

Traité de Musique sacrée

Chapitre premier -

Abbé Joseph Grumel

Définition.

Que faut-il entendre par cette expression ? "Musique sacrée" ?

Au sens strict de ce mot - tel est l'objet de cet ouvrage - la musique sacrée est celle qui porte la Parole de Dieu dans l'Office Divin. La musique est sacrée quand elle se contente d'être la servante du Verbe par lequel Dieu s'est exprimé, pour nous faire connaître sa pensée et comprendre son amour.

Qu'est-ce que l'Office Divin ? C'est la plus ancienne et la plus vénérable Tradition de l'humanité rachetée en voie de son Salut. Il faut en effet prendre le mot "Office" dans le sens du latin "Officium", qui signifie "devoir". L'Office est l'obéissance aussi juste que possible au premier commandement de Dieu : " Un seul Dieu tu adoreras et aimeras parfaitement."

Ce devoir de l'Adoration est parfaitement signifié et défini par Notre Seigneur lui-même dans son entretien avec la Samaritaine, au chapitre 4 de Saint Jean. Alors que cette femme devinait en Jésus un prophète, elle lui posa la question: quel culte faut-il rendre à Dieu pour lui plaire ?

" - Nos pères ont adoré sur cette montagne-ci, alors que vous, les Juifs, vous dites que c'est à Jérusalem qu'est le lieu où il faut adorer...

- Femme, lui dit Jésus, l'heure vient où ce ne sera ni sur cette montagne ni à Jérusalem que vous adorerez le Père... Vous adorez ce que vous ne connaissez pas: nous adorons ce que nous connaissons, car le salut est chez les Juifs. Mais elle vient l'heure, et c'est maintenant, où les vrais adorateurs adoreront le Père en Esprit et en Vérité. Oui, en effet, tels sont ceux que le Père recherche pour l'adorer ! Dieu est Esprit, c'est donc en Esprit et en Vérité qu'il faut l'adorer !"

Oui, des adorateurs intelligents, en Esprit qui comprennent la Vérité, qui la retiennent dans une mémoire fidèle et deviennent ainsi capables de la mettre en pratique.

Or cette intelligence de la Vérité Révélée ne peut se faire en un instant, ni même en une seule génération. "Le Salut est chez les Juifs". "Ils ont Moïse et les

Prophètes, qu'ils les écoutent..." De fait, les juifs avaient non seulement leur livre: la Bible, leurs scribes, leurs massorètes, leurs docteurs remarquablement instruits, mais ils avaient aussi leurs chantres, prêtres et lévites, qui se relayaient au Temple de Jérusalem, pour assurer l'adoration, tout au long des heures du jour et de la nuit... Ils gardaient ainsi le mémorial de la divine Révélation, non seulement par leurs textes, mais par leurs voix. Ainsi le Salut était chez les Juifs, effectivement, car c'est bien l'adoration authentique, "en Esprit et en Vérité" qui fut enfin rendue au Père, dans la famille de David à Nazareth. Là, la Foi véritable donna son premier fruit béni: l'Immaculée Conception de Marie, puis du Seigneur Jésus lui-même, le Verbe fait chair engendré dans notre chair humaine, pour "porter témoignage à la Vérité": c'est-à-dire authentifier par son autorité divine la foi de ses saints géniteurs.

Hélas ! Les autorités sacerdotales - et politiques - du peuple Juif n'ont pas voulu reconnaître en Jésus Celui qui leur était envoyé. Ils l'ont condamné: ils ont jugé que sa filiation divine était un blasphème digne de mort, ils ont voulu le disqualifier à tout jamais par l'odieuse crucifixion... Mais, après sa Résurrection, prêtres et lévites, en grand nombre, se sont joints aux Apôtres et aux premiers disciples. C'est donc depuis cette époque que la prière officielle de l'Eglise s'est modelée sur la tradition liturgique vénérable, plus que millénaire, de la Synagogue. Fêtes, - surtout la Pâque - , heures du jour, veilles de la nuit, fêtes des mois: Nouvelle Lune - et des Saisons - Pentecôte, prémices des moissons, des vendanges etc...

Matthieu a rédigé la première édition de son Evangile en hébreu, pour persuader les officiels de Jérusalem, et leur démontrer qu'ils avaient commis une lourde erreur en rejetant comme blasphémateur ce Jésus de Nazareth, qui est vraiment le Christ, l'Oint du Très-Haut, annoncé par Moïse et les Prophètes. Ce premier témoignage des Apôtres ne fut pas entendu, comme le rapportent les premiers chapitres des Actes, jusqu'au martyr d'Etienne. Jacques le Mineur resta cependant longtemps, toute sa vie, au coeur de Jérusalem, portant par sa seule présence une attestation intrépide, pour y mourir martyr, à plus de 100 ans, précipité du haut du Pinacle du Temple... Paul, avec une sainte audace, y revint dans cette ville "qui tue les Prophètes et massacre ceux qui lui sont envoyés", pour tenter de convaincre ceux de sa race: audace héroïque qui ne put vaincre l'obstination de l'incrédulité... Mais les chrétiens issus des grecs et des latins transposèrent dans leurs langues¹ les textes hébreux qui avaient porté pendant tant de siècles l'Adoration du vrai Dieu. L'Eglise grecque, quoique minée par les hérésies, puis décimée par l'Islam a gardé la tradition de sa musique sacrée, souvent polyphonique, lente et recueillie... En Occident l'Eglise a fait du latin sa langue officielle qui unissait toute l'Europe par dessus les dialectes locaux, pour lui transmettre la vérité doctrinale, non seulement de la foi, mais de toute science. C'est donc dans cette langue et par elle, en quelque sorte, selon son génie propre, que s'est élaboré le chant sacré dont l'usage devint universel, que l'on appelle encore aujourd'hui "le chant grégorien".

¹ - Ecoles de Césarée, d'Antioche etc. où les docteurs judéo-chrétiens enseignaient les Saintes Ecritures. Voir Actes des Apôtres: discours d'Etienne, ch.7. Césarée, ch.10/1 passim. Antioche, ch.11.

C'est en effet le Pape Saint Grégoire le Grand, qui entre les années 590 et 604 entreprit de codifier par une écriture systématique, les chants liturgiques en usage dans la chrétienté, depuis plusieurs siècles, notamment chez les fils de Saint Benoît. Certains marquaient la mélodie par une ligne ondulante au dessus du texte... d'autres portaient des accents divers au début et à la fin des mots ou des phrases, comme autrefois les massorètes sur le texte hébreu. Avec sa communauté monastique de Rome, Grégoire décida d'écrire la musique sur quatre lignes et trois interlignes, 7 degrés qui conviennent tout-à-fait aux 7 degrés de la gamme. La hauteur de la voix est indiquée sans ambiguïté par le "punctum," petit point carré, unité de temps, posé sur la ligne ou dans l'interligne. Les mélodies élémentaires de rythmes binaires ou ternaires, marquées par les "neumes": groupes liés de deux ou trois notes, ascendants ou descendants, pouvant se combiner d'une manière complexe...² et voilà le novice, en quelques mois d'apprentissage, qui sait lire et chanter la mélodie aussi facilement que le texte ... Sur cette alternance de deux ou trois "pas", que l'on pouvait éventuellement danser, le grand rythme de la phrase porte l'émotion religieuse, soit dans l'exaltation de l'adoration, soit dans la plainte du pécheur en quête de l'amitié de Dieu.

Il est possible d'écrire sur une portée de cinq lignes, le chant grégorien. Mais la lecture est beaucoup plus facile sur les quatre lignes traditionnelles, de même que la transposition sur le clavier. Il existe en effet une cohérence interne du grégorien: parfaitement adapté à la langue latine, à la sonorité de ses voyelles, au balancement des syllabes longues et brèves, on ne saurait chanter les mélodies grégoriennes sur un texte français... A nous de construire sur notre langue une musique sacrée, inspirée de tout le génie du grégorien, de toutes ses richesses qui, pendant plus de quinze siècles, ont soutenu et magnifié la foi, l'espérance et la charité de l'Eglise.

Qui sait si, dans le Royaume qui vient, les grandes abbayes aujourd'hui prostrées à terre, ne se relèveront pas dans toute leur gloire latine, pour que le Grégorien y retrouve sa vigueur majestueuse et son expressivité irrésistible ? Le grégorien n'est pas perdu: il est encore chanté dans quelques abbayes fidèles. Il peut être écouté, et apprécié par des émissions de radio, et même par des cassettes et disques, sur lesquels sont gravés, avec une parfaite exécution, certains joyaux remarquables du répertoire monastique.³

A quoi reconnaît-on immédiatement la musique grégorienne, la distinguant de toute autre ? Quel est son caractère spécifique, qui la rend à la fois si différente, et si attrayante ? Son secret, le voici: elle sait utiliser la gamme sans aucune altération,

² - Neumes binaires, appelés "pes" (ou podatus)" et "clivis", suivant qu'ils montent ou descendent. Neumes ternaires, appelés "porrectus", "scandinus", "salicus", "torculus", "climacus". Neumes de plus de trois notes, combinaisons des premiers: "porrectus flexus, pes subbipunctis, torculus resupinus, climacus resupinus..."

³ - Exemple: le chœur des moines de l'abbaye de Ligugé: CD accompagné d'un livret "L'univers du grégorien": histoire du plain-chant et du chant grégorien, écrit par Patrice Launay, éditions Le Layeur.

musique monodique (à l'unisson), elle ne tracasse pas l'auditeur, ni le chanteur, par la servitude d'un rythme mécanique. Son rythme est libre, véritable respiration de la phrase musicale qui exprime le Verbe. Un seul mot nous donne la raison de son génie : le grégorien est une **musique modale**.

Modale ? Qu'est-ce à dire ?... Que les mélodies grégoriennes obéissent non seulement aux deux modes classiques utilisés dans la musique moderne - mode majeur et mode mineur - mais aussi aux modes construits sur les autres degrés de la gamme: mode de ré, mode de mi, de fa, de sol, de si avec leurs accords propres. Ces modes donnent alors aux mélodies une coloration originale. Nous y reviendrons en détail dans la suite de l'exposé.

Il existe, malheureusement, une équivoque qu'il faut avant tout dissiper: le grégorien emploie le mot "ton", pour signifier le "mode". Confusion regrettable ! Ainsi les "tons" des psaumes, le ton de la leçon, celui de la préface, de l'invitatoire etc... Alors que dans la musique courante, le mot "ton" indique la hauteur absolue de la gamme choisie : gamme de do, ton de do; gamme de ré, ton de ré... etc...

Nous emploierons le mot "ton" dans ce sens courant. Et nous réservons le mot "mode", pour exprimer le caractère mélodique et harmonique qui découle des sons que l'on choisit dans la gamme, et qui vont donner une certaine "couleur" bien particulière au morceau qui sera composé et exécuté dans tel ou tel mode.

Or le grégorien traditionnel est bien loin d'exploiter toutes des richesses des sept modes, qu'il n'utilise le plus souvent que d'une manière fragmentaire. Je me suis rendu compte du développement prodigieux que pourrait prendre la musique modale intégrale. Je raconte cela dans mon autobiographie. Je me trouvais alors au château d'Alet en Touraine:

"Lorsque j'étais fatigué de la machine à écrire, j'allais dans le bois de chênes dire mon bréviaire ou mon rosaire, et méditer dans la paix les mystères insondables de notre foi. J'obtins de Dieu des grâces inoubliables en ce lieu. Notamment, un dimanche après midi, j'eus la "révélation", si l'on peut dire, de tout ce que pourrait donner la musique modale intégrale pour la louange de Dieu, et en quelques minutes, par une illumination vraiment extraordinaire, je vis quelles devaient être les lois de composition d'une telle musique. Tout cela ferait un jour l'objet d'un traité, lorsque le Seigneur me "mettrait en vacances".⁴

Quarante ans se sont écoulés depuis cette intuition, sans que j'aie pris le temps d'écrire ce fameux traité... "Coepit facere et docere" : faire d'abord, enseigner ensuite. Effectivement, j'ai composé de nombreuses partitions pour l'Office Divin -écriture modale adapté au français - et nous ne nous sommes jamais lassés en les chantant, jour après jour: Laudes, Vêpres, Matines des grandes fêtes...

Les règles que les moines augustins du 7ème siècle utilisaient pour convertir les barbares de l'Angleterre, sont bien les bonnes, pour élever jusqu'à la Foi les barbares du 21ème répartis sur la terre entière..

⁴ - Extrait de "Ma sacrée vie de prêtre" ch.10, p. 12.

Traité de Musique Sacrée

Les Normes Immuables de la musique sacrée

Chapitre 2 -

La gamme.

Par une disposition merveilleuse, je dirais même adorable, de la nature ouvrage des mains de Dieu, les organes des sens sont admirablement construits, adaptés, soit à la lumière, soit au son. La rétine : 100 millions de bâtonnets sensibles à la lumière, 5 millions de cônes pour en préciser la couleur. Ainsi l'énergie transportée par les ondes électromagnétiques, dont la fidélité nous permet de sonder les profondeurs des Espaces, est saisie avec une extrême précision et une sensibilité déconcertante. La sensation, transmise au cerveau, par le nerf optique - un million de fibres cellulaires - est interprétée par des milliards de neurones, chacun plus perfectionné que le plus puissant ordinateur. Ainsi l'homme, l'image de Dieu qui est Lumière, peut s'élever jusqu'à la connaissance spirituelle de la Vérité qui lui parvient à travers d'innombrables signes: les oeuvres de Dieu bien sûr, mais aussi les documents écrits, sculptés, colorés qui nous parlent de son dessein et de sa gloire.

De même l'ouïe capte par les oreilles les vibrations sonores les plus délicates qui peuplent l'air ambiant, le tympan, la chaîne des osselets, en transmettent les subtiles impulsions qui résonnent avec les fibrilles mystérieuses du colimaçon; ainsi l'oreille interne, puis le nerf auditif, informent le réceptacle du cerveau, de tout ce qui peut être intelligible dans les timbres, les hauteurs, l'intensité des sons et des voix.

C'est pourquoi lorsque le Verbe de Dieu s'est fait homme pour racheter les fils déchus d'Adam, il rendit d'abord la vue aux aveugles et l'ouïe aux sourds.

oooooooooooooooooooo

Quand l'homme et la femme chantent ensemble, leurs voix s'harmonisent naturellement sur une octave: mystère prodigieux ! Dans l'intervalle de cette octave les sons s'échelonnent sur un registre naturel de sept degrés, tout comme la lumière elle aussi se précise par les sept couleurs de l'arc en ciel.

Saint Grégoire, le grand pape au début du 7ème siècle, prescrivit les normes universelles le chant sacré, et, d'une manière générale, posa les bases de toute musique digne de l'homme. En effet, la voix du chanteur s'ajuste "instinctivement"

d'orchestre, de trompette, de clarinette, de violon, de hautbois, d'orgue... utilise le fondement universel de la gamme.⁷

La portée à cinq lignes fut utilisée lorsque l'on eût inventé des instruments de musique comportant jusqu'à 5, 6, 7 octaves.. Il fallut alors, pour écrire les notes sur une grande hauteur, créer deux portées disposées de part et d'autre du do, 5 lignes au-dessus pour la main droite, 5 lignes au-dessous pour la main gauche. A partir du do, un intervalle de quinte marque le sol, d'où la clé de Sol pour la portée supérieure. Toujours à partir du do, une quinte vers le bas, marque le fa, d'où la clé de Fa pour la portée inférieure. Cet usage s'est généralisé. Toutefois, la musique d'orgue, à cause du pédalier, est écrite sur trois portées de cinq lignes, et certains instruments d'orchestre, qui émettent des sons très aigus, plus élevés que la portée en clé de sol, utilisent une clé d'ut, analogue à celle du grégorien, que l'on peut placer sur l'une des lignes, pour que les notes soient plus facilement identifiables.

La gamme naturelle.

Mersenne, Gassendi, Zarlin... beaucoup d'autres ont essayé - innombrables expériences sur les cordes vibrantes et les tuyaux sonores - de trouver la clé du mystère des sons⁸ que l'homme exhale lorsqu'une chanson monte sur ses lèvres, lorsqu'il se souvient d'un air d'opéra, d'un concerto, d'une symphonie... Car il n'appartient pas à l'homme de pousser des cris comme les animaux, mais d'exprimer une pensée par une parole intelligible, colorée de musique.

Les intervalles naturels qui séparent les notes les unes des autres, le do du ré, le ré du mi...etc... s'étagent sur des nombres qui expriment les fréquences des sons, c'est-à-dire le nombre de vibrations émises par une corde vibrante ou un tuyau sonore - à commencer par les cordes vocales - dans une unité de temps, la seconde par exemple. Les intervalles musicaux ont reçu des noms: seconde (intervalle entre 2 notes voisines), tierce (entre 3 notes), quarte (4 notes), quinte, sixte, septième, octave.

Lorsqu'une corde est frappée par le marteau du piano, ou ébranlée par l'archet, elle fait entendre, outre le son fondamental, les autres harmoniques, qui proviennent de ce que la corde ne vibre pas seulement sur toute sa longueur, mais aussi sur sa demi-longueur, le tiers, le quart etc...

L'octave, borne la gamme par deux notes qui portent le même nom : du do d'en bas, comme on dit, au do d'en haut.... ou du ré au ré etc... L'octave est le premier harmonique de la fondamentale. Le son émis correspond à celui d'une corde deux fois

⁷ Le rôle éducatif et culturel de l'Eglise resplendit ainsi d'une manière universelle. Il en est de même dans la littérature et toute science : mais les enfants sont toujours ingrats vis-à-vis de leur Mère !

⁸ Cette science s'appelle l'acoustique. Elle se fonde sur des lois mathématiques qui valent pour tout "mouvement périodique", qu'il soit celui d'une corde vibrante, d'un circuit électrique passant entre un condensateur et une self, qui valent aussi pour l'étude de la lumière, interférences, spectrographie, etc...

plus courte, de même poids et de même tension: ou encore à un tuyau sonore deux fois plus court. La fréquence de l'octave est le double de celle du son fondamental.

Prenons un exemple numérique: admettons que le son fondamental comporte 210 vibrations par seconde, l'octave aura 420 vibrations par seconde. On passe donc d'une octave à l'autre par le nombre 2. Le timbre du son dépend de la nature ⁹ de l'émetteur, et des intensités propres des divers harmoniques.

Le deuxième harmonique d'une corde intéresse le tiers de sa longueur. Il donne un son plus aigu que l'octave dont le nombre de vibrations par unité de temps est trois fois plus grand que pour le son fondamental. On obtient le sol d'en haut. En ramenant ce son dans l'octave, on obtient sa quinte, qui se chiffre alors par le nombre $3/2$.

Dans notre exemple, la quinte aura $210 \times 3/2 = 315$ vibrations par seconde

Ainsi pour monter d'une octave, on multiplie la fréquence par 2, et inversement pour descendre d'une octave on divise la fréquence par 2. Pour monter de quinte en quinte on multiplie la fréquence de base par le facteur $3/2$, pour descendre de quinte en quinte, on divise par le même facteur $3/2$.

Si je veux obtenir la fréquence du sol d'en bas (la quarte d'en bas) au-dessous du do fondamental, je divise la fréquence du sol du milieu de la gamme par 2, c'est-à-dire, dans l'exemple ci-dessus: $315 / 2 = 157,5$.

Le troisième harmonique est la double octave, dont la fréquence est 4 fois plus grande que celle du son fondamental : corde 4 fois plus courte, de même tension, de même densité et de même diamètre.

Le quatrième harmonique est donné par une corde 5 fois plus courte dont la vibration sera 5 fois plus rapide. Elle se situe au-dessus de la 2ème octave, et donne le mi. Par ramener le 5ème harmonique dans l'intervalle de la gamme, il faut diviser par 4 (deux octaves) et l'on obtient ainsi l'intervalle de la tierce majeure : do-mi, dont le son est $5/4$ du fondamental en vibrations par seconde.

Soit, dans notre exemple : $210 \times 5/4 = 262,5$

L'intervalle de quarte: do-fa, peut s'obtenir en montant d'abord à l'octave supérieure par le facteur 2 puis en descendant d'une quinte par la division $3/2$. J'obtiens ainsi $4/3$. Dans notre exemple: $210 \times 4/3 = 280$.

⁹ - C'est à dire de la matière dont il est fabriqué : bois, verni ou non, cuivre, étain, argent etc... Les tuyaux en étain ne résonnent pas comme les tuyaux en bois ou en cuivre. Tout l'art du luthier ou du facteur d'orgue est de trouver les matériaux et les formes qui donnent le son le plus agréable, ou des sons doux ou percutants etc.

Nous avons déjà trois intervalles représentés par des rapports simples:

- do-sol, la quinte, rapport $3/2$.
- do-fa, la quarte, rapport $4/3$.
- do-mi, la tierce majeure, rapport $5/4$.

Pour aller du mi au la, il y a une quarte. Je peux multiplier le rapport do-mi $5/4$, par le rapport $4/3$, ce qui donne $5/4 \times 4/3 = 5/3$.

C'est la sixte majeure, do-la, rapport $5/3$.

Entre le mi et le si, j'ai une quinte: je multiplie $5/4$ par $3/2$, ce qui me donne $15/8$. Je suis tout près de l'octave, qui sera $16/8 = 2$.

C'est la septième, do-si, rapport $15/8$.

Enfin pour trouver l'intervalle do-ré, second degré de la gamme, ou "seconde", ou ton, je passe du sol $3/2$ au ré d'en haut, en multipliant encore par $3/2$, et je reviens à l'octave inférieure, en divisant par 2, d'où $3/2 \times 3/2 = 9/4$ et divisé par 2 = $9/8$.

C'est la seconde, do-ré, rapport $9/8$.

Tel fut le raisonnement de Zarlin¹⁰ qui établit la "gamme naturelle" sur des rapports simples entre les fréquences des notes, intervalles que l'oreille goûte avec plaisir.

Toutefois de graves difficultés surgissent pour harmoniser les notes entre elles, surtout si l'on veut faire usage d'un instrument...

Par exemple: Si l'on calcule la fréquence du la en fonction de celle du ré par l'intervalle de quinte qui les sépare, on écrira : $9/8 \times 3/2 = 27/16$. Ce rapport n'est pas celui de $5/3$, trouvé précédemment.

En effet $5/3 = 1,6666...$ Alors que $27/16 = 1,6875$. Plus haut de 20 millièmes. Et l'on peut faire des considérations semblables pour les autres intervalles de la gamme par rapport au Do fondamental et pour les intervalles des notes entre elles...

Lorsque l'on se contente du chant "a capella", c'est-à-dire, selon l'école monastique, sans l'accompagnement d'un instrument, les voix exercées trouvent automatiquement les intervalles "naturels", les plus harmonieux. C'est le merveilleux accord de l'oreille et des cordes vocales dont le mystère est loin d'être éclairci. Certaines chorales actuelles, très exercées, se flattent de se passer de tout instrument pour rester fidèles à la gamme naturelle.

Mais quand l'instrument intervient...

oooooooooooooooooooooooooooo

¹⁰ - (Zarlino, 1517-1290, Maître de Chapelle à Saint Marc de Venise)

La gamme tempérée

*"Rendez grâce au Seigneur sur la harpe,
"Jouez pour lui sur la lyre à dix cordes.... (Ps.32)*

Les vraies difficultés surgissent avec les instruments de musique... qu'il faut "accorder" pour que leur son soit agréable, et qu'il faut aussi accorder entre eux... Mais surtout, lorsque l'on veut avoir plus que sept notes naturelles, en ajoutant des dièses et des bémols, sur un instrument, l'accord devient très difficile.

Le chant sacré traditionnel grégorien ne précisait pas la hauteur absolue des notes ; il suffisait que le maître de chapelle donne le ton, en chantant la première note du morceau, et tout allait très bien. Selon la saison, selon la qualité des voix, selon aussi la couleur du texte : exultation, récit, lamentation... la hauteur de la mélodie était adaptée à l'état d'âme qu'il fallait exprimer. Ainsi par exemple l'office des morts comportait une psalmodie fort particulière: grave et poignante... La psalmodie de Pâques et de son octave avait un caractère paisible et serein... Les "Alléluias" de la Résurrection, comme le fameux "Haec dies", expriment une indicible joie. Certains d'entre eux, il faut le reconnaître, exigeaient une grande habileté des exécutants, les moines exercés les chantaient le plus haut possible... Et il existe des antiphonaires précieux sur lesquels on peut lire des pièces grégoriennes d'une beauté inimaginable et d'une exécution très difficile... sur des manuscrits du Xè siècle....

la lyre, qui chantait toute seule au moindre souffle de vent, pouvait faire entendre les trois modes fondamentaux: "dorien", "phrygien", ou "hypophrygien", grâce à son tétracorde (4 cordes)... Jouer en dorien consistait à placer la tierce majeure en tête: do, ré, mi, fa. Le mode phrygien plaçait le demi-ton au milieu: ré, mi, fa, sol. Le mode hypophrygien faisait entendre d'abord le demi-ton: mi, fa, sol, la. Sans aucun calcul, ni aucune théorie mathématique, la "lyre à dix cordes", ou davantage, était très bien accordée, et plusieurs harpes ensemble, puisque l'on retrouve sur les fresques de l'ancienne Egypte l'image d'orchestres de harpistes, tels que ceux que Jean évoque dans son Apocalypse... De fait les instruments à cordes légères, violon, violoncelle, etc... ne réclament que l'accord de quatre cordes espacées chacune d'une quinte. Les autres notes sont produites par l'artiste qui réglera par une pression de la corde sur le manche en ébène de son instrument, la longueur qui émettra la note désirée. C'est pourquoi le violoniste doit avoir une oreille très exercée.

A partir du Moyen âge, avec les orgues qui résonnèrent sous les voûtes des cathédrales, il fallut introduire des demi-tons entre les tons de la gamme naturelle, entre le do et le ré, le ré et le mi... De même, un peu plus tard, lorsqu'apparurent les instruments à cordes métalliques, le clavecin, puis le "piano". Il fallut convenir d'une hauteur étalon, le diapason, pour que les instruments de l'orchestre, puissent s'accorder entre eux... et la fréquence du diapason s'éleva peu à peu, jusqu'à ce qu'elle

fût légalement fixée à 440 vibrations par seconde : c'est la hauteur conventionnelle du "La", depuis 1953.

Les difficultés de l'accord...

Il semblerait que l'accord puisse s'obtenir aisément en faisant résonner les cordes (ou les tuyaux sonores) de quinte en quinte, et d'octave en octave. En effet, on obtient la-mi, puis mi-si, puis si-fa dièse, puis fa dièse-do dièse (ou ré bémol)... etc... Ainsi chaque fois que l'on monte d'une quinte, la fréquence est multipliée par $3/2$; et chaque fois que l'on revient à la "table d'harmonie", c'est-à-dire à l'octave qui est au milieu du clavier, la fréquence est divisée par 2. Il faut donc monter 12 fois (puisque'il y a 12 demi-tons) par la quinte, et redescendre 7 fois (les 7 notes) par l'octave. Et l'on devrait revenir sur le "La" d'où l'on est parti... Or il n'en est rien. Pourquoi ?

Nous avons, en effet, pour accorder un instrument par quintes et octaves une double progression géométrique:

12 termes de raison $3/2$ et 7 termes de raison $1/2$.

Soit 12 termes de raison 3 et 19 termes (12+7) de raison $1/2$

Or la 12ème puissance de 3 est 531 441, alors que la 19ème puissance de 2 est seulement 524 288.

Le rapport de ces deux nombres 531 441/ 524 288 est nettement différent de 1 ! Ce qui explique qu'il est rigoureusement impossible d'accorder un instrument comportant la gamme chromatique, avec des quintes justes et des octaves justes !...

C'est pourquoi les orgues anciennes et les premiers clavecins, ressemblaient à la "lyre à dix cordes". Les 7 notes de la gamme étaient accordées suivant la gamme naturelle, par résonance des quintes et octaves. Puis on ajoutait un fa dièse et un si bémol, de manière que l'on puisse jouer juste en Ut, en Fa et en Sol... Si l'on s'écartait de ces "bons tons", il fallait retoucher l'accord, par exemple si l'on voulait jouer en Ré, ou en Si bémol... Mais comment faire pour que l'instrument sonne juste, en ajoutant entre chaque ton, un "accident" qui divise alors le ton en deux demi-tons... ? Et ces deux demi-tons seront-ils égaux ? En fait, la meilleure approximation est obtenue en utilisant une quinte très légèrement au dessous du rapport $3/2$...

C'est pourquoi Jean Sébastien Bach écrit cet ouvrage remarquable entre tous, appelé "Le clavecin bien tempéré": Tous les pianistes du monde ont longuement travaillé sur ces préludes et fugues pour acquérir la maîtrise du clavier. Bach, supposait que l'on avait bien "tempéré" le Clavecin, pour que les sons en soient suffisamment agréables, et que l'on puisse ainsi jouer sur les 12 tons majeurs et les 12 tons mineurs de la gamme chromatique: soit 24 préludes et 24 fugues.

Cette gamme chromatique en effet, se définit par une échelle de douze demi tons égaux : do, do dièse, ré, ré dièse, mi, fa, etc... ou bien do, ré bémol, ré, mi bémol, mi, fa... Chaque note a une fréquence obtenue en multipliant la fréquence de la note immédiatement inférieure par la racine douzième de 2. On obtient donc ainsi

une gamme chromatique parfaite, mais... ces notes vont-elles coïncider avec celles de la gamme naturelle, définie par les "rapports simples" de Zarlin ?

Or, par une disposition providentielle extrêmement heureuse, les notes de la gamme bien tempérée, rencontrent avec une approximation admirable, les fréquences de la gamme naturelle ! C'est là un miracle permanent de la nature. Il suffira que l'accordeur sache bien apprécier les "battements" des sons de deux cordes qui résonnent ensemble pour les tendre au point optimum... - Ce qui n'est pas évident, et nécessite une excellente oreille et un apprentissage soigné ! Dans les instruments modernes qui produisent les sons avec des circuits oscillants, la gamme tempérée est obtenue d'une manière quasi parfaite...

Voici un tableau qui met en évidence les différences théoriques inévitables entre la gamme tempérée et la gamme naturelle. Ces différences, exprimés par des rapports algébriques, valent pour n'importe quelle fréquence initiale du diapason..

La racine douzième de 2 est, en chiffres décimaux : 1,059463094... raison de la progression géométrique de la gamme chromatique.

Gamme tempérée	Gamme naturelle
Do 1	1 (unité de fréquence)
Do dièse 1,059463094	
Ré 1,122462048	$9/8 = 1,125$
Mi bémol 1,189207115	
Mi 1,25992105	$5/4 = 1,25$
Fa 1,334839854	$4/3 = 1,333333333$
Fa dièse 1,414213562	(racine de 2) Milieu de la gamme. Triton.
Sol 1,498307077	$3/2 = 1,5$
Sol dièse 1,587401052	
La 1,68179283	$5/3 = 1,666666666$
Si bémol 1,781797436	
Si 1,887748625	$15/8 = 1,875.$
Do Oct. 2	2

Considérations sur ces nombres.

Remarquons les écarts entre la gamme tempérée et la gamme naturelle, celle établie par Zarlin, sur des rapports "simples".

Seul l'intervalle d'octave coïncide exactement: c'est la définition même de la gamme tempérée.

On observera que les intervalles de quarte (Do-Fa) et de quinte (Do-Sol), sont très voisins entre les deux gammes. La quarte est plus grande dans la gamme tempérée de 1,5 millièmes seulement. Ce qui est difficilement appréciable par l'oreille. Inversement la quinte de la gamme tempérée (Do-Sol) est plus petite de 1,7 millièmes que dans la gamme naturelle. Cet écart minime, multiplié 12 fois - si l'on accorde un instrument sur la résonance des quintes - aboutit à la "quinte du loup", selon l'expression des accordeurs - lorsque l'on a fait le tour des 12 gammes chromatiques s'étageant par demi-tons égaux à la racine douzième de 2 - soit un désaccord insupportable. C'est pourquoi il y a intérêt à accorder par des résonances alternées de quartes et de quintes. Mais la plupart des accordeurs procèdent en comptant les "battements" d'intensité du son de deux notes jouant ensemble, écartées d'une quinte ou d'une sixte (battements plus longs et plus audibles que pour des notes moins écartées).

Le Ré est plus bas dans la gamme tempérée de 2,53 millièmes. Intervalle qui commence à être appréciable et qui donne à la gamme tempérée un caractère un peu triste.

Le Mi, au contraire, est trop haut dans la gamme tempérée, puisque l'intervalle atteint près de 1 centième (9,9 millièmes) C'est pourquoi les pièces en tonalités majeures sont un peu trop "claironnantes", pour les oreilles exercées, alors qu'au contraire les tonalités mineures se goûtent mieux...

De même pour le la: la sixte majeure est trop grande de 1,51 centième en gamme tempérée, ce qui produit le même effet pour les morceaux écrits en tonalité majeure. C'est ici le plus grand écart entre les deux gammes.

Le Si, "la sensible," est plus élevée en gamme tempérée, de 1,27 centième, ce qui n'est pas désagréable, car l'oreille se plaît à entendre une sensible très proche de la tonique.

Mais si le "clavecin est bien tempéré" on peut agréablement jouer dans toutes les gammes majeures et mineures, sans avoir besoin de "retoucher l'accord", comme cela se faisait autrefois. Aujourd'hui les oreilles se sont bien accommodées à la gamme tempérée. Seule la harpe diatonique, qui ne comporte comme altérations que le Fa dièse et le Si bémol, (la "lyre à dix cordes") peut donner une entière

satisfaction aux oreilles particulièrement sensibles: quelques rares amateurs exclusifs de la "gamme naturelle".

Nous ne nous priverons pas des avantages définitivement acquis de la gamme tempérée ! Toutefois la musique "sacrée" doit revêtir un certain nombre de caractères que plusieurs papes, Pie IX, Pie X... ont bien spécifié dans les Encycliques qu'ils ont écrites pour que la Sainte Liturgie ne tombe pas au niveau du cabaret dansant ou des chansonnettes de foire.

Il existe un nombre prodigieux de pièces de musique, avec chœur et orchestre, partitions d'orgue, ou autres instruments, qui procèdent d'une inspiration religieuse, et qui s'ordonnent sur les textes liturgiques : Messes, Stabat mater, Passions, Motets, Oratorios... Ces pièces sont avant tout écrites pour être exécutées par des artistes qualifiés, pour être écoutées avec tout l'attrait qu'apportent des instruments et des sonorités variées. Nous avons là des chefs d'oeuvre infiniment appréciables, qui provoquent une grande émotion religieuse, et une grande admiration par leur beauté inestimable, mais ils ne peuvent pas être répétés chaque jour ou même chaque semaine pour l'expression de la prière liturgique courante, qui doit être nécessairement simple et à la portée de tout chrétien pieux.

En outre, c'est l'unisson qui procure la plus grande expressivité, et la plus grande efficacité pour l'intelligence de la parole divine, par laquelle la conscience est éclairée par la Vérité de la Foi salvatrice. Il importe en effet que la musique sacrée atteigne son but, avec la plus grande efficacité possible, ce but étant la pleine Rédemption de la Créature humaine.

oooooooooooooooooooooooooooo

Traité de Musique Sacrée

Chapitre 3 -

Les Modes

La musique chorale et instrumentale qui s'est développée prodigieusement pendant la période dite "baroque", n'a retenu pratiquement que deux modes : le majeur et le mineur. Le mode majeur est construit sur la gamme d'Ut, que tout le monde sait chanter presque automatiquement: do, ré, mi, fa, sol, la, si, do. La gamme majeure commence par une tierce majeure. Grâce à la gamme tempérée, il est aisé de reproduire cette même gamme, mais à une hauteur différente, sur les 12 degrés de la gamme chromatique. Exemple: fa, sol, la, si bémol, do, ré, mi, fa, le bémol ici introduit pour respecter les intervalles de la gamme majeure. Nous sommes ici en "fa majeur". En "sol majeur", nous aurons sol, la, si, do, ré, mi, fa dièse, sol...etc...

A chacune des gammes majeures on fait correspondre la gamme mineure, qui consiste à chanter les notes, puis à construire la mélodie et l'harmonie à partir du sixième degré de la gamme. A la gamme de do, correspond le "la mineur": la, si, do, ré, mi, fa, sol, la. La gamme mineure commence par une tierce mineure. A la gamme de fa majeur, correspond le "ré mineur": ré, mi, fa, sol, la, si bémol, do, ré. ...etc...

Les gammes "mineures" sont souvent altérées: la note qui termine la gamme, la septième, est montée d'un demi-ton (parfois même la sixte est montée d'un demi-ton). En "la mineur" on chante: la, si, do, ré, mi, fa, sol dièse, la. En ajoutant et en retranchant ces altérations accidentelles, on obtient ainsi des variétés mélodiques et harmoniques intéressantes.

La musique dite "moderne", ou "contemporaine", prend toutes les libertés possibles par rapport à l'ordre traditionnel de la musique classique, en faisant entendre des mélodies et des accords dont le désagrément finit par être supporté par le snobisme ambiant, de sorte que nos contemporains perdent le sens de la beauté, tout comme en peinture et en sculpture. Ces déformations caricaturales sont tout à fait exclues de la musique sacrée, qui, pour mériter ce nom, doit toujours et avant tout obéir aux lois de la nature, ouvrage direct des mains de Dieu.

oooooooooooooooooooooooooooo

C'est une mutilation des possibilités de la musique de n'avoir retenu que les deux modes "majeur" et "mineur". Il est en effet parfaitement légitime de chanter la gamme - ou de la jouer sur un instrument - en commençant par chacun des degrés, en faisant entendre les sept notes. Exemple: ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré, en conservant les

demi-tons entre mi et fa, si et do. Ici la gamme commence au ré: mode de RE. Autre exemple: si, do, ré, mi, fa, sol, la, si : demi-ton si-do, mi-fa, Mode de SI. Nous obtenons ainsi **7 modes**, avec leurs accords fondamentaux propres, que l'on désignera simplement par la première note écrite en majuscules : Mode d'UT, mode de RE, mode de MI etc...

A vrai dire, comme nos oreilles ont été habituées aux seuls modes d'Ut et de LA (majeur et mineur) nous aurons quelque peine, à saisir et utiliser le caractère spécifique des modes de SOL, de RE, de MI... et surtout de FA et de SI. Cependant, ces modes délaissés, mais couramment employés déjà dans le chant grégorien, contiennent une expressivité admirable: ils sont providentiellement établis pour signifier tous les sentiments et toutes les émotions du coeur, surtout dans le domaine de la piété et de la prière. C'est la raison pour laquelle le chant grégorien produit, sur les personnes qui l'écoutent attentivement, un attrait si grand que souvent, une fois qu'elles se sont habituées au "chant des moines", elles n'ont plus le désir d'écouter une autre musique. Elles se trouvent transportées, par la "musique sacrée", au-dessus des troubles et des futilités de ce siècle.

Avec la gamme tempérée, il sera possible de chanter ou de jouer les 7 modes à partir des 12 degrés de la gamme chromatique. Voilà qui nous donne une palette d'expressions très large : 7 modes sur 12 degrés de hauteur, ce qui donne $7 \times 12 = 84$ registres possibles pour construire une mélodie, et l'harmonie correspondante.

Chaque mode se caractérise par la suite des intervalles qui s'étagent naturellement à partir de la note initiale. Nous allons voir cela ci-dessous, mais auparavant définissons bien les 12 gammes fondamentales sur lesquelles nous pourrons faire entendre les 7 modes. Les 12 gammes définissent la tonalité du morceau.

Tonalité

Nous gardons le mot "ton" dans le sens classique : le "ton" désigne la hauteur absolue du morceau que l'on va chanter ou jouer, par rapport au diapason, ou au clavier de l'instrument accordé sur le diapason. La tonalité est indiquée sans ambiguïté possible par l'armature de la clé: un dièse à la clé: gamme de sol, un bémol à la clé: gamme de fa, deux bémols à la clé: gamme de si bémol, deux dièses à la clé: gamme de ré... etc... En ajoutant un dièse à la clé la tonalité monte d'une quinte; en ajoutant un bémol à la clé elle descend d'une quinte.

Rappelons la suite classique des dièses, de quinte en quinte: *fa, do, sol, ré, la, mi, si*, et des bémols, toujours de quinte en quinte: *si, mi, la, ré, sol, do, fa*..

On aura donc douze tonalités précises, selon que l'on joue sur la gamme de do ou sur les autres degrés de la gamme (12 en tout). On écrit la tonalité en lettres minuscules pour ne pas confondre avec le mode. Exemple: ton d'ut, ton de ré... etc...

Ton d'ut (ou do): "do, ré, mi, fa, sol, la, si, do" : aucun accident à la clé.

Ton d'ut dièse: "do, ré, mi, fa, sol, la, si, do" tous dièses, soit 7 dièses;

ou **Ton de ré bémol**: les touches sur le clavier sont les mêmes qu'en ut dièse, mais elles se lisent ainsi: "ré bémol, mi bémol, fa, sol bémol, la bémol, si bémol, do, ré bémol" : en tout 5 bémols.

Ton de ré: "ré, mi, fa dièse, sol, la, si, do dièse, ré" : 2 dièses.

Ton de mi bémol: "mi bémol, fa, sol, la bémol, si bémol, do, ré, mi bémol" : 3 bémols.

Ton de mi: "mi, fa dièse, sol dièse, la, si, do dièse, ré dièse, mi" : 4 dièses.

Ton de fa: "fa, sol, la, si bémol, do, ré, mi, fa" : 1 bémol.

Ton de fa dièse: "fa dièse, sol dièse, la dièse, si, do dièse, ré dièse, mi dièse, fa dièse" : 6 dièses.

ou **ton de sol bémol**: les touches sur le clavier sont les mêmes qu'en fa dièse, mais elles se lisent ainsi: "sol bémol, la bémol, si bémol, do bémol, ré bémol, mi bémol, fa" : 6 bémols.

Ton de sol: "sol, la, si, do, ré, mi, fa dièse, sol" : 1 dièse.

Ton de la bémol: "la bémol, si bémol, do, ré bémol, mi bémol, fa, sol" : 4 bémols.

Ton de la: "la, si, do dièse, ré, mi, fa dièse, sol dièse, la" : 3 dièses.

Ton de si bémol: "si bémol, do, ré, mi bémol, fa, sol, la, si bémol" : 2 bémols.

Ton de si: "si, do dièse, ré dièse, mi, fa dièse, sol dièse, la dièse, si" : 5 dièses.

En fin de chapitre vous trouverez leur écriture sur les portées.

Modalité.

Quel que soit le ton sur lequel on joue ou l'on chante le morceau, il n'y aura jamais plus de 7 Modes. Les intervalles relatifs des sons de la gamme ne changent pas si l'on élève la fréquence = si l'on change de ton, par une transposition. C'est ce qui a toujours facilité la souplesse traditionnelle du chant grégorien, pour lequel la hauteur absolue n'est jamais indiquée, mais laissée à l'initiative du maître de chœur, qui "donne le ton", c'est-à-dire détermine la hauteur de la première note, suivant le caractère du morceau, la possibilité des voix, la saison, la température etc..

Il convient ici de préciser les caractéristiques principales ou fondamentales de chaque mode, qui pourront se chanter ou se jouer sur tous les tons. Mais il faut aussitôt remarquer que le ton, c'est-à-dire la hauteur sur laquelle on va composer puis exécuter la partition garde aussi une grande importance. Un chant grave aura un caractère triste, un chant dans l'aigu un caractère joyeux. Il convient donc de chanter sur une hauteur conforme à l'esprit du texte sacré que la musique va mettre en valeur. Dans l'office divin traditionnel du missel ou de l'antiphonaire, les pièces composées

et retenues au cours des âges - soit près de 15 siècles - présentent une excellente cohérence entre le mode, le ton et le sens, de sorte que leur expressivité est optimale. Liberté est cependant laissée au maître de chant et à l'organiste pour transposer dans le ton qui lui semble le mieux adapté aux possibilités des chanteurs.

Pour expliquer tour à tour les 7 modes, nous resterons sur la gamme d'ut - ton d'ut - la plus simple: "do, ré, mi, fa, sol, la, si, do" les notes blanches du clavier.

1 -Le mode d'UT.

Le mode d'UT est basé sur le premier degré de la gamme naturelle, telle qu'elle fut définie, en son écriture, par la première strophe de l'hymne de Saint Jean Baptiste, comme nous l'avons dit précédemment. C'est le mode "majeur" de la musique classique. Ce mode est souvent employé dans la musique grégorienne, pièces d'une très grande beauté, par exemple l'Alléluia de La Vierge, pour la fête de l'Assomption, ou encore le simple "Salve Regina" qui résonne dans toutes les oreilles catholiques.

La gamme commence par une tierce majeure : do-mi. L'accord fondamental est do-mi-sol que l'on peut compléter par l'octave: do-mi-sol-do, que l'on peut renforcer par les harmoniques plus graves ou plus aigus, comme habituellement le fait l'organiste.

La cadence du mode d'UT.

Les trois accords de la "cadence" c'est-à-dire les accords formés sur la tonique, la quarte ¹¹ et la quinte, ici do, fa, sol, sont tous les trois accords majeurs.

do-mi-sol, fa-la-do, sol-si-ré.

Le mot cadence vient du fait que la plupart des auteurs pour terminer leur pièce musicale d'une manière aussi agréable que possible font entendre des harmoniques basées sur les accords de quarte, de quinte et de tonique, (qu'on appelle aussi "les bons tons") avec diverses ornementsations, ou divers renversements. ¹² Il est donc entendu que la suite de ces trois accords s'appelle "cadence". Dans l'ordre indiqué ci-dessus, quarte, quinte, et tonique, fa > sol > do, la cadence est appelée, "directe", ou "parfaite". Si l'on fait entendre sol > fa > do, l'accord de quarte devant celui de tonique, la cadence s'appelle "plagale". Il y a d'autres possibilités de cadences, que les organistes font entendre suivant leur choix....Quoi qu'il en soit le

¹¹ - La quarte est parfois appelée par certains auteurs, la sous-dominante, étant entendue que la dominante est la quinte (le sol).

¹²- Toutes les précisions utiles sur les accords, les renversements, les cadences seront données en temps utiles dans le chapitre "Harmonie". On appelle aussi "cadence" un développement mélodique laissé au choix du soliste d'un concerto par exemple qui improvise alors que l'orchestre fait silence.

MODE d'UT est caractérisé par le fait que les accords de quarte, de quinte, et de tonique sont tous trois majeurs.

Les tétracordes du mode d'UT.

Le mode d'UT est aussi caractérisé par deux tétracordes "doriens", qui se suivent:

do-ré-mi-fa et sol-la-si-do, espacés d'un ton: fa-sol.

Le mot "tétracorde" évoque la lyre antique dont les quatre cordes pouvaient être accordées de 3 manières différentes. La première est de faire entendre - de la corde la plus grave à la plus aiguë - deux tons et un demi-ton, comme ci-dessus. Tel est le Mode Dorien, qui était employé dans les hymnes solennels et joyeux. L'Eglise a gardé ce tétracorde dorien dans la première partie du fameux "Te Deum" classique en usage depuis Saint Ambroise, qui reproduit le "Péan" ¹³ des grecs.

On comprend aisément que l'on peut accorder les 4 cordes de la lyre suivant 3 tétracordes différents en plaçant le demi ton, soit en dernier lieu, soit entre les deux tons, soit au début. D'où les 3 modes de la lyre: "dorien", "phrygien", (demi ton au milieu) et "hypophrygien" (demi ton au début). Chacun de ces modes possède un caractère expressif très particulier, que nous retrouvons dans la musique modale établie sur la gamme entière.

2 -Le mode de RE

consiste à chanter la gamme en commençant sur le ré et en terminant sur le ré octave. Le RE devient ainsi le premier degré de la gamme, jouée sur les notes blanches du clavier. La quarte est le sol, la quinte le la, le septième degré sera le do. La chose se comprend aisément, si l'on se rapporte au clavier du piano ou de l'orgue. La gamme de RE surprend; elle commence par une tierce mineure : ré, mi, fa; puis on entend la tierce majeure: fa, sol, la. Le si naturel qui vient ensuite produit un effet de surprise pour l'oreille habituée à la gamme mineure classique, qui, lorsqu'elle commence par le ré, comporte le si bémol.

Les accords fondamentaux du mode de RE sont donc,

Sur la tonique: ré-fa-la : accord mineur

Sur la quarte: sol-si-ré : accord majeur

Sur la quinte: la-do-mi : accord mineur

¹³ - Le péan est le chant employé dans les Tragédies qui rappelaient la victoire d'Apollon sur le serpent Python. Il fut ensuite employé pour célébrer les victoires de la cité et l'action de grâce aux dieux.

La cadence de RE

D'une manière analogue à celle établie pour le mode d'UT, la cadence de ré consiste à faire entendre les trois accords de quarte sol-si-ré, de quinte la-do-mi et de tonique ré-fa-la, dans cet ordre pour la cadence dite "parfaite" (ou directe) - l'accord majeur est suivi de deux accords mineurs - ce qui offre un caractère de non-achèvement, comme si la musique restait en suspension. C'est ce qui se produit souvent dans le grégorien: sous les hautes voûtes des abbayes et des cathédrales: les derniers accords chantés restaient en suspension dans l'air, avec un caractère d'éternité. L'oreille moderne est surprise par cette cadence, qui ne fait plus entendre le demi-ton si-do (sensible) avant l'accord final de tonique.

La cadence plagale du mode de RE, qui consiste à faire entendre la cadence en inversant les deux premiers accords: - quinte, quarte et tonique - propose l'accord majeur sol-si-ré entre deux accords mineurs. On a alors (sur les touches blanches) le si naturel qui produit un effet surprenant et étrange. Et dans certains cas, pour adoucir cet effet, le grégorien admet un bémol devant le si, comme on le voit par exemple dans la prose "Veni Sancte Spiritus", ou encore dans l'introït des fêtes de la Vierge Marie: "Gaudeamus omnes", ou d'autres introït construits sur la même incidence. Les moines fatigués chantaient un si bémol, ce qui enlève au mode de RE son caractère spécifique, et fait retomber dans le mode de la.

Les tétracordes de RE.

Les 2 tétracordes du mode de RE, sont :

ré mi fa sol, et la si do ré, séparés par un ton: sol-la.

Ils correspondent au mode phrygien de la Lyre, le demi-ton se trouvant entre deux tons. Les mélodies et les harmonies du mode de RE vont donc résulter de la couleur très particulière du mode phrygien : c'est ce que l'on trouve effectivement dans de nombreuses pièces grégoriennes. "Salve Regina" solennel, 7ème ton des psaumes...

On observera également que le mode de RE présente une gamme réversible, la seule qu'il soit possible d'obtenir avec la gamme naturelle. En effet, on obtient la même succession de tons et de demi-tons quand on la chante en montant et en descendant. Cette disposition symétrique caractérise donc les effets de mélodie et d'harmonie que l'on peut obtenir avec le mode de RE. La prose pascalie "Victimae paschali laudes", d'une très lointaine antiquité, qui pendant des siècles a charmé d'innombrables chrétiens, fait entendre le mode de RE. De même les deux antiennes du Dimanche des Rameaux: "Pueri Hebraeorum..." sont tout à fait caractéristiques du mode de RE.

3- Le mode de MI

Je commence à chanter la gamme à partir du mi: mi fa sol la si do ré mi. J'obtiens ainsi l'échelle des intervalles, tons et demi-tons, qui vont caractériser le mode de MI. La gamme commence alors par une tierce mineure: mi, fa, sol, et se termine par la tierce majeure: do, ré, mi.

Les accords fondamentaux du mode de MI sont:

Tonique: mi-sol-si : accord mineur

quarte: la-do-mi : accord mineur

Quinte: si-ré-fa: quinte diminuée (composée de 2 tierces mineures)

La cadence de MI

Comme précédemment, elle comprend les accords formés sur la quarte et la quinte à partir de mi. La cadence "parfaite" fait entendre l'accord mineur la-do-mi, puis la quinte diminuée si-ré-fa, qui va se résoudre sur une tonalité mineure mi-sol-si. Dans le mode majeur classique, la quinte diminuée se résoud sur un accord majeur. D'où la surprise de l'oreille, dans un premier temps, et ensuite la sensation de nostalgie romantique que comporte le mode de MI. C'est le caractère plaintif du mode hypophrygien.

On trouve cette couleur d'expression dans le 4ème ton grégorien, et dans certaines finales du 7ème ton des psaumes. C'est ce qui leur confère un caractère suppliant et douloureux pendant les temps de pénitence.

La cadence plagale de MI fait passer l'accord de quinte diminuée en premier lieu, et elle se termine ensuite par deux accords mineurs. Cette cadence confère au morceau ainsi construit un caractère d'inachèvement, comme pour le mode de RE.

Les tétracordes

Les tétracordes du mode de MI, sont donc :

mi fa sol la et si do ré mi, espacés d'un ton: la-si

Ils sont identiques dans la disposition des demi-tons et des tons: ils commencent tous deux par le demi-ton, c'est-à-dire le caractère hypophrygien de la lyre: celui qui exprime le mieux, surtout lorsqu'il est joué ou chanté en descendant, la plainte et la tristesse. Nous retrouvons cette formule mélodique très souvent dans la musique classique notamment dans le nocturne de Chopin en fa mineur.

4- Le mode de FA.

Les degrés sur le mode de FA sont obtenus en chantant ou en jouant la gamme, soit 7 notes, sur les touches blanches, à partir du 4ème degré de la gamme de do: fa, sol, la, si, do, ré, mi, fa. On obtient donc une disposition des tons et des demi-tons qui n'a pour ainsi dire aucun usage dans la musique classique, laquelle ne supporte guère le "triton", c'est-à-dire la suite des trois tons successifs: fa-sol, sol-la, la-si. Entre le fa et le si on obtient donc une quarte, qui ne ressemble nullement à la quarte du tétracorde de la lyre puisqu'il n'y a que des tons entre les notes. On l'appelle dans les traités d'harmonie la "quarte augmentée", étant entendu que la quarte habituelle comporte deux tons et un demi ton, et correspond, dans la gamme naturelle, au rapport simple 4/3 des fréquences, comme nous l'avons expliqué avec la gamme de Zarlino.

Le rapport des fréquences du triton, fa-si, est le même, dans la gamme tempérée, que le rapport de la quinte diminuée, si - fa. Ce rapport est exprimé par 1,414 213 582... la racine carrée de 2. Dans la musique classique ce rapport est fréquemment employé dans l'accord de septième de dominante "sol-si-ré-fa", dans la gamme de do, qui se résoud sur l'accord de tonique (renversé) sol-do-mi. Ainsi le rapport "racine de 2" des fréquences a un caractère dissonant qui appelle une "résolution" heureuse sur l'accord consonant de la tonique.

Dans le chant grégorien le ton de la leçon construit sur la quinte fa-do, fait entendre l'intervalle du demi ton si-do, en alternance avec la quinte fa-do. Ce qui donne à la leçon un caractère de rudesse très remarquable, qui empêchait les moines de s'endormir pendant les matines.

Il n'y a pas lieu de mépriser le mode de FA, en raison de son caractère rude, et parfois difficile à saisir et à chanter. Il est presque inconnu de la musique classique et proscrit par la musique baroque, comme indécent. Il faut en garder l'usage, comme des autres modes. S'il est employé judicieusement, il peut exprimer force, virilité, intransigeance, comme le Jugement de Dieu. Certains auteurs modernes, dans des pièces, qui paraissent étranges, ont utilisé le triton pour créer un effet de surprise, par exemple Debussy dans la célèbre pièce "Prélude à l'après-midi d'un faune".

Les accords fondamentaux du mode de FA sont :

Tonique: fa-la-do : accord majeur

Quarte: si-ré-fa : quinte diminuée

Quinte: do-mi-sol : accord majeur.

La cadence de FA.

Elle est bâtie sur la quarte si-ré-fa, la quinte do-mi-sol, la tonique fa-la-do.

Nous obtenons ainsi, dans cet ordre, la cadence "parfaite", ou directe. On a d'abord la quinte diminuée, puis les deux accords majeurs, qui s'enchaînent assez bien de la quarte à la tonique.

La cadence plagale - quinte, quarte et tonique - place la quinte diminuée entre les deux accords majeurs. Nous obtenons ainsi, exactement l'inverse de ce qui s'entend habituellement, puisque l'accord de quinte diminuée si-ré-fa, se résout sur l'accord de do, alors que là on retombe sur l'accord de fa. De ce fait la cadence plagale est difficile, aussi bien pour sa construction que pour son exécution.

Les tétracordes de FA.

de la gamme de fa, gamme du 4ème degré, sont :

fa sol la si et do ré mi fa, séparés par le demi ton si-do,

demi-ton qui normalement s'entend en fin de gamme. Les deux tétracordes du mode de FA sont donc inversés par rapport à l'ordre direct de la gamme naturelle. D'où le caractère extrêmement étrange de ce MODE de FA. C'est pourquoi la composition dans ce mode est particulièrement délicate, mais l'expression obtenue est fort saisissante pour exprimer des situations dramatiques ou terrifiantes, comme, par exemple, lorsque l'on évoque la passion de Notre Seigneur ou les supplices des martyrs.

5- Le mode de Sol

C'est ici le mode de la "dominante", la quinte de la tonique, dont l'usage est pratiquement constant en harmonie, surtout dans les pièces d'orgue, où il est courant de soutenir toute l'harmonie de longues mesures par la dominante la plus grave possible sur le pédalier. Le mode de SOL est en fait le plus "confortable", il correspond bien au "Dorien" des hymnes de victoire et d'action de grâce des grecs. Nous trouvons ce mode dans des pièces grégoriennes nombreuses et très remarquables, par exemple le grand Alléluia de la messe des Confesseurs Pontifes, qui exalte le Sacerdote de Melchisédech. Celui de la fête du Saint Sacrement: "Caro mea". C'est également ce mode qui soutient le huitième ton des psaumes.

Les accords fondamentaux du mode de SOL sont:

Sur la tonique: sol-si-ré, accord majeur.

Sur la quarte: do-mi-sol, accord majeur.

Sur la quinte: ré-fa-la, accord mineur.

La cadence de SOL.

Nous prenons donc les accords des trois degrés : quarte, quinte et tonique dans cet ordre pour la cadence "directe".

On voit aussitôt la différence entre le mode d'UT et le mode de SOL. Dans le premier, la cadence comportait trois accords majeurs, les "bons tons" qui caractérisent la tonalité majeure. Alors qu'ici nous n'avons plus trois accords majeurs, mais la cadence parfaite comporte, avant de faire entendre l'accord majeur final de SOL, l'accord mineur: ré-fa-la. Si l'on élève le fa par un dièse, on retrouve les trois accords majeurs, ce qui indique, comme nous l'étudierons plus loin dans les "modulations", qu'il est aisé de passer du ton de do majeur en celui de sol majeur, qui comporte justement le fa dièse (sol, la, si, do, ré, mi, fa dièse, sol), comme le font habituellement tous les auteurs classiques. En ajoutant un dièse la tonalité monte d'une quinte, mais l'on quitte alors le mode de SOL, pour tomber dans celui d'UT. C'est en quelque sorte le retour obligé à la banalité courante.

En gardant strictement cette cadence du mode de Sol, on obtient un effet de grandeur et de solidité admirable, comme on l'entend dans l'Alléluia des Confesseurs Pontifes, cité plus haut. Mais aussi dans de très nombreuses pièces du chant grégorien, et dans le ton du psaume très fréquent: le 8ème.

Les tétracordes

du mode de SOL sont conformes à ceux de la Lyre :

sol la si do, et ré mi fa sol, espacés d'un ton: do-ré.

Le premier est dorien (demi ton en dernier), le second phrygien (demi ton au milieu).

Cette disposition des intervalles du mode de SOL est un peu surprenante pour les oreilles habituées à la musique classique. L'emploi du mode de sol, comme on le ressent très bien pour les pièces grégoriennes écrites dans ce mode, ont un caractère d'inachèvement. Le chanteur est en quelque sorte projeté dans une durée immuable: celle des Vérités éternelles.. Exemple: l'hymne "Iste Confessor", écrit dans le 8ème ton grégorien. Notons que le grand hymne au Saint Esprit "Veni Creator Spiritus" est en mode de SOL.

6-Le mode de LA.

ou du sixième degré, ou encore de la sixte, intervalle entre l'ut et le la de la gamme naturelle. C'est le mode "mineur" retenu dans la musique classique. Pour chanter la gamme on commence par le sixième degré, et l'on entend aussitôt la tierce mineure la-do. Ce mode de LA dans son état naturel - sans altération accidentelle - s'entend dans un grand nombre de pièces grégoriennes, ainsi que dans le 2ème et le 4ème ton des psaumes. Le ton des psaumes spécial au temps pascal est un mode de LA très pur qui exprime à merveille la paix sereine de la Résurrection, la douceur de ce mode.

Les accords fondamentaux du mode de LA sont:

Tonique: la-do-mi, accord mineur.

Quarte: ré-fa-la, accord mineur.

Quinte: mi-sol-si, accord mineur.

La cadence de LA.

Cette cadence se construit comme toujours sur la quarte, la quinte, suivie de la tonique.

Nous observons aussitôt que ces trois accords, qui caractérisent le mode de LA sont tous trois mineurs, ce qui explique la cohérence interne de ce mode. La cadence "parfaite" présente ces trois accords dans l'ordre indiqué ci-dessus. La cadence plagale inverse les deux premiers accords, mais nous gardons toujours les trois accords mineurs.

Les tétracordes de LA

la si do ré et mi fa sol la, espacés d'un ton: ré-mi

modes phrygien et hypophrygien de la Lyre, qui expriment à merveille les sentiments d'ennui, de tristesse, d'exil qui sont évidemment les plus fréquents "dans cette vallée de larmes". C'est pourquoi le grégorien qui utilise fréquemment ces tétracordes est si bien adapté à la créature humaine "en voie de Rédemption", dans la mesure, évidemment, où elle a pris le parti du Christ. Nous sommes aux antipodes de la musique militaire, qui ne fait qu'exalter des instincts de révolte et de violence.

Le mode de LA, dans la musique sacrée, tout comme les autres modes, exclut absolument toute altération. Dans la musique classique le sol dièse, altération finale, arrive couramment pour chatouiller l'oreille, mais le mode alors ne se reconnaît plus et perd son caractère de franchise et de simplicité.

7- Le mode de SI.

Construit sur le 7ème degré de la gamme naturelle: si, do, ré, mi, fa, sol, la, si. Ce mode est corrélatif du mode de FA et présente comme lui des sonorités très étranges pour les oreilles habituées à la musique classique. Cependant il a une expressivité très remarquable lorsqu'il est employé habilement pour traduire des sentiments d'angoisse, de douleur, de contrition, de désarroi.

Les accords fondamentaux du mode de FA sont:

Tonique: si-ré-fa, quinte diminuée.

Quarte: mi-sol-si, accord mineur.

Quinte: fa-la-do, accord majeur.

La cadence de SI.

La cadence "directe": quarte, quinte, tonique, fait entendre l'accord final de tonique - la quinte diminuée - après l'accord de fa majeur, ce qui est fort étrange. Alors que la dissonance naturelle de la quinte diminuée se résout, dans l'harmonie classique, sur l'accord parfait du 1er degré: do-mi-sol. Ainsi cette cadence "parfaite" qui comporte un accord mineur, un accord majeur et l'accord de quinte diminuée est surprenante.

La cadence plagale qui intervertit les deux premiers accords place l'accord mineur de quarte, avant la quinte diminuée, ce qui est pour l'oreille beaucoup plus confortable.

De fait l'usage du mode de SI reste délicat. Il impose aux chanteurs des intervalles parfois difficiles. Pour soutenir le chant, l'organiste devra user des accords de septième et de neuvième, de manière à ne pas troubler l'expression étrange, inhabituelle, parfois angoissée, de ce mode.

Les tétracordes

Les tétracordes de la gamme modale de SI sont les suivants :

si do ré mi et fa sol la si, espacés d'un demi-ton: mi-fa

Le second tétracorde est le "triton", alors que le premier tétracorde est "hypophrygien". Les extrêmes ! Cette disposition explique le caractère étrange du mode de SI. Observons que le deuxième tétracorde rejoint le premier du mode de FA, et réciproquement, ce qui explique l'analogie de ces deux modes, qui vont se compléter dans les pièces écrites en SI ou en FA.

Certains morceaux grégoriens fréquentent très heureusement le mode de SI, par exemple le Kyriale de la Messe "Lux et Origo" (Xè S) du temps pascal. C'est pourquoi ce Kyriale exprime si bien la liberté du corps glorieux qui s'affranchit des servitudes de la pesanteur. Le Kyrie de cette messe, écrit dans le 8ème ton grégorien, s'appuie encore assez bien sur la dominante: il garde les pieds sur la terre, si l'on peut dire... mais les autres pièces, écrites dans le 4ème ton grégorien, Gloria, Sanctus et Agnus, restent tout à fait dans les hauteurs. C'est pourquoi cette Messe du temps pascal était tellement appréciée des moines et même des chorales paroissiales exercées. Que de souvenirs festifs furent accrochés à ces superbes mélodies !

oooooooooooooooooooo

Voici donc définie la structure de chacun des sept modes construits sur les 7 degrés de la gamme naturelle. Il importe que le maître de chant et l'organiste se familiarisent avec ces modes, en chantant et jouant leurs cadences, avec leurs renversements et leurs résolutions. Mais aussi qu'ils s'habituent à les transposer sur les 12 degrés de la gamme tempérée - nous avons présentés ici les 7 modes sur la gamme d'ut (ton d'ut) - de manière à saisir facilement non seulement la tonalité, mais la modalité de la pièce musicale qu'il faut interpréter ou composer ou improviser. Cette éducation des mains sur le clavier pour qu'elles trouvent automatiquement les bons accords et leurs enchaînements harmonieux exige apprentissage, qu'il ne faut pas négliger.

En effet, il existait autrefois, couramment dans les paroisses, les séminaires, les noviciats et toutes les maisons religieuses soucieuses de l'Office Divin, ou seulement de la liturgie courante... des harmoniums à claviers transpositeurs, de sorte que l'organiste n'avait pas à exécuter de transpositions difficiles pour des partitions écrites dans les tonalités faciles, avec peu d'accidents à la clé. Mais cette facilité est trompeuse, car elle dispense d'avoir une vraie connaissance des diverses tonalités par rapport à la fréquence maîtresse du diapason.

Si l'on veut accompagner le chant avec les "cordes", le piano, par exemple, il faut impérieusement que le pianiste sache transposer instantanément tous les modes sur quelque degré que ce soit de la gamme tempérée.

En gamme de fa, par exemple - ton de fa - la gamme est:

"fa, sol, la, si bémol, do, ré, mi, fa."

Le mode d'UT donne "fa" pour la tonique, "si bémol" pour la quarte, "do" pour la quinte, avec leurs accords respectifs: fa-la-do, si bémol-ré-fa, do-mi-sol

Le mode de MI donnera "la" pour la tonique, "ré" pour la quarte, "mi" pour la quinte... avec leurs accords respectifs: la-do-mi, ré-fa-la, mi-sol-si bémol... etc...

Nous l'avons dit: 84 registres (7x12) !

oooooooooooooooooooo

La psalmodie.

Le mot "psalmodie", comme le mot l'indique (Πσαλμοσ-ωδη) est le "chant des psaumes".

L'Eglise jalousement a conservé depuis les origines les Textes divinement inspirés de la Sainte Ecriture, suivant l'usage de la Synagogue. Les psaumes expriment à la perfection tous les sentiments, tous les désirs du cœur, dans quelque situation que "l'homo viator" - l'homme en quête de Rédemption - rencontre dans les circonstances de sa vie terrestre. Tout fils d'Adam, lourdement blessé par le péché, mais déjà racheté par l'Agneau immolé, trouve dans les psaumes, la prière qui lui convient exactement: qu'il soit dans l'épreuve, en butte à des ennemis, et surtout le véritable ennemi le Diable, ou qu'il soit dans la joie d'avoir triomphé de ses pièges, et même, éventuellement, de la mort. C'est pourquoi l'Eglise prie non seulement pour les vivants mais pour les âmes du purgatoire, qui ayant subi le Jugement particulier, désirent ardemment se purifier pour obtenir la joie définitive de la Résurrection.

De nombreux Pères et Docteurs, Grecs ou Latins, ont écrit des commentaires et explications des psaumes. Il est bon de s'y reporter. Mais d'une manière générale le texte sacré se suffit à lui-même, surtout si l'on peut recourir à la langue sacrée originale.

Le texte hébreu des psaumes était en usage dans la Synagogue. La Bible hébraïque de Kittel permettra au lecteur d'accéder au texte "critique", qui rapporte les variantes des plus anciens manuscrits. Il pourra constater que les traducteurs ont été honnêtes: qu'ils se sont efforcés de rendre le texte original avec la plus grande fidélité possible.¹⁴ Ainsi en est-il du texte grec des "Septante" que l'on peut trouver dans des éditions modernes.

Le texte latin des Psaumes en usage dans l'Eglise jusqu'à Pie XII est celui de la Vulgate: traduction de Saint Jérôme sur l'hébreu. Le texte de la "vieille latine", antérieur à la Vulgate, ne figure plus que par bribes dans les textes liturgiques. La Vulgate reçue dans l'Eglise, comporte quelques obscurités introduites au cours des siècles par des erreurs de copistes, jusqu'à l'invention de l'imprimerie. Les

¹⁴ - Le texte hébreu original a subi quelques altérations de la part de certains rabbins fanatiques contre la messianité de Jésus de Nazareth, et ont altéré quelques textes trop évidents et pour eux insupportables. Mais ces altérations sont rares.

Bénédictins ont entrepris pendant les 19^e et 20^e siècles une vaste recherche sur tous les manuscrits anciens des psaumes, pour retrouver le texte le plus sûr, offrant la meilleure traduction possible de l'hébreu. Ce travail n'était pas encore fini sous Pie XII, qui s'impatienta, et demanda à quelques Jésuites compétents de fournir au plus vite un texte clair pour remplacer celui de la Vulgate. A peine ce texte fut-il publié, que la plupart des prêtres, habitués à leur ancien bréviaire, n'en voulurent pas, et gardèrent leurs habitudes. Jean XXIII a simplifié et raccourci l'Office Divin, qui s'est ainsi trouvé odieusement mutilé. Puis, les prêtres eux-mêmes ont perdu le sens du latin, et, depuis le concile de Vatican II, les prêtres et quelques pieux laïcs lisent en français un reliquat misérable par rapport à l'Office Divin intégral.¹⁵

Nous devons nous inspirer de la psalmodie latine, tout en reconnaissant qu'elle souffre d'une certaine pauvreté, par le fait que, les "tons"¹⁶ qu'elle employait, sont bien loin d'utiliser toutes les possibilités des modes tels que nous les avons définis précédemment. Ce sont seulement des "ritournelles" que l'usage rituel a conservées. Cette psalmodie latine ne se réfère pas à une connaissance explicite des modes.

Il est exclu, pour l'instant, de restaurer l'Office Divin latin, tant que cette langue si précieuse pour toute la civilisation européenne n'a pas retrouvé son caractère de langue vivante et universelle. Il est conservé comme un témoin archéologique de la grande réussite du Moyen Age, dans quelques abbayes, comme Solesmes, qui demeureront jusqu'à l'avènement du Royaume. Il est indispensable que les chrétiens qui veulent "adorer le Père en Esprit et en Vérité", comprennent ce qu'ils chantent et s'instruisent du Verbe Ecrit.¹⁷ C'est pourquoi, nous nous contenterons de la psalmodie en français, suivant des normes qui pourront être transposées facilement dans une autre langue vivante.

La "Bible de Jérusalem" - traduction française sur l'hébreu - approuvée par l'Episcopat français, est excellente. En outre, elle a été améliorée pour le chant - présentée en vers et strophes rythmiques - par le père Joseph Gélineau; publié en 1961 avec "l'Imprimi potest" du Supérieur Provincial des Jésuites, et l'imprimatur de l'Archevêché de Paris. Ce petit ouvrage édité sous le titre "Le Psautier de la Bible de Jérusalem", aux Editions du Cerf, 29 Boulevard Latour-Maubourg, offre quelques indications et commentaires très brefs pour chacun des psaumes. C'est ce texte que nous avons adopté depuis sa parution, sans jamais nous en lasser.

oooooooooooo

¹⁵ - Heureusement quelques monastères, fidèles à leurs anciennes coutumes, ont gardé l'Office Divin dans son intégrité traditionnelle.

¹⁶ - Les 8 "tons des psaumes", ne sont pas le fruit d'une connaissance exhaustive des possibilités de la gamme naturelle. C'est pourquoi leur usage entraîne, il faut le reconnaître, une certaine lassitude et un manque évident d'expressivité.

¹⁷ Notons l'aberration par laquelle on a toléré que des religieuses chantent l'office sans y rien comprendre.

Règles de la Psalmodie.

Le vrai, le bon et le beau coïncident, ce qui implique que la psalmodie doit être intelligible, pour qu'elle transmette la Vérité, afin qu'elle procure la paix à l'esprit et le bien-être à tout l'être. Pour qu'elle soit belle il faut qu'elle soit fidèle aux lois de l'harmonie musicale, agréable à l'oreille, c'est-à-dire qu'elle s'inscrive dans les modes de la gamme naturelle précédemment définis.

Intelligibilité.

Pour qu'un texte chanté soit intelligible, il faut qu'il soit parfaitement articulé : condition primordiale. C'est pourquoi les chanteurs devront travailler leurs cordes vocales, leurs langues et leurs joues, pour exhiler un son agréable et riche avec les harmoniques merveilleuses que présente la voix humaine, si belle qu'aucun instrument ne l'égalera jamais. C'est ce qu'on appelle "placer sa voix". Cela implique que le son produit par la vibration des cordes vocales résonne bien avec le "tuyau sonore" que constituent la cage thoracique, la trachée, le pharynx, les fosses nasales. La bouche sera bien ouverte - mâchoire inférieure portée légèrement en avant - afin qu'elle serve de pavillon pour la projection d'un son enrichi de ses harmoniques naturelles. La tête doit rester bien droite dans l'alignement vertical de la trachée, et non penchée, comme on a coutume de le faire pour lire.

Il faut en outre que le débit des syllabes ne soit pas trop rapide, corresponde à une unité de temps comparable à celle d'un pas ou aux battements du coeur. Chaque syllabe cursive sera notée par une croche; les finales de chaque phrase, pourront avoir la valeur d'une noire ou d'une noire pointée. Nous retrouvons ici le "punctum" latin : à savoir que toutes les notes = toutes les syllabes sont égales, et portent, les unes par rapport aux autres, le rythme: l'intensité du son, marqué par l'accentuation ordinaire des mots et des phrases. L'accent de chaque mot pourra être renforcé par un très léger allongement de la durée de la note, pour éviter une psalmodie hachée et disgracieuse. Nous comprenons ainsi que la musique est la servante de la parole.

Le rythme fondamental sera binaire ou ternaire selon l'alternance des syllabes fortes et faibles: ainsi le rythme se construit directement sur le texte et lui donne toute sa valeur expressive. La phrase a son rythme propre: le "grand rythme" très prononcé dans la psalmodie latine, et les diverses phrases, ou vers, de la strophe, s'établiront sur un rythme encore plus large, marqué par le sens de la phrase ou de la strophe. C'est ce qu'on appelle le "phrasé". Dans le texte du père Joseph Gélineau les strophes sont en général de 4 vers, ou parfois de six, rarement de huit (Psaume 118, Hb.119) et exceptionnellement de deux. (Psaume 4 par exemple). Cette disposition du texte sacré facilite son adaptation à la musique qui n'est pas écrite

directement au-dessus du texte, comme il en est aussi dans la psalmodie latine traditionnelle.

Bien-être

Le chant sacré doit faire entrer le chanteur dans le repos de Dieu, selon l'exhortation de l'Épître aux Hébreux: "Efforcez-vous d'entrer dans le repos de Dieu". Nous sommes loin des prouesses de l'opéra, ou même des cantates classiques ou des oratorios, qui exigent des chanteurs un effort souvent démesuré, et un entraînement long et difficile. Nous sommes à l'opposé des excitations lubriques proposées par la musique "techno" tout juste bonne à faire danser les ours. C'est pourquoi la psalmodie est alternée par deux chœurs qui se répondent, selon l'usage constant de l'Église. Dans le royaume qui vient nous aurons l'alternance des voix d'hommes et de femmes, et le chant à l'unisson des antiennes. Entre chaque vers de la strophe un temps est prévu pour la respiration: la "médiane" du grégorien. A la fin de la strophe, l'alternance des chœurs se fait sans interruption, comme dans la psalmodie latine: reprise immédiate par l'autre chœur à la finale de chaque verset.

Le débit des syllabes est relativement rapide: car les psaumes se fixent rapidement dans la mémoire, lorsqu'ils sont chantés. Il n'y a donc plus de retard inutile. Ainsi l'Office Divin ne donne aucune impression de longueur ni de lassitude. Lorsque les bonnes habitudes d'articulation et de respiration profonde sont acquises, l'intelligence se porte aisément avec une vive attention au sens de la Parole de Dieu pour le plus grand réconfort du chanteur.

L'ornementation de la psalmodie ne comportera pas de notes trop élevées ou trop basses. La tenue - qui caractérise le style même de la psalmodie - consiste à chanter la plus grande partie du vers sur une même note. Celle-ci sera choisie de préférence sur l'un des "bons tons" du mode, sur une hauteur confortable.

Beauté

La beauté de la psalmodie dépend en premier lieu de son caractère modal. Chaque psaume, à la suite de son antienne, reste constamment dans le même ton et le même mode. Les notes caractéristiques du mode (cadence) devront être entendues en priorité. Il convient que toutes les notes de la gamme qui s'harmonisent avec le mode soient aussi entendues, dans les notes de préparation ou les "codas" du vers. La dernière note de l'antienne et de la strophe donnent le ton, qui, rapporté à l'armature, indique aussi le mode. Le début de chaque strophe doit s'enchaîner harmonieusement avec la fin de la strophe précédente.

Les "élans" de la voix - notes de préparation qui précèdent la tenue, non nécessaires, - seront formées de 2 ou 3 syllabes, rarement plus. La fin de chaque

vers, marquée, comme dans la psalmodie grégorienne, par une "coda" de quelques syllabes. Ces ornements seront inspirés des sentiments qu'exprime le texte. La musique est "sacrée" dans la mesure où elle favorise au mieux l'intelligence de la Parole de Dieu.

Variété

"L'ennui naquit un jour de l'uniformité" ... C'est pourquoi l'Office Divin traditionnel était divisé en pièces musicales relativement courtes. La dernière réforme de l'Office Catholique Romain, opérée par Pie X est si bien ordonnée qu'elle donne toute satisfaction. Tous les psaumes sont chantés chaque semaine. Ils y sont répartis de telle manière que les plus longs sont coupés en plusieurs fragments, très judicieusement... et que les plus courts étaient groupés dans les heures du jour: Prime, Tierce, Sexte, None...

Pour assurer la véracité indispensable le mieux est de changer de tonalité et de modalité à chaque antienne suivie de son psaume. Il conviendra aussi d'enchaîner harmonieusement les changements de tons et de modes. Certains sauts brusques de tonalité peuvent être un peu surprenants mais non désagréables.

L'expressivité.

Le sens du psaume inspirera la "couleur" expressive de sa musique, psaumes d'action de grâce et de victoire, psaumes historiques et narratifs, didactiques, psaumes de lamentation: supplication d'un persécuté, d'un malade, d'un agonisant face à l'horreur de la mort... cette variété si remarquable des psaumes implique la même variété dans la musique sur laquelle ils seront chantés.

Le Christ a récité et chanté les psaumes, que chantaient aussi les saints géniteurs du Christ. Il est certain, que les juifs pieux apprenaient à lire et à écrire à leurs enfants dans le Texte Sacré original. Ils connaissaient parfaitement les psaumes, comme toutes les pages importantes de la Sainte Ecriture. Ce fondement culturel du peuple élu formé avant tout par la divine Révélation nous a donné le Sauveur, mais il n'a pu se transmettre intégralement aux disciples du Christ, en raison de la diversité des langues, et surtout des attaques incessantes que l'Eglise a subies au cours des siècles sous les coups du Démon: enragé pour la détruire, et empêcher ainsi la grâce rédemptrice d'opérer le salut de toute chair. Il nous faut retrouver ce "milieu vital" indispensable: celui des parents de Jésus, des Apôtres, des premiers disciples. C'est le "bon dépôt" de la foi que Paul confiait à des hommes sûrs, qui n'a pu instruire tous les fidèles, mais qui fut seulement conservé comme un mémorial dans le cadre de la "vie consacrée". Il faut donc que la musique sacrée du Royaume explicite et généralise ce qui a constitué, en quelque sorte, l'âme vivante de l'Eglise militante au cours des deux millénaires de son existence terrestre..

On appelle, d'une manière plus particulière, "messianiques" les psaumes qui prophétisent, souvent avec une précision suffocante, les souffrances du Christ dans sa passion et dans son témoignage parmi les hommes, mais aussi sa résurrection, sa souveraineté et sa gloire. C'est pourquoi les psaumes devront être établis sur les modes et les ornements exprimant aussi bien que possible le caractère de ces psaumes

oooooooooooooooooooo

Conclusion : importance de la psalmodie.

Dès que l'Eglise a pu s'organiser selon la tradition apostolique précisée par Paul dans ses épîtres à Tite et à Timothée, les Evêques furent assistés et soutenus dans leur prière et leur apostolat par des "collèges" de fidèles qui devinrent peu à peu les "chapitres", ou des communautés de type monastique, comme celle qui entourait, par exemple, Saint Augustin. C'est donc par cette pieuse tradition que le chant sacré s'est perpétué suivant les normes antiques, plus ou moins adaptées, de l'ancienne Synagogue. Au début du 7ème Siècle saint Grégoire le grand entreprit de convertir l'Angleterre - considérée alors comme le territoire privilégié des diables, - en envoyant son ami et disciple Augustin (de Cantorbéry) avec une communauté de moines. Ce sont eux qui, par le chant sacré, firent la conversion rapide de toute l'Angleterre.

La psalmodie est restée l'âme du bréviaire, puisque tous les prêtres, réguliers ou séculiers, avaient pour première charge sacerdotale d'assurer chaque jour l'Office Divin, c'est-à-dire la prière de l'Eglise, corps mystique du Christ; non plus, hélas par le chant, mais par une simple récitation ou lecture des psaumes encadrés par l'invitatoire, les hymnes, antiennes, leçons, répons... Ainsi chaque prêtre - ou fidèle qui récite l'Office - habite dans la communion des saints, et reçoit, de ce fait, une grâce et une force incomparables. En effet, ce n'est pas seulement avec l'Eglise militante terrestre qu'il se trouve en communion, mais aussi avec tous les apôtres, martyrs, confesseurs, vierges... , qui au cours des âges se sont sanctifiés sur les psaumes, y ont trouvé le pain quotidien de leur foi victorieuse et qui, aujourd'hui les chantent dans la Gloire de leurs corps ressuscités.

C'est pourquoi il est absolument certain que dans le Royaume de Dieu, qui sera bientôt inauguré par le Retour glorieux de Jésus-Christ, l'Office Divin par une psalmodie devenue excellente, assurera la sanctification rapide et profonde de ceux qui, selon le mot de saint Irénée, "s'exerceront à l'immortalité" et à l'incorruptibilité.

oooooooooooooooooooo

La mélodie.

La mélodie est fondamentale depuis la plus haute antiquité, pour toute expression musicale naturelle. Et la musique sacrée a trouvé des mélodés admirables que la précieuse Tradition de l'Eglise a en partie conservées. Les plus anciennes constitutions de l'Eglise mentionnent "le chantre et le psalmiste" à côté du "portier et du lecteur" dans l'ordonnance de l'Office Divin. (Det. G4d). Le "Paroissien romain", édité par Desclée, missel-vespéral largement répandu dans l'Eglise à la suite des exhortations de saint Pie X, contient d'admirables mélodies: un certain nombre furent en usage dans les paroisses, les noviciats, les séminaires... mais beaucoup d'autres, notamment les chants "ad libitum" (au choix) comportent des mélodies magnifiques, d'une ampleur exceptionnelle, qui ne furent presque jamais ni chantées ni entendues durant le 20ème siècle...

La mélodie, comme le mot l'indique, est un chant (ωδη) rythmé, articulé en plusieurs "membres" (μεῖλος), qui consiste à chanter plusieurs notes distinctes, successivement, qui vont former une phrase musicale, un "air de musique", qui pourra porter une suite de syllabes exprimant une pensée.

La phrase mélodique est utilisée pour les pièces grégoriennes de l'Office Divin: invitoire, antienne, leçon répons, prose, hymne... Ces formes musicales donnaient aux Matines, aux Laudes, aux Vêpres... une variété et une expressivité formidables, sous les voûtes sonores des abbayes et des cathédrales. Tous, alors, comprenaient le latin, en saisissaient la poésie sublime, à croire que le Royaume de Dieu était arrivé sur la terre... Il nous faut saisir sur le champ l'Esprit dans lequel furent créées et vécues pendant tant de siècles ces expressions de la foi et la piété du Corps Mystique du Christ, pour que, lors de son prochain retour, il nous trouve debout et vigilants, et que la conscience de l'humanité se réveille enfin dans la Vérité pour l'unité des esprits, puis la charité, qui fera l'union des cœurs. C'est ainsi que les promesses divines seront accomplies, que nous verrons "le salut de toute chair", puisque la "trinité créée" obtiendra la pleine justification devant la Trinité Créatrice.

Trinité créée ? Où es-tu ? Quand nous sera-t-il donné de te voir ? Nous la verrons quand nous l'aurons réalisée dans la vérité : le couple humain du commencement, unis dans l'amour de l'Esprit Saint : "Faisons l'homme à notre image

et ressemblance, et il les fit mâle et femelle, à l'image d'Elohim il les créa ¹⁸". Commencement qui durera toujours, comme le Seigneur le dit dans un célèbre logion de l'Evangile de Saint Thomas :

"Les disciples dirent à Jésus : "Dis-nous: comment sera notre fin ? Jésus dit: "Pourquoi m'interrogez-vous sur la fin, alors que vous n'êtes pas dans le commencement ? Heureux l'homme qui atteindra le commencement : il connaîtra la fin et ne goûtera pas la mort ..."

Le Seigneur n'a aucune intention de changer l'ordre des choses, même si des milliards d'individus, démocratiquement, votent contre lui ! La séduction diabolique a disloqué la "trinité créée". Sa chute dans la génération "adultère et pécheresse", a subsisté jusqu'à nos jours dans l'Eglise terrestre, malgré la sublime démonstration que nous a donnée la Sainte Famille de Nazareth. Sous le poids de la clôture, la solitude monastique témoigne en effet de la transgression du précepte initial: "Ils seront deux en une seule chair... " Ainsi les mélodies grégoriennes, si belles qu'elles soient, chantées par les moines n'ont jamais résonné de l'octave merveilleuse: la voix de la femme. De même les carmélites, visitandines, clarisses... ont épuisé leurs cordes vocales dans l'ennui de leurs constitutions : elles n'avaient pas l'appui de la gravité du mâle. Au long des siècles cette dislocation du chant a résonné dans les abbayes et les couvents comme une plainte indicible: la détresse aride d'une chair inutile et gênante, cachée sous l'habit religieux de la honte. Manichéisme terrifiant qui a rationalisé la brisure de l'initiale création.... Quand reviendrons-nous au joyeux assentiment de "l'Amen" face à la réalité corporelle, pour qu'enfin les sublimes mélodies du chant sacré expriment une véritable action de grâce ?

Le rythme mélodique de la musique sacrée ne saurait se profaner avec le son des tambours, des tam-tam, des diverses "batteries" qui favorisent les impulsions irrationnelles et lubriques de la chair. Le chant grégorien, dans toute la longue et vénérable tradition, lorsqu'il est exécuté correctement - ce qui n'est ni courant ni facile - est porté par un rythme à la fois très puissant et très subtil. Il comporte des temps binaires et ternaires, qui ne sont pas asservis au métronome, ne marchent pas à la baguette mais épousent avec douceur et délicatesse le texte intelligible et porteur de la Vérité. Un rythme pour les mots, un rythme pour les propositions, un rythme pour la phrase: ce sont comme les harmoniques d'une corde vibrante qui se combinent sans se gêner. On ne veut pas de bruits intempestifs dans la nef, qui évoqueraient des coups, des chocs, des fouets, des cravaches... Les fils et les filles de Dieu chantent leur adoration paisible et joyeuse pour l'immuable Trinité: ils ne sont pas des esclaves pour plier l'échine sous les tortionnaires, ou des soldats enrôlés de force qu'il faut conduire à la mort sous les accents tonitruants des fanfares militaires. Le rythme sacré est la respiration d'un souffle libre, l'haleine de la parole chargée d'esprit, qui inspire les accents de la mélodie.

¹⁸ - Elohim: nom pluriel de Dieu qui indique une pluralité en Dieu: la Trinité des Personnes.

Voyons donc successivement les formes mélodiques de l'Office Divin, pour qu'elles trouvent leur plein épanouissement dans le contexte linguistique et culturelle notre temps.

oooooooooooooooooooo

L'Office des matines, remplit la longue attente nocturne du retour de l'aurore. Les moines entonnaient les matines bien avant le lever du soleil, de manière que le jour paraisse pendant le chant des Laudes. L'Eglise a toujours obéi à la monition du Seigneur: "Veillez et priez, car vous ne savez ni le jour ni l'heure... Et si votre Seigneur revient à la deuxième ou à la troisième veille de la nuit ?... Il faut alors qu'il vous trouve éveillés ! Heureux ce serviteur que le Maître trouvera vigilant lors de son arrivée... "

Les Matines commencent par le solennel Invitatoire. Elles comportent trois nocturnes, séparés par un temps de silence et de méditation. Chacun des nocturnes comprend trois psaumes encadrés par une antienne; puis trois leçons suivies chacune d'un répons. Le dernier répons (le neuvième) sauf aux temps de pénitence, est l'hymne ambrosien: le "Te Deum"¹⁹. Le chant des matines tel qu'il reste encore écrit dans quelques rares missels ou antiphonaires, comme un mémorial de la magnifique vigilance de l'Eglise, pouvait durer trois heures, et davantage... Lorsque la cloche sonnait en plein milieu des ténèbres, le moine surgissait aussitôt, courait au chœur, en abritant de la main la flamme vacillante de sa chandelle. Il ne fallait pas manquer l'Invitatoire...

L'Invitatoire

"Venite exultemus Domino, jubilemus Deo salutari nostro...

"Venez crions de joie pour le Seigneur, acclamons le Rocher qui nous sauve...

Cet appel, débordant de bonheur, est prophétique de la pleine Rédemption, espérée depuis les siècles. L'Eglise l'a chanté dans l'Espérance: celle-là s'accomplira un jour. Ce jour est proche, d'autant plus que notre ferveur se fera suppliante pour appeler le Seigneur: "Viens, Seigneur Jésus !"

Le psaume 94 (hb.95) est chanté en alternance par un soliste et le chœur qui répond par le refrain. La mélodie exprimera cette allégresse, mais en épousant aussi le caractère propre de chaque fête. Elle sera triomphante pour la Résurrection et l'Ascension du Seigneur, nimbée d'une certaine tristesse pour les fêtes de la Croix, ou des douleurs de la bienheureuse Vierge... Nul fils d'Adam ne saurait recevoir un plus grand encouragement que celui que lui donne le chantre qui entonne l'invitatoire des

¹⁹ - Composé par saint Ambroise au IV^{ème} siècle.

matines triomphales, vivant mémorial de la victoire définitive de Jésus-Christ sur les puissances des Enfers désormais confondus par sa Résurrection.

L'Hymne

La sainte liturgie présente chaque jour, chaque semaine, chaque année, de nombreux hymnes: au début des petites heures, soit après les psaumes des laudes et des vêpres. Le plus significatif est sans contredit l'hymne des matines, qui suit immédiatement l'invitatoire. Selon la variété des fêtes, il exprime une théologie vigoureuse, qui résume l'enseignement des Saintes Ecritures sur le sens de l'histoire depuis les origines jusqu'à la fin des temps.

Les hymnes retenus dans l'Office Divin sont une très étroite sélection parmi les innombrables qui furent composés au cours des siècles, et qui en attendant le Royaume, reposent, inconnus, dans des bibliothèques et des archives poussiéreuses.

L'hymne est une pièce poétique particulièrement soignée, formée d'un certain nombre de strophes composées strictement suivant le "nombre" de chaque vocable, c'est-à-dire une suite mesurée de syllabes longues et brèves, suivant les lois de la prosodie latine. Certains sont de purs chefs d'oeuvre, non seulement par la beauté de leur style, mais aussi par la profondeur et la qualité de la pensée qu'ils expriment, et par l'intensité de la prière qu'ils recèlent. Saint Thomas d'Aquin a excellé dans les hymnes du Saint Sacrement, où la régularité du vers - parfois orné de la rime et l'alternance quasi miraculeuse du poids des syllabes - brille tout autant que par la perfection théologique.. "Pange lingua..... Adoro te... Sacris solemniis..." Trésors fantastiques qui ne peuvent plus être exploités aujourd'hui, puisque le latin n'est plus entendu... Ils seront ressuscités dans le Royaume, en attendant on ne peut mieux faire que les traduire aussi fidèlement que possible et les chanter sur des mélodies modales adéquates.

En effet il faut que l'hymne, dans la langue française, réponde aux lois de la poésie: régularité des vers, exclusion du hiatus, construction régulière de toutes les strophes sur la même structure. Cependant il ne me semble pas utile ni opportun de garder la rime, comme dans la chansonnette ou la poésie profane: la prière de la foi ne doit pas s'asservir à des jeux de mots et éviter à tout prix les ritournelles populaires, trop faciles pour durer longtemps.

L'Antienne.

L'antienne est un texte court, comportant une ou deux phrases, évoquant le sens du psaume qui suit: une sorte d'aide-mémoire qui guide le chanteur ou l'auditeur, pour qu'il saisisse aussitôt l'objet de sa prière. Il est alors immédiatement éveillé, pour s'engager dans l'esprit du psaume, pour en goûter le sens, dans le contexte de la fête

ou de la férie que l'on célèbre, selon le déroulement du temps liturgique. L'antienne est entonnée par le maître de chœur, ou l'un des solistes, à tour de rôle. Les premières notes de l'Antienne précisent immédiatement sa tonalité et sa modalité, et celles du psaume qui la suit. Dans les fêtes simples, on chantait le psaume aussitôt après cette intonation, puis on chantait l'Antienne entière à la fin du psaume. Lors des fêtes plus solennelles, l'antienne était chantée entière avant et après le psaume, donc "doublée", ce qui détermine le qualificatif de "double" que l'on donnait à ces fêtes.

Dans le Royaume qui vient nous aurons largement le temps de doubler les antiennes ! En effet, l'Antienne est importante non seulement au point de vue musical, mais pour aider la qualité de la prière.

Qualité musicale : la mélodie qui porte le texte de l'Antienne sera significative autant que possible du ton et du mode choisis. Le grégorien traditionnel se plaisait à orner presque démesurément les mélodies de l'antienne par de longues vocalises : le latin, avec ses syllabes sonores se prête opportunément à ce développement purement mélodique: tout spécialement les Alléluias que l'on ajoutait pendant le temps pascal. Le français préfère un chant syllabique plus sobre, mais aussi plus expressif de la pensée exprimée par le texte.

Qualité de prière : la mélodie qui supporte la phrase de l'antienne exprimera aussi bien que possible le sentiment qu'elle exprime, sa couleur émotive, selon le caractère du psaume qui la suit. Ainsi l'ambiance chorale est déterminée sans retard, pour aider l'intelligence des paroles.

La leçon

Après les 3 antiennes et les 3 psaumes du nocturne, les chanteurs vont prendre quelque repos en écoutant les "Leçons", tirées de la Sainte Ecriture, de l'histoire des Saints, de leurs écrits: explications et commentaires des textes sacrés. La leçon se chantait sur un ton uniforme (recto tono) avec des inflexions de voix systématiques pour marquer les propositions causales ou interrogatives, le début et la fin des phrases. Ces mélodies rudimentaires avaient l'avantage de la simplicité, et pouvaient être exécutées sur le simple texte, sans qu'il soit nécessaire de le placer sous une portée de notes.

Mais il n'est pas interdit, tout au contraire, d'enrichir la Leçon d'une formule mélodique caractéristique de son sens, soulignant l'argumentation du texte par des hauteurs diverses de la voix, et par des mélodies expressives du développement de la pensée qu'il exprime. Et chaque leçon s'engagera dans un mode et une tonalité différente, ce qui renforcera l'agrément et la variété de l'Office Divin.

La leçon est précédée d'une bénédiction, que le lecteur postule du père abbé, ou de l'Evêque, qui préside l'Office Divin: "Jube domne benedicere", d'où le mot de

"jubé" pour désigner l'estrade dressée face au chœur sur laquelle montait le lecteur pour mieux se faire entendre . Après la formule de bénédiction invoquant tour à tour, les trois Personnes de la Sainte Trinité, chacune des trois leçons commençait, et se terminait par une brève invocation: "Tu autem, Domine, miserere nobis" à laquelle le chœur répondait : "Deo gratias." Ensuite on entonnait le répons...

Le répons

Le "répons" , comme le mot l'indique (latin: responsum) est effectivement la "réponse" que le chœur adresse à la leçon qu'il vient d'entendre: chant d'approbation et de méditation tiré de la Sainte Ecriture, qui maintient les chanteurs dans l'ambiance théologique de la fête que l'on célèbre. Le répons comprend un "refrain" qui se chante deux fois, puis une reprise depuis le début. Les répons qui terminent les nocturnes sont ornés du "Gloria Patri" chanté debout avec une profonde inclinaison des chanteurs.

Les répons sont extrêmement variés. Pendant les octaves des grandes fêtes on les répétait avec la joie de retrouver des mélodies très expressives et agréables. Le répons exigeait des chanteurs une grande habileté pour la lecture musicale. Certains sont extrêmement remarquables, notamment ceux qui se chantaient pour les matines du Saint Sacrement et pendant l'Octave. On peut citer le fameux répons de Pâques : "Haec dies quam fecit Dominus..."

L'introït, le graduel, l'offertoire.... de la messe solennelle sont construits sur des mélodies du même genre que celles des répons. De même le verset de l'Alléluia.. Certaines sont d'une beauté singulière et d'une expressivité inégalable. Pendant les temps de pénitence, où l'Alléluia est remplacé par le "trait" - en général texte tiré d'un psaume - on entend des mélodies assez semblables, celle du mercredi des cendres par exemple, avec son célèbre verset "Adjuva nos, Deus, salutaris noster..." que les moines chantaient à genoux, pour supplier le Seigneur Dieu qu'il écarte la peste, la famine et la guerre... Notons aussi le fameux "Christus factus est pro nobis..." que l'on chantait le Jeudi Saint, et que l'on reprenait jusqu'à Pâques, à la fin de chaque office, sans se lasser, si belle et expressive en est la mélodie.

Comme chef d'oeuvre d'expressivité citons aussi les mélodies qui illustrent la messe et l'office des défunts: elles exhalent une paix et une consolation délicieuses, qui sont comme les résonances terrestres de la Résurrection.

On pourrait en évoquer bien d'autres qui se succèdent tout au long du missel Romain, notamment dans les Offices des Saints et de la Bienheureuse Vierge Marie, chargées de piété et de foi. Lorsque ces mélodies montent à la mémoire, elles rappellent non seulement la pédagogie toute maternelle de l'Eglise, mais sa longue tradition plus que millénaire... Toutes ces richesses seront retrouvées et amplifiées dans le Royaume. Il n'est pas possible, en effet, que le Royaume que va enfanter

l'Eglise - "Je te donne les clés du Royaume de Dieu" - ne s'inscrive pas directement dans le chant modal, le seul qui procure une pleine satisfaction de coeur et d'intelligence.

La prose

Le "Dies irae", dont l'inspiration s'inscrit dans la ligne de Sophonie le prophète, chanté à la messe des morts, est sans contredit la prose typique : à savoir un texte poétique construit en strophes régulières de quelques vers, que l'on chante suivant une mélodie particulièrement expressive. Le texte du "Dies irae", évoque la fin des temps, le redoutable jugement des nations; mais aussi la grande miséricorde accordée à ceux qui auront invoqué le Nom du Seigneur Jésus, qui pardonna Marie Madeleine et le bon larron. Nous sommes toujours nourris de la Sainte Ecriture. Les phrases mélodiques reviennent à plusieurs reprises et s'épanouissent dans une coda particulièrement significative.

D'autres proses de ce genre ont été retenues dans la Sainte liturgie : la plus ancienne est probablement le "Victimae pascali laudes", que l'on chante après l'Alléluia de Pâques et pendant toute l'octave. Notons aussi le "Stabat mater", dont la sobriété du grégorien fut amplifiée et transformée dans les chefs d'oeuvre de Pergolèse, Vivaldi, Rossini, et combien d'autres... Pour la fête du Saint Sacrement, le "Lauda Sion salvatorem", éclate de joie et d'espérance dans le salut que la sainte Eucharistie met à la portée de tout croyant. Cette prose avec une régularité théologique admirable exprime le plein assentiment de foi que l'Eglise Catholique a toujours accordé aux paroles consécatoires du Christ, qui transforment le pain et le vin en son corps et en son sang.

Tels sont les principaux genres de musique sacrée qui mettent en valeur des textes, d'une beauté et d'une richesse doctrinale de première grandeur. Nous avons, c'est vrai, dans la tradition liturgique, un enseignement infiniment précieux pour expliquer les mystères de notre foi et nous en faire goûter dès maintenant la Vérité - que les ressuscités voient de leurs yeux ! - foi immuable qui fut d'abord celle des saints géniteurs du Christ, puis, au cours des temps, des Apôtres, des Martyrs, des Confesseurs et des Vierges....

L'Office Divin comporte - outre les Matines -, les Laudes, les Vêpres et les Heures du jour (prime, tierce, sexte, none) : alternance d'antiennes et de psaumes, d'hymnes et de courtes leçons que l'on appelle "capitule" = petit chapitre, et oraison pour les petites heures. Il n'y a pas lieu de s'attarder sur ces formes particulières qui ressemblent à celles que nous venons d'étudier en nous attachant plus particulièrement aux matines.

Quelques indications particulières.

Pour que le mode soit bien respecté et bien entendu, il importe que les syllabes accentuées du texte soient portées par les "bons tons", c'est-à-dire par les notes de la cadence. Mais cette règle n'est pas absolue, car il doit exister une alternance entre les vers de la strophe, entre les propositions d'un répons ou d'une antienne. Il est bon, dans l'hymne, que les dernières notes de chaque strophe appellent les premières de la strophe suivante.

La mélodie doit en principe s'élever sur les degrés de la gamme, pour culminer sur les paroles les plus importantes de la strophe; et ensuite s'abaisser régulièrement vers la fin.

Il importe essentiellement que le chanteur et l'auditeur ne soit pas "scandalisé" par un "déraillement" hors du mode. Dans la musique sacrée, toute pièce musicale : psaume, répons, antienne, hymne... doit être composée et exécutée dans le même ton: l'armature de la clé reste la même. Mais il sera bon qu'au cours des Matines, des Vêpres, des Laudes... que chacune des pièces soit écrite et chantée sur un mode et une tonalité qui lui soit propre et autant que possible adaptée à son sens. Toutefois le répons qui suit la leçon s'inscrira dans le même mode et le même ton que la leçon qui le précède.

De même que les cathédrales et les abbaciales se construisirent suivant une ordonnance qui fait toujours notre plus grande admiration, ainsi l'Office Divin ne peut pas s'écarter des Normes établies et maintenues pendant de siècles, qui ont assuré la stabilité de l'Eglise, de sa profession de foi, de son effort caritatif et éducatif, et de la sanctification de ses membres. Le premier devoir de l'Evêque était en effet d'assurer à la tête de son chapitre, l'Adoration en Esprit et en Vérité. Il préside lui-même le chœur, de la stalle qui lui est réservée. Son assiduité à l'Office est son premier devoir et l'exemple le plus évident de la piété et de la foi qu'il doit donner non seulement aux clercs, mais aussi à tous les fidèles de son diocèse. Lorsque cette règle était observée, l'Eglise était conquérante, malgré le poids redoutable des persécutions. Quand elle fut délaissée, ce fut la défaite amère de l'Eglise militante. Il en était de même pour l'Evêque de Rome, dont les missels portent encore de précieuses informations: pendant le temps du Carême, le Pape célébrait l'Office et la Sainte Eucharistie dans l'une ou l'autre des Eglises de Rome: c'était la "station" à sainte Cécile, à Sainte Marie majeure, à Saint Laurent, aux douze apôtres, à saint Pierre, pour les vigiles solennelles.. etc... De même les grands Abbés des monastères étaient tenus à la présidence officielle du chant sacré. On peut donc légitimement se demander si les hauts membres de la hiérarchie, en désertant le plus souvent le chœur de leurs chanoines ou de leurs moines, n'ont pas été les principaux responsables de l'échec séculaire de la Rédemption, échec qui prend aujourd'hui des proportions gigantesques et planétaires.

Mais dans le Royaume qui vient, il n'en sera plus ainsi car le Royaume se construira sur la vérité première et éternelle dont Jésus le Verbe de Dieu a porté témoignage dès sa génération... "Je suis né et je suis venu dans le monde pour porter témoignage à la Vérité". De ce fait l'engagement de chasteté, qui fut, heureusement, toujours gardé en droit et même en fait dans l'Eglise, s'enracinera dans la Foi qui nous a donné le Christ, fils de l'homme et Fils de Dieu, selon la parole de Paul : "Lorsque la foi est advenue dans le monde, Dieu envoya son propre fils, fait de la femme..." Cette foi n'est autre que celle de sainte Marie et de saint Joseph qui nous ont donné le Sauveur. "Heureuse es-tu parce que tu as cru". C'est évidemment cette même foi qui sera le fondement du Royaume du Père.

oooooooooooooooooooooooooooo

Chapitre 6 -

L'Harmonie

Certaines abbayes mettaient toute leur gloire à chanter "a capella", c'est-à-dire sans autre accompagnement que la résonance des voûtes de l'abbatiale. Le chœur alors se passait entièrement de l'orgue. Dans de telles conditions, il n'est pas opportun de parler d'harmonie. A vrai dire, l'harmonie résultante causée par l'écho des voix formait une sorte de tapis sonore fort agréable, puisqu'il faisait entendre automatiquement les harmoniques du mode dans lequel était écrite la mélodie.

Mais si l'on veut soutenir les chanteurs par les tuyaux sonores - flûtes ou bourdons - ou par les cordes - harpe, cithare, luth, piano... - il est indispensable que l'organiste, ou le pianiste, possède les lois de l'harmonie, et surtout que ses mains soient exercées pour qu'il puisse accompagner sur le champ, sans aucune hésitation, la mélodie chantée par le chœur selon la tonalité et la modalité sur lesquelles elle est construite.

Il est donc indispensable que l'organiste - ou pianiste, harpiste...- sache non seulement lire et exécuter une partition, mais fournir sans effort et sans retard un accompagnement non seulement agréable mais qui soutienne et encourage les chanteurs. S'il a le sens de l'harmonie, il choisira le contrepoint et les accords qui maintiendront avec bonheur les voix dans l'exacte tonalité aussi bien que dans la modalité du morceau.

Les Lois de l'harmonie

Ces lois sont inscrites dans la nature des sons.²⁰ Nous avons vu précédemment que toute corde vibrante, tout tuyau sonore émet la note fondamentale et ses harmoniques dont la première est l'octave, d'une fréquence double, le seconde la quinte de l'octave supérieure d'une fréquence triple etc... La gamme est construite naturellement en ramenant les premières harmoniques entre la fondamentale et la première octave.

²⁰ - L'étude scientifique des sons, acoustique, est extrêmement intéressante: elle permet de bien saisir ce qu'est la hauteur, l'intensité et le timbre d'un son. C'est la connaissance des "fonctions périodiques" ($y = \sin x...$ etc) et les "séries de Fourier" qui donnent une explication exhaustive, non seulement des ondes acoustiques mais des ondes électromagnétiques et de leurs résonances. Voir sur ce point les traités de mathématiques et de physique.

L'accord parfait.

Si donc l'on fait entendre les notes qui sont en plein accord avec les premières harmoniques naturelles, on obtient "**l'accord parfait**" (ou accord consonant), qui, dans sa forme la plus simple, ramenés à la première octave, s'écrit pour la tonique, - gamme de do majeur - **do mi sol**. L'oreille est charmée en écoutant la note fondamentale et les 2ème et 4ème harmoniques. Toutefois cet accord parfait peut être étalé sur deux octaves: on monte le mi d'une octave et l'on obtient: **do - sol - mi**. la sensation est plus agréable. Cet accord reste toujours accord parfait si l'on double les notes à l'octave supérieure ou inférieure, à condition toutefois d'observer que dans le registre grave, il ne faut pas serrer les notes, sinon on obtient un son lourd et indécis. Pour la quarte, l'accord parfait est **fa-la-do**, pour la quinte **sol-si-ré**. Nous avons ici les accords qui déterminent la cadence. Tous ces accords sont consonants et accords majeurs.

On appelle aussi "accord parfait" l'accord mineur **la-do-mi**, ou encore **ré-fa-la**, ou **mi-sol-si**, accords qui caractérisent le mode du 6ème degré.²¹ Ces accords sont consonants. Dans la gamme seul l'accord "si-ré-fa" est dissonant.

Les renversements de l'accord.

L'accord est "fondamental", lorsque la tonique est à la position de basse: "do-mi-sol", ou encore "do-sol-mi" (mi à l'octave). Mais si l'on fait entendre à la basse, - c'est-à-dire la note la plus grave - l'une des deux harmoniques - mi ou sol - on obtient un "renversement de l'accord". Il n'y a évidemment que deux renversements possibles:

1- La quinte à la basse: "sol-do-mi", qui s'appelle alors l'accord de quarte et sixte, parce qu'on rencontre d'abord l'intervalle sol-do, qui est une quarte, puis l'intervalle sol-mi qui est une sixte.

2- La tierce à la basse, en faisant passer la fondamentale à l'octave supérieure: "mi-sol-do", que l'on appelle conventionnellement l'accord de sixte (mi-do) et quarte (sol-do). Cet accord de "sixte et quarte", - on dit souvent pour simplifier accord de sixte - est plus agréable, plus doux, que l'accord de "quarte et sixte" (on dit souvent accord de quarte pour simplifier).

Indépendamment des noms - qui risquent de prêter un peu à confusion - il faut retenir ceci: que l'accord de "sixte", est celui qui a la tierce de l'accord parfait à la basse (ici le mi) - cet accord joue un grand rôle dans les accompagnements où l'organiste fait entendre un contrepoint. De même l'accord de "quarte" est le renversement de l'accord parfait où l'on entend la dominante à la basse. Dans le ton et le mode d'UT : le sol. Cet accord est un accord "de transition". Il est fort employé lorsque l'organiste fait entendre la **dominante** à la pédale, sur une note très grave,

²¹ - Les fréquences des accords mineurs restent dans des rapports simples, ce qui les rend consonants: do-la (sixte): 5/3, do-do (octave): 2, do-mi (tierce) 5/4 etc...

sur laquelle il faut jouer toutes sortes de figures mélodiques qui viendront finalement se résoudre sur l'accord parfait fondamental.

Le mot de "**dominante**" désigne la quinte de la fondamentale : sol dans le ton et le mode d'UT. (La quarte, fa dans le mode d'UT, est appelée aussi sous-dominante). La dans le ton et le mode de RE etc... Ce mot est bien choisi, parce que précisément les accords que l'on construit avec la quinte à la basse sont ceux qui soutiennent l'harmonie avant son repos sur l'accord parfait fondamental, où la tonique revient à la basse. C'est la cadence directe.

Exercice au clavier.

Sur un clavier de piano ou d'orgue, jouer de la main droite, puis de la main gauche tous les accords parfaits dans tous les tons et tous les modes. On commence par la gamme d'ut, sur les touches blanches, on joue l'accord parfait do-mi-sol, et ses renversements. On ajoute l'accord de quarte: fa-la-do et de quinte: sol-si-ré, et leurs renversements, pour apprendre à posséder la cadence.

En restant sur les touches blanches (gamme d'ut), on joue l'accord ré-fa-la, du mode de RE, dans toutes ses positions, ses renversements et sa cadence: quarte: sol-si-ré, quinte: la-do-mi. Puis, toujours sur les touches blanches, l'accord du mode de MI, mi sol si... tous ses renversements, et sa cadence... Puis l'accord de FA, etc... On observera que sur le 7ème degré, le si, l'accord fondamental est dissonant: si-ré-fa. Dans le mode de Si, il est cependant l'accord fondamental du mode.

On explore ainsi le clavier des touches blanches.

On passe ensuite aux autres degrés de la gamme tempérée, soit par les dièses, en ajoutant un dièse, puis deux, puis trois, etc... soit par les bémols, un bémol, deux bémols, etc... Ou bien l'on passe d'un degré à l'autre de la gamme chromatique, Ré bémol, ré naturel, mi bémol, mi naturel etc. Et sur chacune des tonalités on joue les modes et leurs cadences, puis leurs renversements.

Cet exercice a pour but de savoir repérer tous les accords parfaits dans toutes les gammes et tous les modes. On peut faire aussi cet exercice par l'imagination sans instrument, en évoquant l'image intellectuelle de tous les accords parfaits possibles dans toutes les gammes et tous les modes. Mais rien ne vaut l'expérimentation sur le clavier.

Le contrepoint.

Le contrepoint est un mot bizarre qui signifie la chose la plus simple du monde à savoir : faire entendre deux sons, et dans le cas le plus simple un son qui reste le même et une mélodie qui se développe soit au-dessus, soit au-dessous. On comprend

aussitôt que pour que la chose soit audible et sans désagrément, il faut que la note tenue appartienne à la même gamme, et que la note tenue soit l'un des bons tons du mode. Au lieu d'une seule note tenue, on peut poser un accord, composer de notes cohérentes avec le ton et le mode choisis.

L'accompagnement des mélodies grégoriennes est basé sur ce principe.

Dans un deuxième temps le contrepoint signifie que l'on fait entendre un chant et un "contre-chant", c'est-à-dire deux mélodies qui seront entendues en même temps et d'une manière agréable. Selon la durée des notes du chant, et celle des notes du contre-chant, on pourra obtenir de nombreuses formes de contrepoint, selon la durée respective des notes que l'on emploie pour remplir les mesures.

L'usage du contrepoint apprend, exerce l'oreille à entendre et distinguer les diverses voix d'un morceau polyphonique. Lorsque la mélodie chantée ou jouée par l'une des voix, est ensuite répétée par une autre voix, on obtient la "fugue" qui peut être à deux voix, trois voix ou davantage. C'est "L'art de la fugue", que Jean Sébastien Bach a poussé jusqu'à ses extrêmes limites.

Les étudiants de conservatoires travaillent le contrepoint sur le papier et sur le clavier, c'est-à-dire en écrivant la musique et en la jouant. Ces exercices se font en général dans le cadre de la musique classique, selon les tons majeurs ou mineurs, et selon les mesures courantes, deux temps, trois temps quatre temps etc... Dans la musique sacrée où nous cherchons uniquement à donner au texte une couleur de piété et de sentiment, le contrepoint s'établira sur le rythme des mots, d'une manière beaucoup plus libre. L'organiste s'exercera à saisir aussi rapidement que possible le mouvement musical qu'il peut engager, par le contrepoint et les accords des bons tons, sur la mélodie chantée pour qu'elle soit mise en évidence quant à son mode, pour qu'elle acquière son maximum d'expressivité. L'accompagnement restera toujours assez discret par rapport au chant du texte sacré.

Les accords de quatre notes, appelés "dissonants"

Ces accords ne sont pas "dissonants" lorsqu'ils sont employés selon les lois de l'harmonie; on les appelle ainsi pour les distinguer des accords "parfaits", définis précédemment.

On peut évidemment jouer en même temps quatre notes au hasard sur un clavier: on n'obtient pas alors, sauf par chance, un accord harmonique. Pour que l'accord de quatre notes soit "harmonique" tout en étant nécessairement "dissonant" puisqu'il n'est pas "parfait", les quatre notes doivent être prises dans la même gamme, ou la même tonalité. Ce sont de tels accords que nous allons étudier ici.

Les accords de septième.

Comme précédemment nous travaillons d'abord sur les touches blanches dans la gamme d'ut et le mode d'UT. Dans leur position fondamentale on aura successivement le sept accords de septième:

L'accord de septième du 1er degré do - mi - sol - si. consiste à ajouter une tierce à l'accord parfait do mi sol. On dit "du 1er degré," parce que nous partons de l'ut, (ou do) fondamentale de l'accord. Et l'on dit accord de "septième", parce que la note ajoutée à l'accord parfait est la septième comptée à partir du do.

L'accord de septième du second degré: ré - fa - la - do. On ajoute une tierce à l'accord parfait (mineur) ré fa la. On dit aussi accord de septième de seconde.

L'accord de septième du troisième degré : mi - sol - si - ré. On dit aussi accord de septième de tierce, parce que la fondamentale de l'accord est la tierce de la gamme.

L'accord de septième du 4ème degré : fa - la - do - mi. On l'appelle aussi le plus souvent : "l'accord de **septième de quarte**". Il joue un grand rôle d'émotion lorsqu'il est judicieusement employé, surtout dans les cadences finales des morceaux d'orchestre ou d'opéras.

L'accord de septième du 5ème degré: sol - si - ré - fa qu'on appelle couramment l'accord de "**septième de dominante**". C'est l'accord de septième le plus important et le plus employé, car sa résolution aboutit directement sur l'accord parfait du premier degré.

L'accord de septième du 6ème degré : la - do - mi - sol. Il commence par l'accord mineur, mais ensuite nous avons l'accord parfait majeur do -mi-sol. Ce qui lui donne une caractéristique très spéciale. Son usage est assez délicat. Dans la gamme mineure "classique", où l'on introduit le sol dièse, on obtient alors ce que l'on appelle l'accord de quinte augmentée "do - mi- sol dièse" qui comporte deux tierces majeures successives. Et si l'on part du sol dièse pour former l'accord sol dièse - si - ré, on obtient l'accord de quinte diminuée qui joue un grand rôle dans les cadences mineures de la musique classique. Si l'on fait sol dièse - si - ré - fa, on obtient l'accord de septième diminuée. On sort alors de la gamme naturelle. Ces accords, de quinte augmentée ou de quinte diminuée sont prohibés en musique modale. Il provoqueraient un très fort désagrément. Mais ils ont un très grand usage en musique classique.

L'accord de **septième de septième**, si - ré - fa - la qui commence par l'accord dissonant de quinte diminuée : si-fa, et qui se termine par une tierce majeure. Il peut facilement se résoudre sur l'accord parfait de tonique.

Qu'appelle-t-on résoudre un accord ? C'est le fait de passer d'un accord dissonant à un accord consonant : retour sur l'accord parfait de la tonique de la gamme. Les accords de septième se résolvent en général en passant par la septième de dominante, puis la tonique.

Observations sur les accords de septième.

On observera qu'il y a deux sortes de septièmes : la septième majeure ou septième juste, et la septième mineure. La première a un demi-ton de plus que la seconde; do - si est plus grande que ré - mi. On s'en rend compte aisément si l'on inverse les deux notes: on obtient si-do, qui est un demi ton, et do-ré, qui est un ton. Il n'y a donc que deux septièmes majeures, ou justes : celle qui se forme sur la tonique: do-mi-sol-si, et celle qui se forme sur la quarte: fa-la-do-mi. Les autres septièmes, soit 5 sur 7, sont des septièmes mineures. Elles ont un son plus doux que les septièmes justes. La septième de quarte est la plus utilisée.

Si l'on porte à l'octave supérieure l'une ou l'autre des notes de l'accord de septième, sauf la première qui indique le degré de la gamme, l'accord de septième reste dans son état fondamental (pas de renversement) mais il est dans une position écartée. Par exemple pour le 1er degré: "do-mi-sol-si", si l'on fait passer le mi au-dessus, en jouant "do sol si mi", ou "do mi si sol", ou "do si mi sol"; ou "do si sol mi"; les intervalles de tierce deviennent des sixtes. Dans cette position écartée, on a des accords de même fondamentale qui sonnent bien, surtout dans le grave, où l'oreille se plaît à entendre des fréquences suffisamment éloignées. Ces positions écartées des accords de septième donnent de bonnes résolutions sur la septième de dominante, puis sur la tonique.

Exercices sur les accords de septième.

Il est bon, comme précédemment, de se mettre au clavier et de jouer tous les accords de septième sur chacun des degrés de la gamme dans leurs positions serrées et écartées, en gamme d'ut d'abord (touches blanches), puis dans les autres tonalités de la gamme tempérée, tonalités que l'on obtiendra soit en ajoutant les dièses ou les bémols, selon leur ordre classique, soit en montant la gamme chromatique par degrés. Il pourrait être utile aussi d'écrire ces accords sur une portée, pour mieux les mémoriser. Mais il importe surtout que l'organiste sache identifier l'accord en l'écoutant. Il distinguera facilement les accords de septième juste (do>si et fa>mi tonique et quarte), des autres dont la septième est mineure.

Les renversements de l'accord de septième.

L'accord de trois notes a deux renversements: do-mi-sol donne mi-sol-do en faisant passer le do à l'octave et sol-do-mi, en faisant passer le do et le mi à l'octave supérieure: accords de sixte et de quarte, comme nous l'avons vu précédemment. L'accord de 4 notes aura trois renversements, si l'on fait passer à l'octave (toujours supérieure) successivement la note la plus basse, en commençant par la fondamentale. Voici les renversements pour l'accord du 1er degré :

1- do mi sol si, mi sol si-do, sol si-do mi, si-do mi sol.

Et l'on voit apparaître le demi-ton si-do (pour la septième juste) dans les trois renversements, ce qui produit sur l'oreille une sensation assez dure qu'il va falloir "résoudre". C'est par cette astuce, du renversement de l'accord, que l'on obtient des modulations intéressantes dans la musique classique.

Pour l'accord du 4ème degré (accord de quarte) on obtient de même :

4- fa la do mi, la do mi-fa, do mi-fa la, mi-fa la do,

qui sont les trois renversements de l'accord de septième de quarte. Ils comportent le demi-ton entre mi et fa, et présentant alors une sensation assez violente, qui appelle une résolution rapide.

On écrira de même les renversements des accords de septième des 2ème, 3ème, 5ème, 6ème et 7ème degré.

2- ré fa la do, fa la do-ré, la do-ré fa, do-ré fa la.

3- mi sol si ré, sol si ré-mi, si ré-mi sol, ré-mi sol si.

On voit apparaître ici le ton qui sépare deux notes consécutives dans les trois renversements; do-ré dans l'accord du 2ème degré, et ré-mi dans celui du 3ème degré.

On obtiendra de même dans l'accord du 7ème de dominante, le plus important:

5- sol si ré fa, si ré fa-sol, ré fa-sol si, fa-sol si ré. (fa-sol: un ton)

Puis de même pour les accords du 6ème et du 7ème degré :

6- la do mi sol, do mi sol-la, mi sol-la do, sol-la do mi. (sol-la: un ton)

7- si ré fa la, ré fa la-si, fa la-si ré, la-si ré fa. (la-si: un ton)

Il faut remarquer la position du ton dans ces divers renversements des accords de septième: il se déplace de la droite vers la gauche, c'est-à-dire du niveau supérieur de l'accord au niveau inférieur. C'est par ce "glissement" du ton que l'accord de septième prend une "couleur" bien particulière, qui va déterminer la meilleure manière de le résoudre.

Exercice au clavier.

L'organiste jouera de la main droite et de la main gauche tous ces renversements des accords de septième, d'abord sur les touches blanches (en UT) puis sur les divers degrés de la gamme chromatique, c'est-à-dire dans les tous les tons, 12 en tout, de manière à bien les repérer.

Il les jouera dans leur position serrée, et dans les positions écartées, sachant que c'est toujours la note la plus basse qui détermine le 1er, le 2ème ou le 3ème renversement. Par exemple pour l'accord du 1er degré, le 1er renversement a pour note la plus grave le mi, le deuxième renversement le sol, le troisième le si. Dans les renversements, on peut écarter les deux notes qui produisent un demi-ton ou un ton. Cette précaution permet souvent d'adoucir le son de l'accord et de lui donner un caractère plus harmonieux.

C'est surtout sur l'accord de 7ème de dominante (sol-si-ré-fa en gamme d'ut) que l'organiste portera toute son attention, pour le repérer dans toutes les gammes et dans tous ses renversements, en position serrée ou écartée.

Un accord de septième peut être "amputé" d'une des quatre notes, qui restera sous-entendue. Ainsi les trois notes sol si fa, ou sol ré fa forment encore un accord de 7ème de dominante, puisque l'on entend clairement l'intervalle de 7ème sol-fa. L'organiste s'exercera à repérer sur le clavier des accords de trois notes et de les identifier pour voir s'ils peuvent se situer dans la définition des accords de septième.

Les accords de neuvième

Il suffit de raisonner comme nous venons de le faire pour les accords de septième. L'accord de neuvième présente une octave, plus un ton ou un demi-ton (8+1). L'accord de neuvième complet s'obtient en ajoutant une tierce à l'accord de septième. On a alors 5 notes écartées d'une tierce, qui peuvent former une mélodie agréable. Voici l'accord de neuvième du premier degré :

1- do mi sol si ré

On observe que la fondamentale, do, portée à l'octave vient s'inscrire entre les deux dernières si et ré (mi sol si-do-ré). Cette observation permet de repérer facilement tous les accords de neuvième qui, dans leur position complète sont :

2- ré fa la do mi , accord de neuvième de seconde.

3- mi sol si ré fa , accord de neuvième de tierce, ou de 3ème degré.

4- fa la do mi sol , accord de neuvième de quarte, ou du 4ème degré;

Dans l'accord de neuvième de quarte, comme dans celui du 1er degré, on entend, comme précédemment la septième juste fa-la-do-mi. Elle appelle une résolution rapide, qui se fait en général sur la septième de dominante, puis sur la tonique.

5- sol si ré fa la , accord de neuvième de dominante.

On constate effectivement que la "dominante" de la gamme, qui est ici "sol" transportée à l'octave vient s'insérer entre le fa et le la, (si ré fa-sol-la) les deux dernières notes de l'accord. Ce qui permet de repérer facilement l'accord de neuvième.

6- la do mi sol si, accord de neuvième du 6ème degré.

On observe pour la résolution de cet accord, qu'il suffit de résoudre le si sur le do, de la sensible à la tonique, et de résoudre le la sur le sol inférieur, pour obtenir l'accord de quarte de la tonique.

7- si ré fa la do

C'est l'accord de neuvième de septième, ou de neuvième du 7ème degré.

Position écartée de l'accord.

Les accords de neuvième peuvent se jouer en général en position écartée, mais l'accord porte toujours le nom de la basse, ou fondamentale. Par exemple en gardant le "si" (7ème degré) à la basse, on pourra intervertir les quatre autres notes, et obtenir ainsi quatre positions écartées de l'accord. Il en est de même pour l'accord de neuvième de dominante (le plus employé)

sol si ré fa la, sol ré fa la si, sol fa la si ré, sol la si ré fa.

Et ainsi pour les accords de neuvième des différents degrés de la gamme.

Les renversements de l'accord de neuvième.

L'accord de cinq notes aura quatre renversements, si l'on fait passer à l'octave (toujours supérieure), successivement, la note la plus basse, en commençant par la fondamentale.

Nous travaillons toujours dans un premier temps sur la gamme majeure d'ut : touches blanches.

Renversements de l'accord de neuvième du 1er degré :

1er renversement pour do mi sol si ré : mi sol si ré do. (do à l'octave supérieure)

2ème renversement : sol si ré do mi

3ème renversement : si ré do mi sol

4ème renversement : ré do mi sol si

Ainsi l'accord de neuvième pourra commencer successivement par mi, sol, si et ré, les autres notes de l'accord pouvant prendre ensuite une position serrée ou écartée. L'accord de neuvième de quinte (ou de dominante) est très employé: "sol si ré fa la", dans la gamme de do, et ses renversements.

Exercice clavier.

Il sera bon de repérer tous les accords de neuvième sur les 7 degrés dans gamme d'UT, mais aussi sur les autres gammes, et toutes les tonalités de la gamme chromatique.

L'accord de neuvième est rarement employé dans son état complet et serré. Il se présente le plus souvent dans une position écartée, amputé d'une ou deux de ses notes. Si trois notes dans un accord sont des notes successives de la gamme (ex: si-do-ré), c'est un accord de neuvième, complet ou incomplet. Si le sol figure dans un accord qui présente le fa et le la, c'est l'accord de neuvième de dominante de do. etc...

La résolution des accords "dissonants"

Question largement abordée dans les Traités d'harmonie. Il s'agit de faire cesser le mieux possible la dissonance d'un accord, soit majeur soit mineur. Ce sont les intervalles de "seconde" - ton ou demi ton - de septième ou de neuvième qui présentent un effet désagréable à l'oreille s'ils durent trop longtemps. Et cependant ce sont ces accords "dissonants" qui permettent à l'organiste exercé de soutenir au mieux les voix des chanteurs. Si, en effet, on se contente d'accompagner le chant avec des accords "parfaits", les voix ont une fâcheuse tendance à baisser - sauf peut-être dans le cas de choeurs vraiment exercés.

Le lecteur pourra consulter sur ce point les traités d'harmonie comme celui de Théodore Dubois.

Il suffira ici de poser quelques **principes nécessaires et suffisants** pour que l'organiste puisse accompagner correctement un chant sacré:

1 - Dans l'enchaînement des accords, éviter les "quintes successives", c'est-à-dire que l'intervalle de quinte ne doit pas se transporter d'un accord au suivant par degrés conjoints.

2 - On peut user de la tierce, de la sixte, de la dixième pour accompagner une mélodie par degrés conjoints, ou de l'accord de sixte.

3 - Lorsque la mélodie procède par degrés ascendants, il y a lieu de faire descendre le chant de basse, et inversement.

4 - Dans la résolution des accords dissonants sur un accord parfait la sensible doit monter sur la tonique, et la quarte descendre sur la tierce, avec parfois un certain "retard" qui rend la résolution de l'accord plus agréable.

5 - Il faut que l'organiste ait une grande habitude de la "gamme harmonique" aussi bien avec la main droite, qu'avec la main gauche, ou des deux mains, soit en position serrée, soit en position écartée. La gamme harmonique consiste à accompagner la gamme montante ou descendante avec un enchaînement d'accords parfaits de 4 notes qui évitent les quintes successives et les octaves successives. note
Voici la gamme harmonique la plus courante, en majeur :

do : do-mi-sol-do,	accord de tonique
ré : ré-sol-si-ré,	accord de quinte
mi : mi-sol-do-mi,	accord de tonique
fa : fa-la-do-fa,	accord de quarte
sol : sol-do-mi-sol	accord de tonique
la : la-do-mi-la	accord mineur de la
si : si-ré-sol-si	accord de quinte
do : do-mi-sol-do	tonique

Le principe est d'accompagner le chant. Le changement des accords doit se faire sur les notes accentuées de la mélodie. Si l'on joue en position serrée, on observera que la basse a intérêt à procéder par intervalles écartés (= autres que le ton ou le demi-ton). On peut aussi jouer trois notes à la main droite et une à la main gauche qui forme un contrepoint, ou un "contre-chant". Ces exercices sont très précieux pour acquérir une habileté suffisante pour accompagner facilement quelque mélodie que ce soit.

En mineur, la gamme harmonique la plus courante est la suivante:

la : la-do-mi-la	accord de tonique
si : si-mi-sol-si	accord de quinte
do : do-mi-la-do	accord de tonique
ré : ré-fa-la-ré	accord de quarte
mi : mi-la-do-mi	accord de tonique
fa : fa-si-ré-fa	quinte diminuée
sol : sol-si-mi-sol	accord de quinte
la : la-do-mi-la	tonique

6 - Il est bon de passer d'un accord à l'autre en gardant une (ou plusieurs) note(s) commune(s) aux deux accords.

7 - L'harmonie doit se conformer au rythme de la mélodie : c'est-à-dire les changements d'accords doivent souligner les accents du rythme.

8 - L'harmonie doit s'adapter à l'instrument que l'on utilise pour l'accompagnement du chant. Elle pourra être très différente selon que l'on emploie un instrument à vent (orgue) ou à cordes (piano, harpe).

9 - Il est bon de changer la position des accords par rapport au chant au cours d'un morceau, pour que l'expressivité de l'harmonie souligne le sens du texte chanté. Par exemple, la main droite pourra accompagner le chant par une harmonie supérieure = dans les octaves supérieures au chant. Ou l'organiste pourra aussi, éventuellement jouer le chant sur une position intermédiaire, avec les pouces de la main droite et de la main gauche, tout en assurant l'harmonie avec les autres doigts. Eviter de mettre le chant à la basse, sauf cas exceptionnel.

10 - Dans la musique sacrée, il faut éviter de jouer la mélodie du chant à l'octave supérieure, sinon d'une manière très discrète, de manière à assurer la plus grande intelligence possible des paroles. Il ne faut pas que l'accompagnement ait une intensité plus forte que celle du chant. La musique doit toujours rester servante de la Parole divine = le texte inspiré de la Sainte Ecriture, qui est la véritable nourriture de la foi et de la piété.

La Modulation

Ce mot a un sens bien particulier qui n'a qu'un rapport très lointain avec la "musique modale", et avec les "modes" que nous avons définis plus haut. Il signifie l'art de faire entendre des accords qui se suivent aussi bien que possible lorsque l'on veut changer de tonalité. Par exemple: monter d'un demi-ton, d'un ton, d'une tierce....d'une quarte: ou inversement: baisser d'un demi-ton d'un ton etc.... Il appartient évidemment à l'organiste de "moduler" aussi bien que possible, lorsque l'on passe d'une pièce à l'autre: deux pièces qui ne sont pas écrites ni dans le même ton, ni dans le même mode.

Les compositeurs ont usé et abusé de la modulation, dont les possibilités sont extrêmement nombreuses, sinon infinies. Les chanteurs de musique sacrée n'ont jamais à se casser la tête pour appliquer les règles de la modulation : c'est uniquement l'organiste - ou le pianiste - qui accompagne le chœur, qui devra user de son instrument pour enchaîner harmonieusement deux pièces écrites en des tonalités et modes différents. Il usera de tout son art, pour opérer une modulation aussi agréable que possible.

Pour guider l'organiste, voici quelques indications pour passer d'une tonalité à une autre: monter ou descendre d'un demi-ton, d'un ton, etc...

La règle d'or.

Si l'on veut passer d'un ton A à un ton B, il faut, à partir d'une ou plusieurs notes du ton A, écrire l'accord de septième de dominante du ton B, et résoudre ensuite cet accord de septième de dominante sur l'accord de tonique du ton B.

Il importe donc que l'organiste ait immédiatement à l'esprit les dispositions de l'accord de septième de dominante - et de ses renversements, dans quelque tonalité que ce soit. Ceci est fondamental !

Il n'est pas nécessaire que l'accord de septième de dominante soit complet, et la modulation peut très bien s'effectuer à partir de trois notes seulement.

Indications plus précises et plus directes pour monter ou descendre la tonalité.

Pour monter

- d'un demi-ton : A partir de l'accord de tonique de A : maintenir la tonique de A abaisser d'un demi ton la tierce et la quinte et l'on trouve l'accord de 7ème de dominante de B.

Exemple: ton A: do, ton B: ré bémol.

Accord 1 : do-mi-sol

Accord 2 : do - mi bémol - sol bémol (septième de dominante de ré bémol)

Accord 3 : ré bémol - fa - la bémol (tonique de ré bémol).

- d'un ton : garder la tierce et la quinte de l'accord de tonique A, monter la tonique d'un demi ton, on trouve l'accord de septième de dominante de B.

Exemple : ton A : do, ton B : ré.

Accord 1 : do-mi-sol

Accord 2 : do dièse - mi - sol (septième de dominante de ré)

Accord 3 : ré - fa dièse - la (tonique de ré)

- d'une tierce mineure. Descendre la tonique d'un ton, on obtient la dominante du ton B, et l'on forme sur cette dominante l'accord de 7ème que l'on résout immédiatement.

Exemple : ton A : do, ton B : mi bémol

Accord 1 : do-mi-sol

Accord 2 : si bémol - mi - sol

Accord 3 : ré - fa - la bémol (septième de dominante de mi bémol)

Accord 4 : si bémol - mi bémol - sol (tonique de mi bémol, renversé)

- d'une tierce majeure: Descendre la tonique de A d'un ton. On obtient la dominante du ton de B, sur laquelle on fait entendre la septième de dominante qui se résout sur la tonique de B.

Exemple : ton A : do, ton B : mi

Accord 1 : do - mi - sol

Accord 2 : si - mi - sol

Accord 3 : si - ré dièse - fa dièse - la (septième de dominante de mi)

Accord 4 : si - mi - sol dièse (tonique de mi bémol, renversé)

- d'une quarte. Il suffit de descendre la sensible (la septième) du ton A d'un demi-ton - ce qui revient à abaisser la tonique d'un ton - et l'on obtient l'accord de 7ème de

dominante du ton B. C'est la modulation la plus fréquente et la plus simple, utilisée constamment en musique classique.

Exemple : ton A : do, ton B : fa

Accord 1 : do - mi - sol - do

Accord 2 : do - mi - sol - si bémol (septième de dominante de fa)

Accord 3 : do - fa - la (tonique de fa, renversé)

- d'une quarte augmentée. Exemple : passer de la gamme de do à celle de fa dièse. Nous trouvons deux tonalités très différentes: deux gammes qui n'ont plus que deux notes communes - 7 touches blanches pour do, 5 touches noires et 2 touches blanches seulement pour fa dièse. Remarquons que la quarte de l'une (fa) est la septième de l'autre. Il faut donc faire entendre l'accord de quarte de A, et considérer cette quarte comme la septième de l'accord B. On accompagne cette septième par la dominante de B, et l'on résout sur la tonique.

Accord 1 : do - mi - sol

Accord 2 : do - fa - la

Accord 3 : do dièse - mi dièse - sol dièse - si (septième de dominante de fa dièse)

Accord 4 : do dièse - fa dièse - la dièse (tonique de fa dièse, renversé)

- d'une quinte. Exemple : passer de do à sol. Deux tonalités voisines puisque la gamme de sol ne comporte qu'un seul dièse, le fa dièse. Il suffit d'ajouter un dièse pour monter d'une quinte.

Accord 1 : do - mi - sol - do

Accord 2 : ré - fa - la - do (septième de seconde)

Accord 3 : ré - fa dièse - la - do (septième de dominante de sol)

Accord 4 : ré - sol - si (tonique de sol, renversé)

- d'une sixte mineure: Exemple : passer de do à la bémol. On écrit l'accord de tonique : on élève la tonique d'un demi ton, on baisse la tierce d'un demi ton, on obtient l'accord de septième de dominante du ton B cherché. Cela est équivalent à baisser la tonalité d'une tierce majeure.

Accord 1 : do - mi - sol

Accord 2 : ré bémol - mi bémol - sol (septième de dominante de la bémol)

Accord 3 : do - mi bémol - la (tonique de la bémol, renversé)

Il est plus expéditif pour la sixte mineure de passer brusquement de l'accord de tonique du ton A à l'accord de tonique du ton B, à savoir d'écrire l'accord de do, et de jouer aussitôt l'accord de la bémol: ces deux accords ont en commun le do, qui est la tierce l'accord de la bémol. Cette modulation est fort employée en musique classique et produit un puissant effet de surprise, sans être désagréable.

- d'une sixte majeure. Exemple : du do à la (majeurs). Changement de tonalité équivalent à baisser d'une tierce mineure. Il faut passer par l'accord de tierce, du fait que mi est la dominante de la tonalité de la.

Accord 1 : do - mi - sol

Accord 2 : mi - sol - si

Accord 3 : mi - sol dièse - si - ré (septième de dominante de la)

Accord 4 : mi - la - do dièse (tonique de la, renversé)

- d'une septième mineure. Exemple : du do à si bémol. Equivalant à baisser la tonalité d'un ton. Passer de l'accord de tonique, à l'accord de quarte, et faire entendre la septième de dominante de cet accord, que l'on résout dans l'accord de tonique du ton B.

Accord 1 : do - mi - sol

Accord 2 : do - fa - la

Accord 3 : do - mi bémol - fa - la (septième de dominante de si bémol)

Accord 4 : si bémol - ré - fa - si bémol (tonique de si bémol)

- d'une septième juste. Exemple : de do à si. A partir de l'accord de tonique: garder la tierce abaisser la quinte d'une demi-ton, monter la tonique d'un demi-ton: on entend l'accord de septième de dominante de la tonalité plus élevée d'une septième majeure, ou plus basse d'un demi-ton.

Accord 1 : do - mi - sol

Accord 2 : do - mi - fa dièse

Accord 3 : do dièse - mi - fa dièse (septième de dominante de si)

Accord 4 : si - ré dièse - fa dièse (tonique de si)

Il y a beaucoup de combinaisons possibles pour effectuer ces changements de tonalité. Nous avons donné les plus simples.

Exercices au clavier.

L'organiste s'exercera sur ces exemples, en passant successivement d'une tonalité à l'autre par degrés successifs. Cet exercice le familiarisera avec toutes les tonalités possibles. Il pourra ainsi commencer par les modalités les plus faciles: par intervalles de quarte et de quinte. De do à fa, puis de fa à si bémol, de si bémol à mi bémol etc... Puis de do à sol, de sol à ré, de ré à la etc.... Il fera de même pour les autres intervalles.

Il pourra aussi élever la tonalité d'abord d'un demi ton, puis d'un ton, puis d'une tierce mineure, puis d'une tierce majeure... etc...

Enfin il pourra s'entraîner à jouer un morceau un demi-ton plus haut ou plus bas qu'il est écrit: en do, il suffit alors d'ajouter 7 dièses à la clé: les notes restant les mêmes. Puis il essaiera de jouer dans des tonalités plus éloignées. Il pourra par cet exercice acquérir une grande maîtrise du clavier.

oooooooooooooooooooo

Chapitre 7 -

Le rythme

Le texte impose son rythme à la musique, de ce fait la musique colore le texte d'une expressivité incomparable. Tel est précisément la raison du succès de la musique grégorienne, qui, très vite, a conquis la chrétienté, depuis le haut Moyen Age. Elle a subsisté jusqu'à nos jours, sans jamais lasser les choristes, ceux du moins qui avaient acquis la connaissance des neumes, qui comprenaient le latin coulant comme du miel sur leurs lèvres. Cette belle culture inspirée de la foi, encore inscrite dans les vestiges de l'architecture, sous la poussière des vieux antiphonaires, fut brisée dans son essor par les contrecoups de l'histoire: hérésies, épidémies, guerres... L'ennemi juré de la chair humaine, le malicieux Serpent, quoique sa tête fût écrasée par la conception immaculée de la Vierge et de son Fils, a déployé les sursauts de sa queue perfide pour briser la marche de la précieuse Rédemption. Il a imposé son rythme à lui: marches militaires, roulements de tambours, vociférations des soldats, hurlements des canons, crépitement de la mitraille, hallucinantes batteries des boîtes de nuit, où même les ours sauvages refuseraient de danser... Pitoyable chair humaine qui, dans un désespoir hilarant, se rue dans la fosse de perdition !

*"Que le pécheur se souille encore, que le pervers se pervertisse encore,
Que le juste se justifie encore et que le saint se sanctifie encore !*

Puisque :

*"Ceux qu'il a appelés, il les a justifiés,
ceux qu'il a justifiés, il les a sanctifiés,
ceux qu'il a sanctifiés il les a glorifiés..."*

Ainsi nous sommes assurés que ce monde-ci passe avec toute sa convoitise: celle qui engendre la corruption cadavérique. C'est vers le Royaume qui vient que nous levons les yeux, pour lequel nous travaillons : royaume inauguré par le Retour glorieux du Seigneur Jésus. Alors vraiment les rachetés goûteront le chant de l'action de grâce. Le chant sacré ressuscitera: transfiguré par la beauté de la Vérité toute entière. Dans cette perspective, conforme aux Ecritures, nous allons donner ici, les règles élémentaires du rythme porteur de la pensée divine.

oooooooooooooooo

Les leçons vénérables du Grégorien traditionnel.

Le latin avait ses syllabes accentuées, marquées dans le simple langage par les "longues" et les "brèves". On ne pouvait parler qu'en esquissant un chant. C'est ce que j'ai entendu moi-même dans le patois de certaines vallées alpines: un plaisir d'écouter les femmes coiffées de la "frontière" converser sur des mélopées rythmées qui soulignaient le sens de leurs propos. Elles chantaient en parlant. Leurs cordes vocales émettaient non pas un bruit, mais un son de diverses hauteurs, de diverses inflexions, qui s'enchaînaient soulignant le début, le sommet, la fin des phrases. Un air musical pour la joie d'une bonne nouvelle, un autre pour l'annonce d'un malheur. La question de l'acheteur montait sur une pointe d'ironie, et le vendeur murmurait le prix sur le ton d'une plaidoirie alléchante. Telles étaient les couleurs de la tradition orale... L'encre d'un livre ne parle pas; elle ne chante pas non plus. On apprenait aux jeunes enfants les lois de la lecture par des mélopées bien rythmées qui se gravent facilement dans leur mémoire.

C'est bien ainsi par le rythme, porté par le Verbe, que le chant grégorien a pris son essor étroitement associé à la parole vivante. Essayons d'en préciser les règles - dans la mesure où l'on peut encore parler de règles lorsqu'il s'agit avant tout de la liberté de l'Esprit, et de la volubilité de l'intelligence.

La musique sacrée ne connaît pas la barre de mesure. Elle refuse tout rythme pré-défini, qui la rendrait mécanique et contrainte. Le Verbe divin s'exprime en toute liberté et grâce dans son rythme propre, et cela suffit.

Rythmes binaires, rythmes ternaires du chant grégorien: "podatus" et "clivis," d'une part, "porrectus" et "torculus" d'autre part. On ne peut jamais faire qu'un seul pas à la fois: l'unité fondamentale est le "punctum," carré, losangé ou renforcé par une queue verticale, la "virga." Parfois les rythmes ternaires fondamentaux sont nuancés d'une glissade, ou d'un élan plus énergique: "scandicus", "salicus," "climacus"... Les neumes éventuellement s'agrandissent jusqu'à quatre notes qui se font écho deux à deux, se renforcent par de discrets allongements marqués par un épisème horizontal, ou se raccourcissent en diminuant d'intensité: nuances indiquées par "l'épiphonus", ou le "cephalicus".... Dans tous ces neumes, c'est toujours la première note qui porte l'accent.

Telles sont encore les notations propres au grégorien, que les moines exercés, encore aujourd'hui, savent délicieusement exprimer ! Mais il ne saurait être question, tout au moins dans l'immédiat, de rendre au latin son prestige de langue liturgique fondamentale, et de véhicule universel de la culture, comme il l'était jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. C'est d'ailleurs en ce siècle-là, dit "siècle des lumières" - les pauvres lumignons coupables d'avoir altéré l'intelligence au-dessous de la Lumière éternelle de la Révélation - que les monastères se sont vidés et que la tradition grégorienne s'est perdue. Elle fut heureusement retrouvée par Dom Guéranger...

Le phrasé

Toutefois notre langue comporte aussi son rythme : les syllabes n'ont pas la même longueur, ni le même poids. Il conviendra donc de faire porter les temps forts de la mélodie sur les syllabes naturellement accentuées, et de les placer sur les notes de la cadence du mode. Les syllabes douces, le "e" dit "muet" surtout viendra toujours se glisser discrètement sous la protection - si je puis dire - d'une note caractéristique.

Le français, pauvre en syllabes sonores, qui n'a pas non plus de consonnes très fortes, sera réconforté - si je puis dire - et retrouvera sa vigueur par le chant sacré. A condition toutefois que la mélodie, ou la psalmodie, sache mettre en évidence les articulations du langage - donc de la pensée - par un art qu'il convient d'appeler le "phrasé". C'est une manière d'habiller, en quelque sorte, les mots, les propositions et les phrases par une alternance judicieuse de temps forts et de temps faibles, d'élan et de repos, qui mettront en évidence le sens des vocables, et la qualité d'expression qu'ils ont dans l'ensemble du texte. La mélodie bien construite conduit en quelque sorte tout naturellement au phrasé correct: les notes les plus élevées et les plus sonores doivent souligner les mots les plus importants, de sorte que les chanteurs et les auditeurs n'aient aucune possibilité d'être distraits et resteront dans une attention parfaite à l'écoute du Verbe.

L'unité de temps sera toujours le "punctum", équivalent à la croche, indivisible dans le chant. L'accentuation sera marquée par l'intensité de la voix, ce qui se fait tout naturellement. Mais le rythme syllabique ne sera jamais servilement saccadé. La phrase musicale accompagnera toujours la phrase grammaticale et logique. Ainsi la pensée exprimée par le texte sera mise en valeur, mais sans exagération : la prière doit rester paisible, la leçon n'aura rien d'une harangue contraignante, la lamentation des psaumes de pénitence évitera toujours le mélodrame. La situation de l'homme pécheur dans son état terrestre est suffisamment pénible sans qu'il soit besoin d'en amplifier le désastre, comme le fait couramment l'opéra tragique. La foi nous assure qu'aucune situation n'est désespérée, et que l'enfant prodigue retrouvera toujours le pardon plein de tendresse du Père.

La règle absolue est que l'articulation doit être parfaite, et beaucoup plus marquée dans le chant que dans le simple discours. C'est pourquoi les chanteurs s'exerceront autant qu'il le faudra pour que leur langue, leurs lèvres, leurs joues soient parfaitement actives afin qu'aucune nuance de la pensée n'échappe à l'auditeur.

La règle indispensable est le "phrasé" du mot, de la proposition, de la phrase. avec une judicieuse disposition des temps de silence, de longueur variée, pour que la respiration reste aisée, mais aussi pour que la réflexion puisse être amorcée en quelque sorte, ou gravée dans la mémoire.

Ces indications générales doivent être précisées selon les pièces liturgiques de l'Office Divin. Mais elles se regroupent essentiellement en trois genres : la psalmodie, la prose, l'hymne.

Psalmodie

Les psaumes méritent d'être rigoureusement gardés, comme ils le furent toujours depuis l'ancienne synagogue. On ne pourra jamais mieux exprimer les sentiments du coeur humain que par le texte inspiré par le Saint-Esprit, qui "scrute les profondeurs de l'homme". Les psaumes se présentent sous la forme de versets, que l'on peut en général lire ou chanter d'une seule émission de voix. La psalmodie latine était trop simplifiée: elle ne tenait pas compte des strophes du texte hébreu. Les traductions modernes ont renoncé à cette pauvreté, et l'on retrouve les strophes pour lesquelles on aura une musique qui reprendra les mêmes airs.

Il ne saurait y avoir de règle absolue pour chanter le verset: mais dans l'usage traditionnel, il comporte des notes préparatoires: une petite mélodie ascendante de 2 3 ou 4 notes; puis la tenue, la "médiane" marquée par une inflexion de voix, et la finale, qui en général ramène la fondamentale du mode, ou l'une de ses harmoniques.

Il est évidemment impossible d'accompagner la psalmodie par un rythme autre que celui qui découle naturellement des vocables. Cette loi fondamentale contredit les habitudes séculières, universellement répandues et amplifiées par des instruments qui "marchent tout seuls", et qui une fois lancés vont perpétuer une alternance hallucinante de sons sauvagement renforcés par les bruits de la "batterie". Ici au contraire, l'organiste ou le pianiste adaptera son accompagnement de telle manière que le déroulement des paroles, que le sens exprimé par le texte, ne subisse aucun dommage pour que son expressivité soit optimale.

Dans la traduction moderne des psaumes (Bible de Jérusalem, Gelineau) les versets sont en général écrits sur une seule ligne, et sont groupés en strophes, de sorte que chaque ligne du texte devient un élément de l'unité psalmodique qu'est la strophe. Dans ces conditions, le texte sacré reste aussi bien exprimé que possible, selon sa structure originale. Et l'on pourrait ainsi transposer facilement la même forme de psalmodie sur l'hébreu de la Bible.

Prosodie

C'est la musique qu'il convient de construire, puis d'exécuter sur un texte en prose. Ainsi les répons, les antiennes, les leçons, les graduels, les versets... Il n'y a donc pas de règle autre à formuler que de laisser au compositeur le soin de trouver la mélodie rythmée qui sera la plus adéquate pour mettre en évidence la pensée soutenue par les vocables principaux de chaque phrase. Si l'auteur invoque le Saint-Esprit, il aura, sans contredit, l'inspiration adéquate bien adaptée au texte. Il peut y

avoir un nombre considérable de mélodies qui conviennent au même texte... La meilleure sera celle qui ne provoque aucune lassitude et que l'on est toujours content de retrouver lorsque revient la fête ou le jour férié. Ainsi tout au cours de l'année liturgique, les textes qui reviennent habituellement dans l'Office Divin pourront se colorer de rythmes différents. L'invitatoire des temps de pénitence n'aura pas la même couleur que celui du temps pascal... et l'on ne chantera pas non plus l'office des humbles et gracieuses vierges sur des mélodies adaptées au prestige des confesseurs pontifes. Cette richesse et cette variété que l'on avait dans l'office liturgique latin, devra se retrouver en français et dans toutes les langues, selon leur génie propre...

Hymne

Le répertoire grégorien contient un nombre immense d'hymnes merveilleux dont quelques uns seulement ont été retenus dans la liturgie officielle. Leurs mélodies, parfois géniales, une fois gravées dans la mémoire, ne peuvent plus s'oublier. Les fidèles n'en ont jamais connus que quelques-uns, et encore bien mal... Le Veni Créator, l'Ave maris Stella, l'hymne des vêpres du dimanche: *Lucis Creator optime*, celui des confesseurs: *Iste confessor.. Sanctorum meritis inclyta gaudia...* qui exaltait la suprême allégresse de l'âme intrépide de ceux qui couraient au martyre comme au banquet des Noces... Seuls les moines des antiques abbayes ont pu goûter à longueur d'année, la joie céleste de la sainte liturgie; ils ont ainsi surmonté l'angoisse que leur imposait la dureté du cloître, et il faut le dire, la solitude du cœur...

L'hymne comporte des strophes dont le nombre de vers est fixé dès la première. Les phrases sont mesurées par un nombre égal de "pieds" - en latin - et de syllabes en français. On dit encore "pied" pour désigner, en poésie, la syllabe. Vers de 8 pieds, vers de 12 pieds, le fameux "Alexandrin", qui, reste bien adapté pour porter une mélodie qui peut se chanter d'une seule émission de voix. Il y a donc le grand rythme de la strophe, le rythme du vers et celui de chaque vocable. Il y aura lieu, autant que possible, de déterminer régulièrement les finales masculines ou féminines : qui terminent le vers soit par une syllabe sonore soit par une syllabe muette, dans ce dernier cas, la syllabe muette est en quelque sorte absorbée par la sonore qui la précède. L'accent, en effet, ne doit pas porter sur un "e" muet.

Sur ce point, justement, de la syllabe muette, le "e muet", il convient de distinguer le "e" expressif et indispensable, et le "e" muet qui peut être soit absorbé par une autre voyelle, soit très atténué à la finale d'un mot. Par exemple les articles "le" "de", les pronoms "se" "te" "je", le démonstratif "ce" devront obligatoirement être entendus et portés par une note musicale bien précise: mais, en général, il ne conviendra pas de faire porter sur ce "e" dit muet un temps musical fort.

Il n'est pas utile de préciser d'une manière purement théorique des notions qui se comprennent beaucoup mieux et aussitôt par la pratique du chant.

QUI chantera ?

Le monde d'hier, ni celui d'aujourd'hui, alors que la foi exacte est incomprise ni mise en application, ne peut donner aucune idée de ce qui adviendra dans le Royaume. C'est cependant en fonction de ce Royaume du Père, de la Royauté de notre Seigneur Jésus-Christ, et du bon vouloir du Saint-Esprit, que nous devons, dès maintenant, jeter les fondements de la musique sacrée, et, par là, favoriser un style de vie et de comportement vraiment conforme aux plus profondes aspirations du coeur de l'homme enfin pacifié par la connaissance de la Vérité.

Qui peut chanter aujourd'hui ? Presque personne, car tout citoyen doit avant tout travailler pour "gagner sa vie"; et ceux qui, par le fait du chômage, de leurs infirmités, de la précarité de leur existence, sous la menace des maux qui accablent les fils d'Adam, - le "commun des mortels" - comment peuvent-ils trouver le temps, la force, les compétences, l'enthousiasme pour consacrer un grand nombre d'heures à la louange et à l'adoration ? Cependant il faudra que tout chrétien, même avant que vienne le Royaume en plénitude, puisse accéder au chant sacré quotidien.

Ce qui signifie, pour que ce chant soit accessible à tous, qu'il ne soit pas un concert exécuté par des professionnels. Non pas que le concert soit négligeable: loin de là ! mais il impose aux musiciens et aux chanteurs des compétences que seuls les professionnels peuvent acquérir.

Le chant à l'unisson restera toujours le meilleur par sa facilité d'abord, et par sa puissance de persuasion. Il est semblable à la marche paisible que l'on pratique spontanément et sans effort, alors que le chant polyphonique est comparable à la danse qui exige une discipline exigeante. Certes, il est souhaitable que tout le corps participe à la prière, qu'il mette en évidence la Vérité révélée, qu'il exulte dans l'action de grâce ! Et de fait certains hymnes ou motets grégoriens invitent directement à la danse, par exemple le fameux "Ubi caritas et amor..." Lorsque l'unité du couple sera rétablie par la Foi en la Sainte et indivisible Trinité, dans la pleine justification qui conduit à la transformation du corps terrestre en corps de gloire, nous nous réjouirons de la danse sacrée, comme nous exultons déjà dans le chant sacré.

Il importe que l'Office Divin ne soit jamais une "performance" réservée aux spécialistes. Il doit avoir la saveur ordinaire d'un pain quotidien. Autre la musique de concert, autre l'Office qui deviendra accessible à tout chrétien. Le Royaume du Père vient où "il n'y aura plus ni cris, ni larmes, ni douleur", mais chant, musique et danse... C'est alors que la santé de tout fils et fille de Dieu s'épanouira dans la gloire...

oooooooooooooooooooooooo

Le 21 juin 2001