

ou pour son Overture, le ton de *mi majeur* qu'on n'employait guère alors qu'en passant. (J'espère que M. Gentili n'a transposé aucun morceau sans nous en avertir.)

Pour le reste encore une fois, c'est le langage du temps tel que l'avaient façonné Cavalli, Cesti, Carissimi, etc.

Ce n'est pas dans les scènes dramatiques, à mon avis, qu'il se montre sous son meilleur jour, mais dans les airs bouffes de la vieille Rubia et de Silo, dans des ariettes spirituelles d'Eurindo. Par là, Stradella se rattache plutôt à l'école florentine et romaine, à Jacopo Melani, à Cesti, à Marazzoli et Carissimi.

C'est un charmant musicien, plein de verve et d'esprit. Il n'a pas la puissance de Cavalli ni sa fougue. C'est bien un maître de la cantate et qui se plaît avant tout à ciseler de fines mélodies. Il excelle dans les rythmes à 6/8, dont il tire des effets très variés. Il a parfois des trouvailles scéniques, comme dans la conclusion de l'air d'Antiochus *Senza speranza ohime deggio dunque morir*. Sur le mot *morir* il laisse la cadence en suspens et tandis que la phrase mélodique semble expirer languissamment, l'orchestre s'éteint peu à peu « *mancano poco a poco gl' istromenti* »

Cette partition offre également un réel intérêt sous le rapport de l'écriture vocale. Grand chanteur, Stradella apporte un soin particulier à tirer parti des ressources de la voix. Dans un temps où l'interprète avait toute liberté d'orner à sa fantaisie les airs des opéras, Stradella prend souvent la peine de noter les traits, surtout dans les ariettes vives. Cavalli et Legrenzi le font parfois aussi, mais de manière moins systématique. Cette partition mérite donc d'être examinée de près à ce point de vue et apporte une contribution utile à l'histoire du chant.

Je n'aime pas le système adopté par le transcripteur pour désigner au moyen de lettres, les parties instrumentales notées par l'auteur et les distinguer ainsi de l'harmonisation dans laquelle elles se trouvent fondues. Il serait si simple de graver avec un poinçon plus petit tout ce que M. Gentili a ajouté au texte original.

Dans l'ensemble, cette édition apporte une utile contribution à l'histoire de l'opéra du xvii^e siècle, il faut espérer qu'elle sera suivie de beaucoup d'autres. Que de trésors ignorés renferment les partitions du xvii^e siècle italien ! Seuls ceux qui, comme moi, ont passé des années à les feuilleter dans les bibliothèques, peuvent s'en faire une idée.

Henry PRUNIÈRES.

La Musique par disques

CHANTS GRÉGORIENS.

Diverses maisons d'éditions gramophoniques ont produit depuis quelque temps des disques de chant grégorien. Après l'interprétation de la Schola cantorum, voici celle des Bénédictins de Solesmes, dirigés par leur maître de chœur le R. P. Dom Joseph Gajard (Gramophone), et celle des Frères mineurs hollandais de Venray, que conduit le Dr Eliseus Bruning (Columbia).

Le chant grégorien se prête à des exécutions fort différentes. Certains redoutent que les gens du siècle ne se détournent du chant liturgique parce qu'il est trop simple, monodique, qu'il ignore les rythmes accusés, les violentes oppositions de nuances,

la variété des timbres ; ils tâchent de remédier à cette apparente pauvreté en superposant des voix féminines aux voix masculines. Tel est le système de la Schola. Le résultat de ce mélange ne plaît pas à tous. Ce n'est pas que les femmes soient inaptes à donner un bel accent au chant grégorien. Les musiciennes de l'Institut grégorien de Paris, les Bénédictines de la rue Monsieur sont là pour prouver le contraire. Le chant féminin est pur, il est délié de la pesanteur. Le chant des hommes a la grandeur et la solennité. Associer les deux groupes de voix, c'est compromettre à la fois toutes ces qualités. D'autres pensent, comme les franciscains hollandais, que pour stimuler l'attention des fidèles il faut chanter sur un temps allegro et enjoliver la nudité de la mélodie en multipliant les nuances dynamiques. Disons-le tout de suite : de tous les chants enregistrés jusqu'ici, celui de Solesmes seul nous paraît conserver aux cantilènes grégoriennes à la fois leur majesté et leur admirable souplesse, les met au *tempo* qui sauvegarde leur dignité tout en leur laissant l'animation. Il évite le choc sur les syllabes accentuées qui hache en fragments la mélodie et la prive de cette unité, de cette longueur qui est un de ses traits caractéristiques et un frappant symbole d'éternité. Avec art, il ménage les respirations, chacun reprenant souffle à tour de rôle sans que la continuité d'un morceau soit un instant rompue. Il se rend ainsi libre de développer dans toute leur ampleur et sans brisures ces mélodies dont l'élan ne retombe pas.

L'offertoire *Jubilare Deo*, du 2^e dimanche après l'Épiphanie, est de ces pièces où prend lentement forme, puis s'élève par degrés avec une tension croissante, un long appel gonflé d'enthousiasme religieux. Et, tandis que la joie terrestre s'amortit, il n'y a pas de chute pour cette jubilation qui ondule sans faiblir. L'alléluia *Justus germinabit*, du commun des Docteurs, offre une suite de courbes d'une plénitude, d'une élasticité, d'une noblesse extraordinaires. A quelques-uns cette pièce apparaîtra mélancolique. Elle se déroule selon le 1^{er} ton liturgique (*ré* naturel sans dièses, avec alternance du *si* bémol et du *si* naturel) qui prend pour les oreilles saturées de musique classique l'accent du mode mineur. La tristesse des quatre premiers tons ecclésiastiques est de pure convention : à preuve tant d'alléluias « tristes », comme l'admirable alléluia *Oportebat* dont il faut espérer que les moines de Solesmes nous donneront quelque jour un disque, et qui ont été choisis sans doute, comme tous les alléluias, pour exprimer la joie.

Parmi les disques de chant mélismatique des Bénédictins, citons encore le répons *Tenebrae factae sunt*, des matines du vendredi saint, où le cri du Christ en croix est introduit de manière si dramatique. Entre les chants syllabiques, signalons l'*Adorate*, l'antique *Media vita* et les trois antiennes processionnelles du lundi et du mardi de Pâques, qui font suite sur la même face de disque au répons du même office, *Christus resurgens*. Le *Salve regina* est prononcé avec émotion. Parmi les chants pour l'ordinaire de la messe, le Kyrie du temps pascal (*Lux et origo*) est un des plus somptueux ; dans la même messe, il faut remarquer l'identité de certains motifs dans le Gloria et le Sanctus : amorce d'une unité thématique dans une messe rédigée au ^xe siècle. Le Sanctus et l'Agnus de la messe *Cum júbilo*, réunis sur une même face, ne sont pas reliés par des thèmes communs ; ils ont été recueillis en des manuscrits d'époques différentes ; cependant ils s'accordent à merveille et sont à bon droit joints dans ce même ordinaire pour les fêtes de la Vierge. Moins orné, un peu rude, presque

Après, le *Kyrie Orbis factor* (X, ad libitum), qui succède sur un disque à l'introït *Dapacem* de caractère un peu semblable, est un des plus émouvants. Dans la suite des intervalles choisis, aucun effort pour charmer ; la supplication farouche de qui se fait dans l'abîme.

Les sept disques (il y en a douze) sur lesquels j'ai pu juger des reproductions solesmiennes suffisent à démontrer l'excellence du système rythmique de cette école ; on y trouve l'assurance au sein de la liberté. Les légers *ictus* dont la série forme l'armature intérieure, mais à peine perceptible, d'un tel chant, prouvent leur efficacité. Ils font secrètement de la mélodie un tout organisé sans la morceler par la secousse d'accents accusés. Mais l'exécution de ces *ictus* est délicate. Quoiqu'ils observent le système rythmique solesmien, les Frères mineurs de Venray n'ont pas évité l'erreur de faire de ces « posés » des appuis trop heurtés. En outre la note, ou, dans les chants mélismatiques, le premier neume (groupe de notes) portant l'accent latin sont marqués par eux d'un accent martelé à quoi s'ajoute un brusque *forte*. Leur technique vocale aussi est loin de valoir celle de Solesmes. Non certes que les Bénédictins soient des artistes du chant. Il serait aisé de montrer que leurs voix sont malhabiles. Mais ils bénéficient d'un système théorique sûr, d'une méthode éprouvée depuis de longues années ; ils ont l'amour et l'entente du trésor musical de l'Église et ils possèdent presque tous cette qualité qui supplée à bien des manques de technique : le goût.

Louons toutefois le choix des mélodies que les frères hollandais ont enregistrées (mais quelle étrange prononciation des voyelles?) : diverses pièces de l'office de l'Avent (*Rogate*), de Noël (introït *Puer natus*), l'étonnant office de l'adoration de la Croix, à la messe des Présanctifiés, avec l'*Ecce lignum crucis* redit trois fois sur un degré de plus en plus élevé — on est forcé de songer à certaines liturgies des églises orientales, — et l'*Agios o Theos* ; l'alléluia du samedi saint, qui lui aussi s'élève graduellement, et le reste des courtes vêpres qui se chantent ce jour-là avant la fin de la messe ; le graduel de Pâques, *Haec dies*, et la séquence *Victimae paschali*, résumé des premiers drames liturgiques de la Résurrection.

On aimerait d'entendre ces chants dans l'interprétation solesmienne ; et puisqu'il faut souhaiter que Dom Gajard et sa schola veuillent bien laisser prendre de nouveaux modèles de chant grégorien, demandons-leur de nous offrir aussi, quelque jour, le *Kyrie Cunctipotens*, l'office entier des Vierges, dont ils ont déjà donné la communion, *Quinque prudentes* ; l'alléluia *Justi epulentur* (encore un alléluia « triste »), et surtout de ces répons de nocturnes que les laïques, du moins dans leur partie féminine, n'ont que peu ou point l'occasion d'entendre à l'abbaye.

Quoique l'enregistrement de Gramophone soit presque parfait, il y aurait peut-être lieu, pour une nouvelle série, de placer le microphone moins près du chef de chœur, de qui l'intonation éclate un peu durement au début de certaines pièces, telles que la communion *Pascha nostrum* du dimanche de Pâques.

Yvonne ROKSETH.

