

épars. Mais peu à peu revient la cohorte : les armes sont reprises, les tisserands rejoignent leur poste, d'autres, violoncelles aux mains, ont des attitudes de bateliers, le vaisseau sonore se repeuple, on entend la rumeur sourde d'une mer, le frisson aigu d'un souffle venu du large, la discordance d'un petit peuple sur une Agora invisible, des essais de mélodie brusquement interrompus, le murmure se fait grondement, puis enfin vocifère pour se briser d'un geste, s'annuler au silence lourd : l'homme seul debout, dompteur, est apparu, le claquement minime du bâton au pupitre apaise le rugissement fauve et douloureux de l'orchestre qui s'accordait. On croirait que ce sont les instruments eux-mêmes qui se sont plaints, refusant d'obéir, comme les bêtes fabuleuses jadis, avant qu'elles fussent assez proches d'Orphée pour céder à sa magie. On croirait que le dernier écho protestataire de la vie brutale et confuse a vibré dans ces bois, ces cuivres et ces cordes, que l'âme de la rue a fini de passer là...

Et alors il y a un des silences les plus profonds et les plus poignants que nous puissions entendre dans une époque où l'on n'en connaît plus guère, quelque chose comme un immense arrêt du cœur, quelques secondes pendant lesquelles toute la vie ordinaire est refoulée, oubliée, par un prodigieux désir de synchronie. Le sort de deux ou trois mille âmes est à la merci du groupe sombre qui attend un ordre. Et le premier glissement de la première sonorité est, délicieusement, celui même de la vie délivrée qui prend le large vers l'inconnu....

Le premier rayon de la lune, l'été, lorsqu'elle naît, ingénue et pâle, au moment où il fait clair encore, donnait à l'humanité cette extase anxieuse, soudainement dissoute avec la subtilité d'un pli de soie que la main abandonne. Mais cette minute dont je parle n'appartient pas à la nature : c'est nous qui l'avons créée pour notre joie. Et la douceur du premier baiser de l'aimée, après des années d'attente, n'atteint pas à sa suavité indicible.

CAMILLE MAUCLAIR.



## Caractéristiques de la Musique sacrée

DESTINÉE A LA CÉLÉBRATION DU CULTE

D'APRÈS L'INSTRUCTION "MOTU PROPRIO" DE S. S. PIE X

Aux termes de cette instruction, la musique sacrée, en tant que partie intégrante de la liturgie solennelle, doit être *d'un art vrai, sainte et universelle*.

Tout ce qui peut servir à déterminer pratiquement le caractère sacré des pièces musicales — en admettant qu'une telle détermination puisse se faire exactement — est contenu dans les quatre préceptes suivants, extraits à peu près textuellement de l'instruction pontificale, dont ils paraissent résumer toute la substance :

I° Le *modèle suprême* de la musique sacrée est le *plain-chant grégorien*, tel qu'il vient d'être restitué dans son intégrité et sa pureté par de récents travaux (ceux des RR. PP. Bénédictins) ;

II° Par extension, la *musique polyphonique palestrinienne* a aussi sa place à l'église, en tant qu'elle est issue de la monodie grégorienne, son *modèle suprême* ;

III° L'Eglise reconnaît les *progrès de l'art*, et admet au service du culte ce que le

génie a su trouver de beau et de bon au cours des siècles, toujours *d'après les lois liturgiques* ;

IV<sup>o</sup> *L'orgue*, dans les préludes, interludes, etc., doit participer à toutes les qualités de la musique sacrée, telle que la déterminent les trois préceptes précédents.

### I. — Le plain-chant grégorien restauré, modèle suprême

En vertu de ce précepte, toute cantilène sacrée appliquée à des paroles de la liturgie et destinée à être chantée à l'unisson par une collectivité, doit obéir aux principes grégoriens, savoir :

1<sup>o</sup> *Modalités ecclésiastiques*, qu'une tradition séculaire et constante réserve aux chants d'église, à peu près exclusivement, depuis l'origine du culte chrétien : d'où leur caractère véritablement religieux ;

2<sup>o</sup> *Formules d'orare monodique pur*, c'est-à-dire de rythme libre et non métrique obéissant aux lois purement *mélodiques*, sans préoccupation d'harmonies sous entendues, et excluant par conséquent ; a) *les formules arpégées* ou en batterie, d'ordre harmonique ; b) *les successions chromatiques* par intervalles rigoureusement égaux (aussi bien par demi-tons que par tons entiers, etc.) ; c) *les formules d'appoggiature expressive*, surtout lorsqu'elles procèdent par grands intervalles mélodiques excédant la sixte (l'octave exceptée) ; d) *les formules modulantes* aux tons éloignés insuffisamment préparées et impraticables monodiquement. En vertu des mêmes lois mélodiques, on doit admettre : a) *les formules ornementales de style grégorien*, simple guirlande d'allure calme, autour d'un schème *mélodique* ayant une existence propre (par opposition à la vocalise italienne théâtrale, sévèrement exclue, et qui consiste en simples arpèges ou batteries harmoniques brodées artificiellement ; b) *les formules tonales* caractéristiques des monodies grégoriennes (cadences des modes ecclésiastiques *jubilus* des *alleluia*, etc.) ; c) *les formules symboliques*, comme la quinte ascendante suivie de broderie (symbole trinitaire de glorification), etc.

3<sup>o</sup> *Déclamation grégorienne*, c'est-à-dire adaptation logique des paroles sacrées à la ligne mélodique, avec coïncidence des accents tonique, expressif, pathétique, dans la mélodie et dans le texte, excluant par conséquent toute répétition de mots non justifiable grammaticalement, toute fausse coupure, tout faux accent, et en général tout ce qui peut affaiblir, même légèrement, la parfaite intelligibilité du texte sacré.

### II. — La Polyphonie palestrinienne, issue du plain-chant

En vertu de ce précepte, toute polyphonie sacrée doit avant tout consister en une superposition de *mélodies* répondant isolément aux caractères ci-dessus déterminés, et non pas en un agrégat d'accords et d'effets harmoniques. En conséquence :

1<sup>o</sup> *La ligne mélodique* de chaque partie doit obéir de préférence aux principes de *modalité*, *d'ornementation* et de *déclamation* d'ordre grégorien. Elle doit pouvoir se chanter isolément comme une monodie. La polyphonie doit en effet être considérée comme une réunion de petites collectivités, priant chacune à haute voix, en articulant et en *comprenant* sa propre prière, tout en la mêlant harmonieusement aux prières des collectivités voisines, chantant parallèlement : chaque partie doit donc être intelligible isolément, soigneusement prosodiée et divisée grammaticalement.

2<sup>o</sup> *L'harmonie résultante* doit être aussi sobre que possible, pour *éviter d'absorber l'attention* : elle doit être de fond consonnant, n'admettant la dissonance qu'en forme de suspension dignement préparée, (disposition qui contribue puissamment au fondu de l'ensemble, en laissant aux parties l'indépendance qui leur est nécessaire). Il va sans dire qu'aucune délimitation rigoureuse ne peut être établie entre la consonnance et la dissonance, termes de valeur relative : il sera toutefois préférable, en raison du but de la

musique sacrée, de se tenir toujours *en-deçà* des limites acceptées pour la consonance. Les formules d'appoggiature expressive, qui sont plus spécialement du domaine de l'harmonie, seront pour ce motif plus sévèrement bannies encore du genre polyphonique que du genre monodique. Il en sera de même de la *marche d'harmonie*, simple application harmonique du principe de symétrie rythmique servile, d'ordre métrique, et exclue de la polyphonie sacrée, pour la raison même qui a fait exclure la formule métrique de la monodie.

### III. — Les progrès de l'art asservis aux lois liturgiques

En vertu de ce précepte, on devra exclure rigoureusement, parmi toutes les conquêtes de l'art postérieures à l'épanouissement du chant grégorien, toutes celles qui ont pour effet : le contraste, la brusquerie, la violence, l'entraînement et en général *l'expression passionnelle*, sous toutes ses formes.

On doit, pour cette raison, bannir de la musique sacrée :

- 1° Les oppositions brusques de timbres, de nuances, de rythmes ou de tonalités ;
- 2° Les formules altérées, sans préparation, (appoggiatures expressives chromatiques, etc.
- 3° Les rythmes métriques de périodicité fréquente et régulière (dances, coupures carrées, marches d'harmonie, etc.) ;
- 4° L'instrumentation profane, quelle qu'elle soit ;
- 5° La langue vulgaire, les ensembles scandés aux voix, le *solo*, le *tutti* à grand fracas, etc.

Mais en échange, l'art contemporain fournit d'inépuisables ressources, parfaitement compatibles avec l'esprit liturgique, notamment dans :

- 1° Le contrepoint moderne, autorisant des superpositions de parties inconnues des palestriniens et tout aussi légitimes ;
- 2° Les grandes lois de relations tonales et la modulation, qui permettent, même dans la monodie, l'introduction d'éléments de variété infinie, à la condition de respecter le caractère *modal* des pièces, et d'être soumises aux formes *progressives* et douces dont la musique sacrée ne doit jamais se départir ;
- 3° Le développement thématique, par modification rythmique progressive d'un thème liturgique préexposé, par renversement, augmentation, rétrogradation etc., avec application symbolique de ces divers procédés, mais sans jamais défigurer, ni caricaturer le thème proposé.

### IV. — L'Orgue participant à tous les caractères de la musique sacrée

En vertu de ce précepte, ce qui a été dit de la monodie grégorienne. — modèle suprême — et appliqué à la polyphonie vocale — superposition de monodies — doit être étendu — *mutatis mutandis* — à la musique d'orgue.

La seule raison d'être de l'orgue, au point de vue liturgique, est son caractère d'instrument *polyphonique*, apte à imiter la prière musicale des voix, et à *rappeler les thèmes sacrés*. On appliquera donc aux pièces d'orgue seul, d'ailleurs courtes et rares, aux termes de l'instruction pontificale, les trois préceptes précédents, c'est-à-dire :

1° Les modalités ecclésiastiques et les formules mélodiques grégoriennes, puisqu'il s'agit principalement, sinon uniquement de rappeler les thèmes liturgiques.

2° Le style polyphonique contrepointé, l'harmonie de fond consonnant (accords parfaits, retards préparés, etc.).

Toutefois, le caractère secondaire attribué à l'orgue, et l'impossibilité de le soumettre aux lois de la déclamation expressive et de l'adaptation grammaticale des paroles, lui donnent, par cela même, une plus grande indépendance. Par conséquent :

III° Le contrepoint moderne, la modulation, le développement thématique et en général les ressources de l'art contemporain — soumis aux lois liturgiques, — seront plus particulièrement le fait de l'orgue, avec toutes les réserves faites précédemment à propos des oppositions brusques, appoggiatures expressives, rythmes métriques et marche d'harmonie, etc., tous procédés d'ordre *passionnel*, tendant à soustraire au profit de la *musique* l'attention pieuse des fidèles.

### Conclusion

Le but de la musique sacrée est d'être *entendue* mais jamais *écoutée*. Elle doit *suggérer* mais non *absorber*. Ce qui doit retenir *toute* l'attention c'est la *prière*, qu'elle soit *mentale*, *verbale* ou *musicale*.

La *prière*, élévation intime de l'âme vers Dieu, emprunte aux *mots* une expression *précise* de ses intentions, mais elle n'en consiste pas moins dans l'*intention* principalement.

Les *mots* empruntent aux *sons* et aux timbres leur *pouvoir évocateur* illimité, par lequel ils pénètrent jusqu'au fond des âmes présentes, à la faveur de cette émotion spéciale que la musique seule peut provoquer.

Les *sons* eux-mêmes, libérés des mots corporels qui leur ont servi de support, gardent leur empreinte, et restent directement liés aux idées, aux intentions, en raison de la mémoire qui leur conserve leur signification originelle, même lorsqu'ils sont répétés par l'orgue seul ; leur pouvoir d'émotion et de recueillement gagne alors en intensité, dans les âmes musicales affinées, ce qu'il a perdu en précision par la disparition des mots.

Le *plain-chant* collectif à l'unisson est donc, par excellence, la musique du peuple, des âmes simples, où il pénètre plus facilement, parce qu'il est *précis*, lié au *mot*.

La *polyphonie vocale*, image des collectivités qui prient simultanément, s'adresse davantage, par cela même, à des esprits susceptibles d'un peu d'abstraction et de symbolisme.

La *polyphonie instrumentale* de l'orgue, image d'êtres incorporels traduisant directement leur prière sans le secours des mots, restera toujours l'apanage d'une élite accessible aux idées générales, aux purs symboles, aux relations métaphysiques des nombres, à la contemplation religieuse et recueillie des vérités supérieures.

Ainsi se retrouvent dans la musique sacrée les caractères d'*universalité*, de *saineté* et d'*art véritable* légitimement revendiqués par l'instruction pontificale.

A. SÉRIEYX.

---