

SESSION INTERMONASTIQUE
DE
CHANT GRÉGORIEN

II

*La mélodie,
une approche de la modalité*

*L'Antiphonaire
monastique*

Le Bec Hellouin, 3-9 septembre 2004

Session inter-monastique
Le Bec Hellouin
3-9 SEPTEMBRE 2004

Sommaire

Les modes et la mélodie

Premières traces de théorisation des modes	6
Présentation de l'octoechos grégorien	6

Les quatre caractéristiques des musiques modales :

1. l'échelle	7
Les gammes chinoises	9
Quand le premier <i>pien</i> se fixe en position haute	11
Les catégories et les faits... ..	12
2. la hiérarchie des degrés : une fonctionnalité	12
Ex. les degrés de l'Introït <i>Justus est</i> (tableau).....	13
3. des formules	18
Les formules voyagent	18
Les formules se développent	19
4. l'ethos	21
8 ^e mode	24
6 ^e mode	25

L'Antiphonaire monastique

présentation du projet.....	26
La " <i>Liturgie des Heures</i> " et les monastères	26
Trois volumes	27
Réception par les Communautés	28

Le calendrier

Les catégories avant Vatican II	29
Développement ou réduction du Sanctoral ?	29
Calendrier universel / calendriers propres	30

La manière de célébrer les divers degrés de fêtes	30
--	-----------

Un calendrier modulable	31
Des célébrations modulables	31
Esprit de ces dispositions	34
Signes et neumes dans l'Antiphonaire	
Virga strata	34
Virgules	36
Episèmes	37
Le si bémol	38
Dom Gajard et Dom Pothier	38
Le principe de restitution	38
2200 antiennes... Comment avons nous fait ?	39
Investigations dans le répertoire ancien	40
Critère de qualité	40
Composition d'antiennes à partir de formules	40
Les tons communs	41
Verset d'ouverture	41
Les répons-brefs	41
Les récitatifs	42
Les tons psalmodiques	43
Tons psalmodiques et modes archaïques (C, D, E, II*, IV*)	43
Antiennes à attribuer au Deuterus-tierce (II*).....	44
Ton D, ton pascal, ton "in directum", variante du 5 ^e , ton irrégulier	45
Terminaisons des tons	46
Visite guidée du nouvel antiphonaire	47
De l'Avent à Pâques	47
Les temps privilégiés : les antiennes de <i>Magnificat</i> et <i>Benedictus</i>	53
Antiennes des dimanches <i>per annum</i> (Magn & Ben.)	54
Les antiennes vétero-testamentaires	54
Les solennités du Seigneur	55
L'antienne "Cum appropinquaret Dominus"	57
Saint Grégoire et le chant grégorien	
1. Ce que nous dit l'histoire	58
2. Ce nous dit le chant liturgique	61
3. La légende : pourquoi et comment	64
Questions diverses...	
Chant liturgique et centralisation	67

Deux témoins de la première psalmodie : répons bref et verset	68
Le répons <i>Stirps Jesse</i>	69
Appellation contrôlée "chant grégorien"	70
Le « vieux fond »	70
Le chant "romano-franc" : un texte romain et une musique gallicane ?.....	71
Chant romain et chant synagogal	72
Les signes rythmiques et/ou le maître de chœur ?	72
Le grégorien : à qui revenait-il de le chanter ?	73
L'interprétation au XIX ^e siècle et aujourd'hui	73
Le génie grégorien : une association de la musique avec langue	74
Questions... ..	75

NB : L'auteur n'a pas corrigé ce texte qui garde une forte marque du style oral. Les titres et sous-titres ont été ajoutés pour faciliter la lecture. Remerciements à Sr Clotilde et à ses collaboratrices.

Présentation de la session

L'ensemble des sessions que nous faisons sont organisées de façon très souple sur 4 années, avec 3 idées de base, trois facteurs fondamentaux pour aborder le chant grégorien : **la Parole, la mélodie** (basée sur la loi des musiques modales – le grégorien n'est pas la seule musique modale). Puis, on accède à cette musique à travers les restes des écritures du moyen âge, qu'on appelle **les neumes**. Donc les 3 portes d'entrée sont **la parole, la mélodie modale et les neumes**. On consacre une année à chacun. La quatrième année du cycle consistera à réunir ces paramètres pour analyser des pièces et grandir dans l'intelligence du chant grégorien.

Une introduction aux modes grégoriens.

Il serait prétentieux de traiter intégralement la modalité grégorienne en quelques jours. Ceci ne sera donc qu'une introduction, une manière possible de les aborder.

Une présentation du nouvel Antiphonaire monastique

Celui-ci n'est plus une vague idée, il devient maintenant une réalité. Des épreuves très avancées du 1er tome seront mises à la disposition des sessionnistes, afin de susciter un dialogue. Car certains choix sont à expliquer. Ce livre ne peut pas être abordé comme l'Antiphonaire monastique de 1934 dans lequel il n'avait pas de choix possible, ou très peu. Aujourd'hui, la Liturgie des Heures propose des choix. Nous devons respecter cette variabilité, et nos communautés, elles aussi, ont besoin de pouvoir choisir et adapter. Il est bon de savoir quels sont les présupposés de ces choix.

Travail pratique de direction et de chant.

Les participants seront invités à tour de rôle à diriger des pièces de la liturgie que l'on aura travaillé auparavant. Jaan-Eik, lui aussi, dirigera un jour les pièces d'une messe.

Les modes et la mélodie

Premières traces de théorisation des modes

La première fois que le chant grégorien apparaît dans l'histoire c'est pour parler de ses modes. Voici ce que, en résumé, vous trouverez dans tous les livres de chant grégorien depuis la fin du VIII^e siècle – ce que disent les onze siècles de théorie musicale sur les modes grégoriens : les pièces grégoriennes se terminent par quatre notes possibles, celles de la finale des pièces : ré, mi, fa ou sol. Voilà la première chose qu'ils disent. Ils appellent des *protus* les pièces qui finissent sur ré. *Protus*, c'est la latinisation de *protos* qui veut dire le "premier", en grec. Ils appellent *deuterus* les pièces qui finissent sur mi (comme le *Deuteronomie*). Ce qui finit sur fa, ils l'appellent *tritus* ("troisième"), et sur sol – le *tetrardus*.

La première fois que le chant grégorien apparaît dans l'histoire, il dit ça. C'est en 798, dans un tout petit livre qui ne fait qu'une feuille. Si ces mots viennent du grec, c'est qu'il y a une influence des conceptions grecques.

Ils disent aussi que la teneur, s'il s'agit d'un psaume, ou la dominante de la pièce, peut être, par rapport à cette finale, haute ou basse. Si elle est haute, ils vont dire que le mode est un *protus authentus*. Si elle est basse, ils vont dire qu'il est un *protus plagal*. Et ainsi de suite pour les huit cases du tableau. Lorsqu'on remplit les cases, on trouve, dès l'an 800, qu'il y a des pièces qui finissent sur ré et dont la teneur psalmodique ou la dominante est la. C'est le *protus authentus*, auquel ils donnent le numéro 1, et d'autres, dont la finale est ré, mais dont la teneur dominante est basse, sur fa. Pareil avec les finales mi : il y a des pièces à finale mi qui ont la teneur aiguë aussi et qui forment le troisième mode, ou bien la teneur basse sur la.

[Manque ici une partie dont le contenu est correspond aux p 45-46 du livre « les modes grégoriens » du P. Saulnier]

Présentation de l'octoechos grégorien

Protus authentus	1 ^{er} mode	finale ré	teneur la
Protus plagal	2 ^e mode	finale ré	teneur fa
Deuterus authentus	3 ^e mode	finale mi	teneur si
Deuterus plagal	4 ^e mode	finale mi	teneur la
Tritus authentus	5 ^e mode	finale fa	teneur la
Tritus plagal	6 ^e mode	finale fa	teneur do
Tetrardus authentus	7 ^e mode	finale sol	teneur ré
Tetrardus plagal	8 ^e mode	finale sol	teneur do

Je vous ai donné le tableau classique des modes en vous disant que finalement, ce tableau ne servait à rien d'autre qu'à afficher au mur de votre cellule....

Utilité du n° du mode ?

Il y a un cas où le numéro du mode sert à quelque chose, c'est lorsqu'après une antienne, il faut chanter un psaume. Dans ce cas, le numéro est indiqué au début pour indiquer quel ton choisir. C'est une convention à laquelle on ne peut échapper.

Par contre, cela nous est-il utile d'avoir le numéro du mode du Répons bref ? Non cela ne sert à rien, donc on ne le mettra pas, ce qui empêchera de promulguer des erreurs musicologiques. Je dis cela parce que, quand j'ai commencé à sonder les milieux surtout germaniques d'études du chant grégorien, disant que pour un *Graduel* il n'y avait pas de raison d'indiquer le numéro de mode d'un offertoire, par exemple, cela n'a pas passé...

Nous avons abordé l'autre jour une nouvelle approche du mode où nous nous sommes délibérément écartés de la logique théorique qui a prévalu de la fin du VIII^e siècle jusqu'à nos jours pour considérer que le chant grégorien bien qu'écrit, projeté sur les parchemins, fait partie des musiques traditionnelles. Et comme musique traditionnelle, on peut l'interroger sur son mode à la manière de ce spécialiste des musiques orientales qui a interrogé les musiques traditionnelles d'Asie, d'Extrême-orient, d'Océanie, du Proche-Orient et d'Afrique.

Les quatre caractéristiques des musiques modales

Cette grille dit que dans les musiques modales, on rencontre quatre caractéristiques :

L'échelle

On est en présence d'une échelle avec des structures, des intervalles déterminés, une étymologie, c'est-à-dire le donné de la tradition. Cela ne veut pas dire pour autant que tout est fixe dedans. Il peut y avoir dans une échelle, des degrés mobiles, des degrés forts ; il est possible qu'une échelle fonctionne d'une manière en montant et d'une autre en descendant ; par exemple nous n'avons pas de quilisma pour descendre. C'est un donné.

la hiérarchie des degrés

Le compositeur (c'est la liberté humaine), prend ce matériel, ce catalogue de degrés et joue avec. Il va donner des rôles aux degrés, car on est en musique fonctionnelle : la première fonction de la composition va être de transmettre un enseignement, de la proclamer, de le célébrer, de le mettre en valeur pour qu'il soit efficace. La célébration de la Parole de Dieu se fait sous la forme traditionnelle dans le christianisme, sous la forme d'une cantillation c'est-à-dire d'une musicalisation minimale, une stylisation du débit parlé. C'est ce que Tran van Khê appelle la hiérarchie des degrés et ce qu'il est intéressant de voir, c'est qu'il y a toujours une synergie entre les deux éléments. Si je choisis un degré fort pour lui confier le premier rôle, je n'entendrai que lui ; si je choisis un degré équilibré, j'entendrai aussi ses voisins ; si je choisis un degré faible, cela va être l'oppression.

Les formules

Troisième élément, nous avons vu que dans les modes, il y a un élément formulaire, c'est-à-dire, des groupes de sons, des successions mélodiques qui ne reviennent pas de façon régulière, mais pour signaler des événements du discours : commencement, conclusion, récitation, ou ponctuation provisoirement.

L'éthos

C'est est l'élément le plus mystérieux et le plus insaisissable, car il nous faut essayer de rejoindre le sentiment modal d'une musique qui a plus de douze siècles. Est-ce possible ? Elle en a bien un, quand même... En musique traditionnelle, le mode est associé à un événement, à un

moment de la journée, voire à certaines attitudes de l'âme.

1. l'échelle

Regardons pour commencer, l'échelle. Nous la voyons à travers notre éducation musicale qui est tributaire du nom des notes : sept notes. En fait, si nous vivions au XI^e siècle, donc déjà bien après la composition grégorienne, on n'aurait pas sept notes. Au temps de Guy d'Arezzo, il n'y avait que six notes : ut, ré, mi, fa, sol, la. Vous connaissez l'hymne de saint Jean-Baptiste dont la musique a été composée par Guy d'Arezzo :

*Ut queant laxis resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum,
Solve polluti labii reatum,
sanccte Iohannes.*

Guy d'Arezzo a proposé ce procédé mnémotechnique aux enfants pour savoir lire une mélodie. Ce fut la révolution du XI^e siècle, en matière d'enseignement de la musique. On va passer de dix ans d'apprentissage à un an ! En ce temps-là, six notes suffisent. Notre lecture avec sept notes n'est pas adaptée aux anciennes musiques.

Exemple : l'hymne proposé dans l'*Antiphonaire* : *Immense cæli conditor*

RÉ FA SOL SOL FA LA SOL SOL... LA DO RÉ DO DO SOL LA SOL SOL...

Voilà une mélodie plus limitée que celle que Guy d'Arezzo nous propose avec ut ré mi fa sol la : ici il n'y a pas de demi-ton.

C'est une chose qui se rencontre assez fréquemment dans le répertoire et même, de façon étonnante, les jours de fête. La communion de la nuit de Noël : *In splendoribus*, c'est le même système : tout à l'heure, la note principale était SOL, tandis qu'ici c'est FA. Ici, je ne parle pas encore de hiérarchie, je ne regarde que l'échelle donnée. Je joue aux billes et regarde dans mon sac à billes ce que j'ai : RÉ FA SOL LA DO. Il n'y a pas d'erreur de transcription de l'Édition Vaticane, cela correspond bien aux manuscrits : la mélodie traverse l'histoire et toutes les régions d'Europe comme cela.

Au jour de la fête de saint Pierre (22 février), on rencontre le même phénomène : *Tu es Petrus*. Je vous signale quand même une petite chose à peine visible, parce qu'on le retrouvera souvent : vous voyez qu'il y a une tendance à chanter pour la dernière incise, c'est la signature de la fin, panache, tendance au mélisme.

Si nous considérons ces deux dernières pièces, on a le même choix. Donc dans une échelle qui était : DO RÉ FA SOL LA et DO à l'aigu, voilà deux compositeurs qui font les mêmes choses.

Évidemment, ce n'est pas tous les jours que vous trouverez des pièces de ce genre, mais si vous tournez les pages de votre *Graduel*, vous trouverez des pièces où c'est comme cela ou presque. Par exemple, le graduel de l'Épiphanie, que j'ai légèrement corrigé car dans la version Vaticane, on n'a pas toujours la perfection lorsqu'on est autour du demi-ton. La version qui était chantée en l'an 920- 930 à Saint-Gall et dans tout le sud de l'Europe, (que vous avez en neumes), était : FA SOL LA SOL LA DO RÉ DO DO LA SOL SOL FA SOL, FA SOL LA SOL LA DO DO DO RÉ MI DO DO LA SOL, SI RÉ DO DO LA LA LA SI LA LA, RÉ MI RÉ DO RÉ DO LA DO DO LA FA LA SOL DO DO RÉ DO DO LA, LA DO DO LA... Vous voyez comment on joue

avec FA SOL LA DO RÉ MI et comment on évite presque tout le temps le demi-ton. De nombreuses pièces sont presque sans demi-ton. Et les demi-tons qui apparaissent vont être très souvent ornementaux : SI RÉ DO DO : c'est le DO qui est important le SI n'a absolument aucun poids.

Avec le 3^e mode cela ne peut marcher.

Les gammes chinoises ¹

Ce qui est intéressant, c'est de voir les faits. Nous avons un donné qui est le chant grégorien, le répertoire Romano-franc que nous pratiquons, que nous étudions : nous en sortons des lignes, nous faisons des déductions *a posteriori*. On se rend compte avec la musicologie que dans des régions bien lointaines — on le sait depuis les années 1930 par un livre, *Les gammes chinoises*, publié par un certain Yasser —, quelle était l'échelle principale dans la musique chinoise : FA SOL LA DO RÉ FA. Les noms des notes ont des noms exotiques évidemment.

fa	sol	la	si	do	ré	mi	(fa)
Kung	Shang	Chiao	<i>Pien-Chih</i>	Chih	Yü	<i>Pien-Kung</i>	(Kung)

Cette musique traditionnelle chinoise s'appuie sur cinq degrés, comme ce que nous venons de voir ; mais les degrés sont séparés par un intervalle d'un ton et d'une tierce mineure entre LA et DO et RÉ et FA. Cependant si vous écoutez de la musique chinoise vocale ou instrumentale, vous n'entendrez pas que ces degrés. Lorsque le chanteur passe dans la zone LA - DO, ou RÉ - FA pour nous, vous entendrez un son intermédiaire quelque part entre LA et DO, un son pas bien fixé, un son qui n'a jamais de poids, quelque chose qui ressemble à notre quilisma. Les musiciens chinois appellent ce son le *Pien chih*, c'est-à-dire le son relatif au degré suivant, il n'a pas de nom spécial, mais un nom en relation avec le degré de dessus de la tierce mineure. C'est comme si je disais, selon notre convention : FA SOL LA *Pien-DO* DO RÉ *Pien-FA* FA.

C'est intéressant car cela nous donne une direction : le *pien* a fort à voir avec la note supérieure. Cette note est mobile ; elle peut être plus ou moins haute selon le développement de la mélodie. Elle aura tendance à se fixer du côté du DO. C'est exactement notre échelle, il n'y a pas de différence. L'échelle que nous rencontrons dans la musique grégorienne est une des échelles de base de la musique chinoise : nous avons le même catalogue des degrés avec le même phénomène de degrés mobiles et incertains à l'intérieur de la tierce mineure. Il semble bien que le quilisma dans 90% des cas, pour les plus anciens manuscrits, est le signe qui correspond à ce phénomène-là, quelque chose qui est du domaine du vocal, de l'ordre du glissement, du *portamento*, qui se rencontre dans diverses traditions.

J'avais l'autre jour la visite d'un professeur de liturgie du Japon, très intéressé par le chant grégorien qu'il connaissait encore peu. Il me disait : « Pour nous le chant grégorien nous intéresse énormément parce que c'est comme notre musique. Donc, c'est très facile de composer du chant liturgique à la manière du grégorien, ou d'utiliser le grégorien dans la liturgie, parce que c'est notre culture ».

¹ voir P. Daniel Saulnier modes orientaux et modes grégoriens Etudes grégoriennes XXV (1997) pp 45-61

Q. Est-ce que, plus tardivement, la naissance des altérations ne viendrait pas de l'effet de ce DO SI DO qu'on essaye de retrouver ailleurs ?

Je n'en suis pas sûr... Avec le système de Guy d'Arezzo, on doit se contenter de 6 notes. Le problème est de savoir comment fait-on quand la mélodie sort de ce cadre ? Il y a plusieurs cas : soit la mélodie monte un tout petit peu. Pendant très longtemps, on a utilisé l'adage :

Omnis notas super La, semper canitur Fa.

Toute note au dessus de La doit se chanter Fa

Ce qui donne : DO RÉ MI FA SOL LA FA...

Par exemple prenons l'antienne : *Ecce serve bone, in modico fidelis : in modico*, Cette note sur mo est la note au dessus du demi ton, donc un Fa : RÉ DO FA SOL FA LA LA FA LA SOL SOL FA LA SOL... On a appliqué ce procédé-là, pendant plusieurs siècles, (au XIV^e siècle c'est encore utilisé, surtout pour notre musique). L'outil note SI ne viendra que lorsque l'extension des mélodies deviendra plus grande. Les altérations apparaissent quand on sort du schéma et cela devient compliqué.

ex. Introït *Justus est* : GR p. 332

Justus es me paraît éloquent comme exemple.

Sur *Domine* nous retrouvons la tierce LA SOL FA.

Ici la ligne est le LA qui a des ornements : RÉ LA Sib LA. On vient du bas donc le degré entre LA et DO se positionne sur en position basse.

Et rectum iudicium : l'élan nous fait passer par-dessus la tierce mineure : *tuum* : Le DO exerce ici l'attraction et le *pien* change de position, il prend la position haute.

Dans le graduel *Beata gens* (GR p. 333), il y a quelques passages qui montrent cette échelle donne un élément du style grégorien. Le MI est à peine entendu dans la première phrase.

Sur *populus* la composition est autre avec l'apparition du SI, parce qu'elle est attirée par le DO.

in hereditatem : sans doute le SI est bémol car il n'y a pas de quoi l'attirer vers le DO.

sibi : triomphe du pentatonisme répété un ton plus haut, un ton plus bas...

Le degré mobile que ce soit en premier mode avec *Beata gens* ou en cinquième avec le répons *Illuminare* de l'Épiphanie est vraiment mobile. Ce phénomène se retrouve en général sur un mot que l'on veut souligner : *Illuminare Ierusalem*

Si vous regardez **les verset de répons du cinquième mode**, vous verrez que presque partout on le chante avec le SI bécarre au début et bémol à la fin quand on va vers le bas de la mélodie.

exemples dans l'antiphonaire

Je voudrais vous montrer quelques exemples dans l'antiphonaire, car je pense que cela vous prépare en même temps.

Le premier dimanche de l'Avent nous chantons : *In illa die*. On trouve plusieurs manuscrits, pas beaucoup, qui écrivent un SI bémol car rien n'attire le Si vers le haut.

Il y a aussi l'antienne du *Magnificat* du premier dimanche de l'Avent : *Ecce nomen Domini*. Cette antienne vient d'un timbre bien connu : *Euge serve bone...* = RÉ DO FA SOL DO SI LA SOL... C'est le pentatonique = LA SOL FA RÉ. Le SI b est toujours sûr en ces cas-là.

Il y a des dizaines d'antiennes qui ont reçu cette mélodie dès le manuscrit de Hartker.

Un peu après l'époque de composition de ce timbre, on a voulu souligner un mot dans la mélodie, par exemple dans l'antienne : *Ecce nomen Domini venit* : ici le sommet de l'échelle craque : LA DO SI DO RÉ DO RÉ RÉ DO donc le SI passe en position haute, mais tout le reste de l'antienne reste pareille. C'est de cette manière que dans le 1^{er} mode qui au départ a pour échelle : LA SOL FA MI RÉ avec nécessairement un SIb, si on veut monter au dessus, étirer par le haut, le SI va bouger. Si les deux domaines sont éloignés l'un de l'autre, on ne sent pas trop la différence, mais il peut arriver qu'ils se rapprochent comme ici à l'intérieur d'une petite antienne. Ce n'est pas du chromatisme. Il y a pas mal d'exemples de ce genre-là.

Qu'est-ce que le chromatisme ?

Je ne sais pas... Je ne suis pas en accord sur ce sujet avec ma directrice de thèse aussi je n'ose rien dire. Le diatonisme c'est quand vous êtes dans une échelle dans laquelle les tons et demi-tons sont placés comme dans l'échelle DO RÉ MI FA SOL LA SI DO. Si dans une échelle, vous pouvez avoir le Si bécarré et le Si bémol, je pense que c'est cela le chromatisme.

Chromatisme cela veut dire « couleur », changement de couleur.

Dans l'antienne que nous venons de voir, il n'y a pas de chromatisme mais seulement le fonctionnement de l'échelle. Il n'y a pas deux SI dans l'échelle, il y a un degré mobile le *pien-chih* qui est plus ou moins haut en fonction de l'endroit où le développement mélodique l'attire. Donc si dans le même mot la mélodie va très haut et très bas, il se peut qu'il prenne deux positions, ce n'est pas comme s'il y avait dans l'échelle un SI bémol et un SI bécarré et qu'on pourrait prendre une fois l'un une fois l'autre.

quand le premier *pien* se fixe en position haute

Dans la musique traditionnelle, l'un des *piens* va se fixer d'abord et le premier *pien* fixé nous amène l'hexacorde : UT RÉ MI FA SOL LA. L'hexacorde de Guy d'Arezzo correspond à l'échelle pentatonique dans laquelle le premier *pien* s'est fixé en position haute. Vous trouverez cependant beaucoup moins de MI dans la composition que de RÉ et FA. Je ne sais pas pourquoi il s'est fixé. Il

y a des pièces où existent encore les deux degrés mobiles (restitution proposée par Jaan Eik de la communion : *Scapulis suis*). Mais l'écriture grégorienne ne le permet pas.

Le sixième mode est écrit en finale FA, vous avez un degré mobile qui est le SIb. Si jamais la mélodie veut monter et développer LA DO, il prendra sa position bécarre.

Il y a une antienne où il y a cela et en même temps : *Virgo semper fidelis*.

Parfois une antienne de ce genre se développe par en dessous et il faudrait écrire un MIB ; alors on transpose. Cf. L'antienne *Benedictus* de la fête de la Trinité et une des premières antiennes des dimanches ordinaires.

Lorsque le deuxième *pien* mobile est fixé, vous avez l'octave.

les catégories et les faits...

Nous nous sommes consacrés à une seule chose, l'échelle, le catalogue des degrés, ce donné étymologique, culturel (en fait c'est plus compliqué que cela, mais ni vous ni moi ne pouvons aller plus loin). Je voudrais dire d'abord que chaque fois qu'on veut parler de mode et de modalité, on est obligé de quitter le concret, peut-être à notre insu, pour monter à un plan d'abstraction, parce que le réel, c'est telle pièce que je chante, que j'entends, qui existe. Je la fais entrer dans mon esprit, dans des lois, dans des comparaisons, des teneurs, des modes, des structures : elle est comme cela. Dans le tableau des 8 modes qui nous est transmis depuis le Haut Moyen-âge, nous voyons bien que c'est un haut niveau d'abstraction. Dans l'enseignement des cordes mères de dom Claire, il ne faut pas se faire d'illusion, nous sommes déjà dans le théorique, mais notre intelligence ne sait pas faire autrement. Utilisons cela, mais ne demandons pas à toutes les pièces de rentrer dans notre théorie. Assouplissons toujours nos catégories face aux pièces.

Exemple : le répons bref de l'Avent.

Jusqu'ici on chantait : LA LA LA FA SOL LA SI ; on s'est rendu compte en étudiant les mélodies des manuscrits du sud de l'Italie et à Saint-Gall aussi, qu'on ne chantait pas cela mais : SOL SOL LA FA SOL LA SI. Il y a très peu de différence.

Mais pour le *Gloria ... et spirítui sancto* : on se demande comment accentuer *spirítui* ? Toutes les mélodies sont ainsi : la loi de l'accent tombe ici devant le réel. Il faut trouver le moyen de maintenir l'unité du mot, de donner son énergie pour passer par-dessus la syllabe post-tonique.

2. la hiérarchie des degrés : une fonctionnalité

Deuxième niveau beaucoup plus concret, c'est la hiérarchie.

Dans notre pensée habituellement, ce mot évoque l'ordre hiérarchique, ce qui n'est pas faux, mais quelque chose qui est un peu lié à la quantité : je suis plus grand ou plus petit.

Mais il ne faut pas rester à ce niveau : la hiérarchie désigne la fonctionnalité. Autrement dit

c'est la hiérarchie qui va déterminer l'importance, ce n'est pas le fait qu'un degré soit fort ou faible, c'est le fait que tel degré a telle fonction déterminée par le compositeur. Il n'y a pas plus digne, pas plus haut que de proclamer la Parole de Dieu : la dominante mérite bien son nom.

C'est assez simple, il suffit de chercher dans les pièces le rôle des différents degrés.

Il y a deux logiques principales :

le degré de déclamation

La première, c'est le degré de déclamation, de proclamation, degré qu'on appelle facilement la dominante, la teneur, celui sur lequel chante la parole, que dans des traditions exotiques on appelle le « roi parlant ». Jusqu'au XX^e siècle on ne s'est pas intéressé à cette logique-là des modes.

la ponctuation

La deuxième fonctionnalité c'est la ponctuation. Lorsqu'on arrive en fin de mot, en fin d'incise, de phrase dans le langage ordinaire la voix descend. La composition grégorienne respecte ce procédé. Quand on arrive en fin de phrase on descend.

La logique de la pièce grégorienne, du point de vue du mode cela va être une récitation ou plusieurs réceptions à des niveaux différents et des ponctuations intermédiaires, ou définitives.

C'est assez facile à voir, c'est la partie qui vous aidera le plus pour la pédagogie, pour l'interprétation, parce que nos communautés sont habituées à chanter les psaumes, donc dans une pièce assez complexe d'interprétations, elles peuvent repérer cette ligne qui porte le psaume. Dans une pièce, il peut y avoir plusieurs cordes de réceptions, plusieurs dominantes en quelque sorte et plusieurs ponctuation ; un même degré peut être à la fois dominante et ponctuation...

exemple : les degrés de l'Introït *Iustus est* (Gr p. 332).

J'insiste beaucoup sur ce point de la hiérarchie, de la fonctionnalité des degrés parce que, à peu de chose près, on n'a pas besoin de savoir quoi que ce soit en musique pour faire cette analyse-là. Cela se voit dans les réceptions et les déclamations.

Iustus es Domine, et rectum iudicium tuum : récitation sur LA, avec des accents *Iustus... iudicium tuum*, et une ponctuation intermédiaire *Domine*. (cf. ton irrégulier).

Chose intéressante, c'est la qualité du SI qui change : devons-nous parler de modulation ? Non, c'est l'échelle avec son degré mobile.

Fac cum servo tuo secundum misericordiam tuam : récitation sur RÉ ce qui est rare dans le premier mode, puis le mot *secundum* posé sur DO ; puis vient une formule mélodique, une sorte de remplissage mélodique pour remplir la quinte finale.

Si on récapitule, on trouve

- un degré qui est la première corde de récitation ordinaire le LA ; il se trouve qu'on le retrouvera dans presque toutes les pièces de 1^{er} mode (vous trouverez des pièces de 1^{er} mode qui ne récitent pas du tout sur LA, par exemple : *Domus mea*)

- une deuxième corde de récitation qu'on peut appeler exceptionnelle : RÉ.

tableaux du rôle des degrés

Ce qui peut être intéressant pour votre travail personnel, plutôt que d'étudier un tableau tout fait vous l'écrivez, sachant qu'il y a trois fonctions de base : la récitation, la ponctuation et diverses autres fonctions. Donc, pour votre formation permanente, faites vous un tableau (cf ci-dessous)² pour préparer une pièce et essayez pour vous mêmes de fixer le rôle des degrés. Ça vous aidera pour la pédagogie... Petit à petit, on se fait un jugement modal, qui est artistique, fondé sur les pièces, qui sait s'adapter d'une pièce à l'autre et non pas : « C'est un premier mode, donc... ».

	Récitations	Ponctuations	Autres fonctions
M MI			Ornement du RÉ
R RÉ	Teneur exceptionnelle		
D DO	Simili-teneur		Ornement du LA
\$ SI			Ornement du LA à travers le DO
\$ SI b			Ornement du LA vers le FA
L LA	Première corde	Ponctuation	
\$ SOL			Note de passage
F FA	Teneur	Ponctuation intermédiaire	
M MI			Ornement du FA et du RÉ
R RÉ		Ponctuation finale	Ornement du LA

Une note d'ornement est toujours en relation à une autre note solide. Ici le MI par rapport au RÉ.

Le do

ex. In. Statuit p 445

« ...ut sit ilii sacerdotii dignitas »... Ce n'est pas très fréquent mais plus que le ré.

Sur **judicium**, le do a comme fonction de porter l'accent. Evidemment, on ne s'étonnera pas de voir une corde forte jouer tous les rôles. On a remarqué dur do, déjà, une simili-teneur, et nous remarquons maintenant que dans d'autres pièces, il y a une vraie teneur sur do, plus fréquente que

² voir aussi Dom Daniel Saulnier *Les modes grégoriens* Solesmes 1997

ré. L'octave, ça n'existe pas dans le vieux-fond.

Le do va donc jouer de rôle de simili-teneur, le rôle d'accent. En tant qu'accent, il est à mettre dans la colonne des ornements ; ornement de quoi ? du la. Je veux vous amener à cette idée d'interdépendance entre les degrés. Nous avons toujours tendance à disséquer, rendre statique, séparer, analyser (« analyser », c'est détruire). Le fait d'être ornement, c'est toujours être en relation avec une récitation. Le do peut être corde forte, il n'empêche que sur « *judicium* » il est ornement. Quand on touche à cet ornement, il sonne fort, avec une bi-virga...

Le si Bécarré ou bémol, le degré mobile. Il n'est pas fixé.

L'échelle c'est ré-mi-fa-sol-la — do et entre la et do il y a quelque chose qui peut bouger.

S'il est mobile, il y a toutes les chances qu'il ne soit pas structurel, qu'on ne puisse pas réciter sur lui, qu'on ne puisse pas ponctuer sur lui : dès qu'on pose, il s'écroule... Donc, il est toujours ornement "tu—um" la-si-do. Ornement du do ou du la ? Il ne chante que parce qu'on va à do. Le do étant lui-même ornement du la, le si reste ornement du la, à travers le do. Puisque sa position (bécarré) est quand-même déterminée par le do.

Ceci nous montre que la case « ornement » du tableau, n'est pas une seule : on peut être plus ou moins ornement. Et étant ornement, on peut avoir soi-même des ornements.

Le sol : Ici on l'entend à peine. Le mot « *misericordiam* » n'est pas posé sur sol. Dans cette pièce, alors que dans d'autres pièces, il peut prendre beaucoup d'importance. Regardez encore « Statuit » (445). « et principem », petite récitation sur sol.

Le fa : La première chose où il apparaît, c'est comme ponctuation. Ensuite sur « *misericordiam* » avec ses ornements au-dessus et au-dessous, il est récitation. Il rappelle légèrement sa force étymologique, en étant redoublé à la fin du mot. Un autre degré ne le ferait pas.

Le mi : Il est à peine entendu comme note de passage, ornement sur fa (la note de passage c'est un genre d'ornement). Et ensuite, à la fin de « *misericordiam* » et sur « *tuam* ». Dans le dernier neume, on s'appuie un peu dessus. Voyez comment un ornement très fluide, sur « *misericordiam* » prend du poids un instant. Mais il reste ornement du ré. Donc, il n'y a pas structure d'un côté, ornement de l'autre : il peut y avoir des ornements de la structure et des ornements de l'ornement. Un ornement peut avoir plus ou moins de poids : c'est ça qu'on va entendre.

Le ré: Ponctuation finale, définitive, la seule note qu'aient retenu les théoriciens médiévaux. Dans la formule d'intonation, le ré est ornement du la ; c'est important de voir que cette première note n'a aucun poids dans l'exécution, aspirée par le la. C'est sans doute une influence de la théorie modale qui la fait apparaître ici, parce que les vieilles pièces de 1^{er} mode qui apparaissent dans les manuscrits romains commencent directement sur la. C'est sans doute en milieu carolingien qu'on a ajouté cette quinte initiale qui fait qu'on entend bien le cadre modal.

Q. le Fa est ponctuation ?

R. Oui, sur « **Justus es Domine** »

Q. mais sur « *misericordiam* » elle est teneur ? Et le La aussi est ponctuation à la fin de la première phrase (« **Tuum** »).

R. Vous voyez, ça vous guérit des vues simplistes parce que ce tableau, il ne vaut que pour une seule pièce du premier mode... Pour une autre, on trouvera des points communs mais aussi des différences.

Prenons, pour comparer, p 445 l'Introit « Statuit ».

Ça commence pareil. Suivons simplement l'ordre des notes dans cette pièce. Nous trouvons le ré, ornement de l'intonation et qui servira de finale. Ensuite, le la qui joue son rôle de première récitation, ornée par le si, en position bémol, au début de la pièce.

la formule ré-la-si et le si bémol

Mais il y a aussi une autre raison : la formule ré-la-si n'a jamais existé qu'avec le bémol. J'ai mis du temps à trouver ça mais j'ai trouvé des exemples assez curieux. J'avais très peur en les préparant parce que je me disais que les moines de Solesmes n'accepteraient jamais ça... Mais je crois qu'ils se résolvent petit à petit.

Vous connaissez la belle pièce du mardi de Pâques sur Emmaüs : *Et intravit cum illis* On est en 3^e mode, le si bécarré est dominant. « ... ac fre-git » ré-la-**sib**-la... Curieusement, ce n'est pas souvent mais en 3^e mode — il y a peut-être 3 ou 4 antiennes comme ça dans tout l'Antiphonaire — si arrive la formule ré-la-si, on a quelques manuscrits monastiques (Saint-Maur des Fossés) qui marquent le si bémol. Ce n'est pas un attendrissement sur le mot *fregit*... Même phénomène (ça va déplaire, je le sais bien !) dans le 4^e mode.

Rubum quem viderat « ...tuam lauda-**a**-bilem virginitatem » ré-la-**sib**-la : dès qu'on a ré-la-si, le bémol arrive. Il y a peut-être quelques cas où, quand le développement qui suit est très à l'aigu, ça change, mais en général ré-la-si appelle le si bémol.

Par contre mi-sol-la, en 4^e appelle le si bécarré. C'est le *Te Deum* : « Te Deum lauda-**a**-mus » si bécarré. En 4^e comme en 1^{er}, on a le même phénomène du chatolement du si

Dans le Graduel — qu'il faut appeler de Dom Pothier — tout cela est en place : il n'y a pas d'erreur sur le si bémol et le si bécarré, et on n'hésite pas dans les pièces du 1er mode, nous venons de le voir, mais aussi dans les pièces du 4e mode (In. p 339 "Salus populi... si bémol "de quacumque. si bécarré).

Question : Alleluia. *Gaude-e-te*³ ré-sol-la-sol-la-**sib**-la. Le si est bémol...

R. Je ne saurais pas répondre comme ça, sans le témoignage des manuscrits. J'ai vu que le si bécarré en 4e mode se maintient vraiment si l'intonation est vraiment mi-sol-la, et que, quand elle ne l'est pas, ils ont une préférence pour le si bémol. Mais il faudrait voir les manuscrits pour être affirmatif. Ici, Dom Pothier a mis le bémol, c'est qu'il l'a vu quelque part, il ne l'a pas mis par goût mais parce qu'il l'a vu dans le manuscrit qu'il suivait. Je penche encore plus pour le si bémol ici que la mélodie ne va pas plus haut.

Q. le si bécarré de *dignitas* , il est dû à l'attraction du do qui précède ?

R. Oui l'attraction demeure ensuite, ou du moins, elle peut demeurer.

Nous avons vu le rôle du la qui est récitation sur *Statuit ei* et qui va reprendre ce rôle sur *ut sit illi sacerdotii dignitas*. La récitation est sur la, avec une sur-récitation, un épisode sur do. Ou bien, vous regardez au microscope, et vous ne voyez que la récitation sur do de "sacerdotii". Quand vous donnez du poids dans la voix à une note, à un groupe de notes, vous orientez la composition. Vous pouvez lire la corde la, et puis le do qui est une corde secondaire — beaucoup plus exceptionnelle que le ré—, do qui a été entendu ailleurs dans la pièce comme accent ; il peut donc tenir plusieurs rôles. Il rappelle son caractère fort en redoublant (Statuit ei **Dominus** "ut **sit** illi **sa** cerdotii...").

Le sol. Il a dans cette pièce un rôle très intéressant. Il a d'abord un rôle de ponctuation sur "Domini-**us**". Puis d'ornement dans le petit discours mélodique qui suit ("testamentum pacis"). "Et principem" : quasi récitation. On a juste le temps de poser le mot principem — ce n'est pas neutre, c'est un mot important : cette pièce a été composée pour le Prince des Apôtres — mais on continue : le la reprend son rôle. Suivant l'échelle à laquelle vous regardez, vous pouvez remarquer que "fecit eum", avec le salicus d'intonation fa-sol-la, est quand même posé sur la.

³ Graduel Triplex 1979 p 430

dernière note du neume

degré de la syllabe finale

Q. Si c'est la dernière note du neume est la note importante, sur "fe-e-cit", c'est un sol...?

R. Oui bien sûr, mais ce n'est pas la dernière syllabe ! Ce qui a du poids dans un mot, c'est la syllabe. La dernière note du neume est à soigner, c'est vrai. Le Père Jeanneteau disait "ne jamais rien sacrifier de la dernière note d'un neume". Dans les livres officiels de Solesmes, dans le "Liber Hymnarius" vous trouvez une phrase terrible "La dernière note du neume tend à récupérer la valeur syllabique"... Mais attention, même sur la dernière note d'une syllabe d'accent, on est en hyper-déséquilibre (cf. P. Jeanneteau ⁴, au sujet de l'importance des finales dans la structure modale).

Voilà pour le sol, qu'on va retrouver tout à la fin.

On a une pièce qui se construit de façon très savante. "Statuit ei Dominus..." : une première phrase assez simple pour ouvrir la cérémonie. C'est très fréquent dans les introïts : une première phrase bien callée, bien compréhensible, un arc, une proposition simple. Et après, plus compliqué : "principem fecit eum, ut sit illi sacerdotii dignitas " et voilà qu'on est tout en haut de la pièce et il faut finir... On met un mélisme. Et là, vous retrouvez le sol : ré-mi fa-**sol** (les neumes, ce salicus de quatre notes, le précisent) mais avec la couleur du sol : "pas trop !". Autrement dit, sur "in", on redessine ce qu'on a fait sur "fecit eum", une montée vers le la. Et vous avez, de façon exceptionnelle, un "tenete" sur ce la, à l'articulation syllabique. On ne le note jamais, parce que tout le monde sait qu'il faut donner toute sa plénitude à la dernière note du neume ; mais eà cet endroit, il faut la lui donner absolument : on va finir ; ensuite c'est un petit discours mélodique.

Le fa... il garde un rôle d'ornement dans cette pièce : "testamentu-**um** ", il est bien présent, ici. "fecit", un petit posé de mot, rien de plus.

Q. Sur "**in** aeternum", j'appelle ça un **pessquassus**...?

R. Oui quand on dit pessquassus, c'est qu'on regarde les deux notes. Si je regarde les quatre notes... C'est un neume qui au sens strict n'a pas de nom. C'est un scandicus de quatre notes... Tandis que le neume d'après c'est typiquement ce qu'on appelle le salicus. Mais qu'il y en ait trois ou quatre, l'idée est la même. C'est une tension vers la dernière note ou vers la corde qu'elle indique. C'est un peu un neume d'intonation.

Q. Sur « in **aeternum** », est-ce qu'il faut encore affirmer la corde la ?

R. "Pas trop"... La corde la est bien affirmée à la fin de « **in** aeternum ».

C'est « in—aeternum », lié . Dans les neumes il n'y a aucune indication : la-sol-fa-sol-fa-mi-ré, c'est lié. Il y a simplement un rien sur le sol : il a mis un épisème, puis un « mediocriter : pas trop...

Ici, c'est la situation dans le mot qui détermine la manière de le chanter : on est en pré-tonique, on va vers « aeternum ».

finales et accentuation...

Q. Il n'y a pas plutôt un accent mélodique sur **aeternum** ?

R. Vous savez, les finales, c'est toujours très compliqué... La cadence redondante, c'est le « sacrifice du mot ». Quand on est tout au début d'une pièce, ou quand on est très près de la fin, on ne peut plus appliquer les lois de manière stricte. Voir par exemple l'antienne : *Cantate Domino* sol-si-do-ré-mi-ré. Le mot « Cantate » ne respectera jamais l'accentuation puisqu'on veut monter « Cantate Do... » ; jamais « ta » ne sera au-dessus du ré. La composition reste libre avec les mots. Donc ici, sur « in aeternum », je place beaucoup plus l'accent-source d'énergie sur « in ».

⁴ "Style verbal et modalité" 1957 RG n°4 juill-août 1957

les lois concernant la cadence...

Dans le répertoire le plus ancien, on trouve ceci : répons bref *Surrexit Dominus vere alleluia, allelu-ia*. Fa, pas de clivis... A toutes les pages de l'office férial, vous avez des cadences comme ça. *Saepe expugnaverunt me a juventute mea*. Dans les cadences anciennes, la dernière note est la cadence. Dans notre office, différents styles se compénètrent et le risque est d'appliquer aux couches anciennes les lois des couches les plus récentes.

Q. Sur le mot « Sacerdotii », c'est cette dernière syllabe qui chante.

R. C'est une formule. Vous avez ça souvent : In. *Dominus dixit* p 41 « genui-**i** te. Voilà une cadence oxytonique... In. « Dominus illuminatio mea » p 288 « ce-**ci**-derunt ». In. P 294 : « Dominus fortitudo ple-**bis** suae » C'est une formule qui est une adaptation assez curieuse au texte.

Les Graduels du 1^{er} mode

Q. Dans le livre sur les modes grégoriens ⁵, j'ai été surpris de voir que sur le 1er mode, vous ne parliez pas du tout des graduels de 1er mode et je voudrais savoir s'il y a une raison particulière. Sont-ils bien classés-là ?

R. Oui, ils sont bien classés-là. Ils sont bien classés surtout dans leur verset qui annonce le vocabulaire ré – la

Oui, c'est ça, c'est très net. Un vocabulaire très net de 1er mode, qui a une petite tendance vers le 5e parfois dans les versets : do la do... la do fa la...

3. des formules.

Avec nos contemporains, pour la notion de modes, on reste à la notion d'échelle : le mode majeur, le mode mineur — pour autant que ce sont des modes différents d'ailleurs, ils ont du mal à ce distinguer —, ce sont des échelles : ré mi fa sol la si do ré, c'est une échelle. Avec la hiérarchie des degrés, l'aspect fonctionnel de la composition, on a déjà avancé dans une ligne plus vivante.

Des formules mélodico-rythmique, c'est à dire des successions de notes, toujours les mêmes ou à peu près vont baliser le chant, et bien sûr avoir une fonction dans le chant :

— la formule d'intonation *Te Deum laudamus*, par exemple, voilà une intonation classique de récitatif, qu'on va trouver dans le *Pater*, dans le *Gloria*, dans les oraisons.

— Des formules de ponctuation intermédiaires que sont les médiantes dans la psalmodie, les fins de verset, les fins de strophe aussi.

On a étudié, l'année dernière, dans cet esprit là, la composition d'un Trait, et on avait vu que les traits du second mode sont balisés par des formules.

Les formules voyagent

Voilà un exemple : une formule du mode archaïque de do, dans introit des temps après la Pentecôte *Omnes gentes* p. 297, sur les deux premiers mots.

⁵ Dom Daniel Saulnier *Les modes grégoriens*. Solesmes 1997

Il m'intéresse doublement, parce que dans les manuscrits les plus anciens — dont ceux qui ont été édités par Dom Hesbert dans le *Sextuplex* ⁶—, quand on arrive à cette messe là (la messe qui, à l'époque, était celle du septième dimanche après la Pentecôte, je crois), on écrit : « Cette messe n'est pas dans les antiphonaires romains ». On écrit cela au VIII^e siècle. Autrement dit, les gens qui écrivent le manuscrit, un manuscrit au VIII^e siècle copient un antiphonaire se référant au modèle romain, et quand ils arrivent à cette messe là, ils disent : celle-là n'est pas dans les livres romains.

Donc sa mélodie n'est pas romaine ; vous avez, sur les mots "Omnes gentes" une formule typique de la liturgie gallicane. Pour le mode de do, c'est déjà riche, avec des intervalles assez importants : tierce majeure, tierce mineure.

Cette formule se promène dans le répertoire :

— le jour de Pâques dans la communion *Pascha nostrum* (c'est une pièce de référence) p. 199 ; sur « *itaque* ».

— Le jour de l'Ascension : p.237 *Viri*

— le jour de la saint Michel dans l'offertoire — dont on sait d'ailleurs qu'il est gallican. La formule est ici visiblement une formule de début. Elle est liée à la corde fa

C'est la mélodie, la formule d'un pays ; certainement qu'à Rome, on n'entend pas cela, (on en entend d'autres, en do aussi).

Ce qui est le plus intéressant c'est qu'elle voyage dans le répertoire et qu'une formule de ce genre est susceptible de transposition, vous pouvez la trouver un ton plus haut : dans le graduel *Dilexisti* p. 499 : *oleo* « sol-fa-sol-sol-mi-ré-mi-sol... » Il y a quelquefois des intervalles qui bougent un peu (le *pien* est là pour ça), mais c'est la même formule. Ou en do, dans le même graduel, toujours dans le verset : *Propterea* « sol-fa-sol-fa-la-do-do-la-sol-la-do-mi-ré-do-si-do-sol ».

Et vous la trouvez, puisque c'est possible dans l'écriture, sur si bémol, dans quatre transpositions, dans un graduel de la Sainte Vierge *Propter veritatem* p. 410-411 sur *justitiam* « si-sol-fa-sol-si-do-si-do-si ».

Vous voyez une formule qui reste identique à elle-même, tout en s'imposant dans trois répertoires différents : celui des introïts, celui des graduels et celui des offertoires.

Les formules se développent

Plus amusant : les formules qui, comme les plantes si vous mettez de l'engrais, se mettent à pousser... Elles sont toutes petites au début, comme une petite graine, et elles se mettent à se développer.

Une formule que vous connaissez bien du mode de ré : une antienne « *alleluia* » ⁷ : la psalmodie est à la même hauteur, dans une modalité archaïque : mode de sol, ou de ré, comme vous voulez (dans les livres actuels, c'est indiqué par D). Cette formule va se monnayer. C'est sans doute (ce n'est pas certain) la forme la plus ancienne, puisque la psalmodie alleluatique du dimanche est la plus ancienne psalmodie. Vous avez ici une psalmodie qui reste pascale puisque c'est celle du dimanche soir dans l'office romain, avec le psaume pascal par excellence : ps 113

⁶ Dom René-Jean Hesbert *Antiphonale missarum sextuplex*. Bruxelles 1935

⁷ *Psalterium monasticum*. Solesmes 1981 p 279, 309

Nos qui vivimus benedicimus Domino , on a changé l'intonation mais c'est la même musique sur ... *benedicimus* .

Et il y a d'autres antiennes composées : *In ecclesiis, benedicite Domino* ⁸ aux vigiles, quand on chante le psaume 67. Ils ne se sont pas compliqué la vie... Même mot disait le Père Cardine, même mélodie. *Lætetur cor quærentium Dominum* ⁹ et puis on peut en faire des dizaines comme ça...

Formule du verset de Laudes & Vêpres

Cette formule là est plus ancienne que les antiennes : elle existait avant les antiennes, dans la forme *in directum* qui est la première psalmodie de l'office. Nous avons voulu la conserver dans le projet d'antiphonaire à cause de son ancienneté ; c'est la pièce la plus petite et la plus oubliée de l'office, au point qu'elle a disparu dans la Liturgie des Heures : le verset, de laudes et de vêpres. On n'a pas voulu perdre la toute première manière connue de psalmodier, seul témoin qui reste de ce qui se faisait avant qu'on n'ait ajouté de nouvelles manières de psalmodier. On trouve dans tous les antiphonaires, le matin à l'office de la férie, un verset du psaume *In matutinis meditabor de te* (Psaume 62) et le soir *Dirigatur Domine oratio mea sicut incensum in conspectu tuo* (Psaume 140) ; celui-là est plus fort encore parce qu'il est lié à un rite, le rite de l'encens, et qui était déjà présent dans certaines liturgies de l'Ancien Testament (Zacharie désigné pour offrir l'encens au sacrifice du soir). Le psaume associe le sacrifice d'encens du soir, et l'élévation des mains.

son mélisme repris dans des antiennes syllabiques

Le compositeur de ces antiennes n'a pas créé du nouveau : il fallait une nouvelle manière de chanter, les antiennes syllabiques : il a pris le matériel de la tradition orale, celui que tout le monde sait parce qu'on le chante tous les jours. Voilà comment la tradition orale à la fois conserve et, en même temps, transmet, permet la création de choses nouvelles. Les choses nouvelles — c'est une formule qui a été employée par le Concile —, *sortent comme organiquement des choses anciennes* ¹⁰.

La psalmodie du verset étant simplement ce qui reste d'un psaume primitivement plus long, c'était certainement un soliste qui la chantait seul. Le peuple entendait cela. Mais lorsque Saint Ambroise, à qui est attribuée l'introduction en Occident de la psalmodie responsoriale, réunit la communauté dans la cathédrale pendant toute une nuit, je ne pense pas que les psychologies aient beaucoup changé et qu'on puisse tenir une assemblée éveillée uniquement par la psalmodie d'un soliste pendant toute une nuit... C'est un peu par manière de boutade que je dis cela ! Donc, il faut apprendre et apprendre vite.

C'est aussi une leçon pour nos compositions à nous : la composition liturgique d'aujourd'hui, si elle est trop savante, restera le domaine d'une élite ; elle sera de la musique à écouter.

Différence avec les tropes

Q. Est-ce qu'on peut rapprocher cela d'un trope (on part d'un mélisme, et on met un texte) ?

R. Effectivement, on a mis un texte sur un mélisme.

— Mais je pense que la différence avec les tropes — faits beaucoup plus tard—, c'est que

⁸ *Psalterium monasticum*. Solesmes 1981 p 150

⁹ *Psalterium monasticum*. Solesmes 1981 p 239

¹⁰ *Constitution sur la Liturgie* n° 23

lorsqu'on parle de trope, on est en milieu cultivé ; il suffit de regarder le vocabulaire des tropes : on est obligés d'ouvrir le dictionnaire à chaque verset !

— Avec les antiennes qui découlent du verset, on est dans un répertoire très populaire : l'assemblée connaît une mélodie, qui sera donc utilisée pour la nouvelle forme liturgique.

Cette formule se trouve partout dans le répertoire, cachée. Il faut la trouver, comme le jeu des sept erreurs...

Par exemple, première antienne de l'office de l'année *In illa die*. La voilà dans sa dimension la plus simple : trois notes. Ici, c'est une formule de début. Au départ, dans le verset, c'était une formule de finale. Dans l'antienne alléluatique, aussi. Mais elle peut aussi se trouver au milieu. ex. *Euge serve bone in modico fidelis*

On la trouve dans tous les modes, pratiquement, avec des amplifications progressives. Elle fournit une intonation très populaire aux antiennes du 8^e mode : *Ter virgis cæsus sum . Angelus autem Domini* . Vous la repérez à son rythme, qui n'est jamais contredit.

Ensuite, cela peut se trouver à l'intérieur des pièces : *Hodie cælestis sponso juncta est Ecclesiae* . C'est très élégant même, parce qu'on peut s'adapter, mais vous retrouvez le dactyle : « *clesiæ* ».

Ici, elle a perdu sa fonction d'intonation, elle est ponctuation intermédiaire.

Je la montrais dans la première antienne (*In illa die*), mais elle apparaît aussi dans le premier Introït de l'année, deux fois, *Ad te levavi* . Il n'y a plus qu'un petit squelette, mais il est là.

Elle peut se présenter de façon ornée, mélismatique, comme le 1^{er} janvier « ré do ré mi fa sol fa mi ré mi fa sol fa mi ré mi ré do ré ré » *Magnum mysterium* . Dans *Tribus miraculis* aussi, le jour de l'Épiphanie.

Et puis bien sûr, vous la trouvez la nuit pascale, avec son plus grand développement. Elle peut monter jusqu'à la quinte, il y a une sixte entre les deux extrémités « sol do do ré (avec même un pes quassus) la sol fa sol la la sol », *Cantemus Domino*

Dans l'intonation des Cantiques de la vigile pascale, d'où que vous soyez, vous êtes chez vous : vous avez la signature de la rencontre entre la liturgie romaine — dont la dominante était do —, et de la liturgie gallicane — dont la dominante était ré.

Au deuxième mot, si vous êtes d'ascendance carolingienne, vous retrouvez la musique de chez vous ; mais avant, sur *Cantemus* (les si sont vraiment bécarres : — cf *Benedictus Dominus Deus meus* , c'est une formule du mode de ré, avec un ton plein en dessous, et aussi une formule du mode de do.

4. l'ethos

Je vais continuer un petit peu sur l'ethos, parce que c'est demandé. Même si cela peut être décevant, peut-être, je ne sais pas.

Dans la grille que j'avais prise, pour ne pas la suivre : « Comment un ethnomusicologue du 20^e siècle détermine, définit des modes dans les musiques traditionnelles en exercice dans les différentes régions du monde, il dit qu'à chaque mode est attaché un sentiment modal et entre parenthèses, il met le mot « ethos ». A ce propos, cet article de Tran Van Khê, dans l'Encyclopédia

Universalis ; je l'ai pris dans l'édition de 1992 ¹¹, maintenant ça a changé, c'est ailleurs, c'est élargi, il y a plus d'exemples, c'est un peu plus compliqué, mais enfin ça reste. C'est une très bonne référence. Et vous pouvez passer immédiatement, si jamais il y a un chapitre sur les modes ecclésiastiques, vous pouvez le couvrir, passer par-dessus. Je crois que dans la dernière édition, ils ont enlevé les modes ecclésiastiques.

Un ethos, un sentiment modal, alors, il dit : Dans les traditions, en Inde, au Moyen Orient, en Extrême Orient, en Afrique, en Océanie, cette idée d'ethos est très concrète, ce n'est pas du tout ce que nous appelons un sentiment à la mode du 19^{ème} siècle. C'est un moment de la journée, par exemple, le matin, le soir, ou bien une saison de l'année, ou bien l'occasion d'une activité commune de la communauté, je ne sais pas, moi, les moissons, une fête, les grandes occasions de la vie familiale et sociale : autour de la naissance, les rites d'initiation, les noces, et puis les funérailles, peut-être, je ne sais pas, des choses politiques comme les sacres royaux ou quelque chose comme cela.

Ensuite, on trouve dans certaines musiques, dans certaines traditions, des choses plus spirituelles, je dirai, c'est-à-dire des chants dont la musique, d'après le chanteur, évoque un sentiment un peu complexe, pas encore..., on ne va pas dire : ce chant, c'est pour exprimer la joie. Mais on va exprimer, par exemple, un ensemble complexe d'émotions : la tristesse d'avoir perdu un proche, associée à la consolation de penser qu'il y a une autre vie, par exemple, un sentiment assez complexe, encore en lien avec une circonstance de la vie. Ça c'est le donné.

Alors, il faut reconnaître que dans la tradition occidentale ou méditerranéenne, nous avons cela. Où est-ce que j'en vois les bases ? J'en vois les bases, d'abord les plus anciennes, il y a deux endroits anciens, c'est Platon, je crois que je vous le disais au début de la session, je ne sais plus où. Dans la « République », à un moment, il évoque la formation des jeunes gens et il dit que certaines harmonies sont impropres et qu'il faut les écarter, que d'autres, au contraire, virilisent, ennoblissent, que d'autres sont propices à ceux qui vont faire la guerre. C'est très vague, c'est très court, mais c'est très net en même temps. Cette influence de la musique sur l'éducation, sur les mœurs donc, se trouve chez d'autres philosophes grecs anciens, je pense avoir lu le nom de Damon, par exemple. On trouve des textes de ce genre.

Vous avez un petit livre de la collection « Musique et musicologie » de Henrico Fubini sur *Musique et Philosophie* où vous trouveriez des références. La musique chez les pré-socratiques. C'est un livre, je crois, facile à trouver. « Musique et musicologie », ce sont des photocopies de la Sorbonne, ce genre-là.

L'autre référence, c'est l'Écriture Sainte. Ce n'est pas dit de la même manière, mais c'est dit de deux manières où l'Écriture Sainte associe nettement certains états d'âme avec la musique. Le premier c'est la joie et le chant. C'est une évidence, le chant est lié à la joie dans l'Écriture Sainte, principalement, même s'il y a des plaintes funèbres, des élégies, etc.... Et l'autre aspect où l'Écriture Sainte nous évoque aussi la notion d'ethos, c'est l'influence de la musique sur certains états psychologiques. Vous avez deux endroits principaux : c'est David qui calme les humeurs, car Saül était un malade, tout simplement, certainement, mais qu'on calmait par la musique, quitte à se prendre une lance entre les deux épaules... J'admire de plus en plus David... Le plus bel ornement liturgique, à Solesmes représente cette scène, c'est l'ornement rouge qu'on met pour les solennités les Rameaux et la Saint Pierre, il représente, c'est un tissu qui représente David derrière sa harpe et juste en face : ce sont des carrés, c'est David avec sa harpe et en face c'est le gros Saül...

Et, chose parallèle, c'est dans l'entourage d'Élisée, les prophètes en transe qui ne commencent à prophétiser que lorsqu'ils ont bien chanté et qu'on a bien chanté autour d'eux. Voilà. Cela me semble inattaquable.

Dans la tradition ultérieure, beaucoup plus tard, on a au Moyen Age, les chapiteaux de Cluny et d'Autun. Alors là, on est dans l'octoéchos, cette fois-ci, on est dans les huit modes, mais Cluny, c'est monastique. Autun, je ne pense pas que c'était une église d'origine monastique, je me trompe

¹¹ Tran Van Khê . dans l'article "Modes musicaux" de l'*Encyclopédia Universalis*, corpus 15, 1992 p. 562-566

peut-être, mais Cluny certainement. Vous avez le chœur des moines et puis en haut dans les chapiteaux, donc dans des endroits où les moines ne les voient pas. C'est très haut et c'est très petit. Vous avez des sculptures qui représentent les tons de la musique. C'est sous la forme de personnages qui sont un peu abîmés aujourd'hui, mais enfin vous en avez des représentations qui ont été dessinés dans un des derniers volumes des « Études grégoriennes », dernières études qui ont été faites par Monsieur Lionel Dieu, qui est un musicologue, amateur d'instruments anciens, qui a étudié et complété un peu ce qu'on savait sur ces chapiteaux de Cluny. Il a surtout identifié les instruments que portent ces personnages. Alors ce n'est pas cela qui nous intéresse, c'est la sentence, parfois incomplète maintenant, qui est inscrite au bas de chaque personnage. Il y en a au moins une qui est directement liée à l'ethos : « Si tu veux éprouver de la piété, chante en 6ème mode ». Les autres c'est plus discutable, le 3e représente, peint la résurrection du Christ.

En parallèle à ces chapiteaux, vous avez les textes chez les théoriciens du Moyen Age, à partir du XIe siècle. Je ne sais pas si quelqu'un a mon livre sur les modes grégoriens ici, je vais vous lire le passage, car le théoriciens est fameux, c'est Guy d'Arezzo. Guy d'Arezzo, au XIe siècle, écrit que : la diversité des modes s'adapte si bien aux divers états d'âme que tel est charmé par les élans brisés du deuterus authentique, l'autre préfère la volupté du tritus plagal. A l'un plaît davantage la volubilité du tetrardus authentique, un autre apprécie la suavité du même mode au plagal... » et ainsi de suite.

Ce qui m'intéresse ici, c'est que Guy d'Arezzo associe un élément objectif : les élans brisés, la volubilité et un élément subjectif : « un tel est charmé par..., l'autre préfère. » Je pense que si on veut parler d'ethos, il faudra sauvegarder les deux aspects. Il faut qu'il y ait un élément objectif du côté de la musique, des effets musicaux et il y a nécessairement un élément subjectif.

Alors, ça se précise ensuite au XIIe siècle, avec un musicologue qui s'appelle Jean d'Affligem ou Jean Cotton :

De même en effet que toutes les bouches ne savourent pas également la nourriture et que l'un apprécie plutôt les mets un peu forts tandis que l'autre préfère les douceurs, de même toutes les oreilles ne sont pas réjouies de la même manière par les sons. Ainsi la marche tranquille et solennelle du 1er réjouit les uns, alors que la gravité un peu dure du 2nd saisit les autres, le bondissement austère du 3e plaît aux uns, les autres sont attirés par les sonorités flatteuses du 4e. Certains sont émus par la fougue modeste du 5e (allez leur demander) et par sa chute inattendue sur la finale (Dom Gajard n'aurait pas aimé cela...), d'autres fondent littéralement en larmes au 6e, certains écoutent volontiers les sons expressifs du 7e, d'autres aiment la sonorité harmonieuse et presque tonnante du 8e...

On n'a pas été plus loin, à l'époque, mais il faut savoir que la musique au sens d'une certaine musicologie spéculative a une place très importante dans l'enseignement au Moyen Age, non pas la musique pratique : jouer de la flûte ou chanter des hymnes, ça c'est pour le commun des mortels, mais réfléchir sur la musique, c'est comprendre le monde, on se rattache à Platon, à Pythagore, c'est comprendre le monde. On avait derrière toute une doctrine où on associe les nombres, l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie, les planètes qui tournent autour du soleil. Il y a des rapports des nombres entiers et les intervalles de la musique qui sont déterminés par la tension d'une corde, qui varient selon la tension, selon des nombres entiers, si vous divisez, si vous avez une corde tendue et que vous mettez un doigt au milieu et que vous faites vibrer, elle sonne à l'octave, donc il y a un rapport direct entre la moitié et l'octave, etc., tous les intervalles, le cycle des quintes se génère comme cela. Derrière, il y a cela, cela va jusqu'à ce qu'on appelle l'"harmonie des sphères", c'est-à-dire cette musique silencieuse que chantent les astres dans leur rotation.

Cela ressort plus tard, après le Concile de Trente, après la composition des liturgies néogallicanes, lorsqu'on va se lancer, au XVIIIe siècle et au XIXe, dans des méthodes de chant. On trouve un certain Poisson, au XVIIIe siècle, qui donne une série d'épithètes qu'il attribue, dans son texte, à quelques modernes :

Le 1er gravis, grave ; le 2nd tristis, triste, le 3e mode, mystique, le 4e, harmonieux, le 5e,

joyeux ou gai, le 6e, dévot ou pieux, le 7e, angélique, le 8e, parfait

Ça n'étonne personne. C'est récent dans l'édition, mais ses sources, voyez quand vous comparez cela avec Jean Cotton, on n'est pas loin quand même : *la gravité, la marche tranquille et solennelle du 1er et la gravité, c'est proche.*

Le Chanoine Jeanneteau a beaucoup réfléchi là-dessus, ça le passionnait et dans ses cours, dans ses sessions, dans l'édition espagnole¹², un peu, de ce livre, il avait publié un texte pour chaque mode où il essayait de présenter l'ethos, de faire rejoindre ce qualificatif de *gravis*, par exemple, avec ce qu'on trouve dans la composition du 1er mode. Les musicologues ne peuvent pas supporter ça, les musicologues d'aujourd'hui, j'entends. C'est imparfait, c'est sûr, il ne faut pas le suivre aveuglément, mais il a le mérite d'avoir essayé.

Le chemin, à mon avis, est barré par le fait que nous avons l'oreille de notre culture et de notre époque et que nous ne sommes pas ouverts du tout spontanément, nous avons perdu l'oreille médiévale. Nous avons perdu plus encore l'oreille antique. Donc si un chant est lié à l'attente de Noël, par exemple, eh bien ! le sentiment musical, l'attente de Noël est la même chez nous, que chez les anciens au fond, mais le sentiment musical, l'oreille est complètement différente. Donc, c'est un peu illusoire de vouloir retrouver l'ethos des modes au sens de : comment ils ont composé. Et c'est pour cela que dans le livre, là, j'ai mis tous ces passages entre guillemets, avec entre parenthèses, le nom de l'auteur, qu'on ne dise pas que c'est ce que j'enseigne, mais cela vaut la peine d'être pris en considération.

Alors, il y a deux voies qui s'ouvrent à nous pour cela. Il y a une 1ère voie qui est de dire : Il y a un ethos à posteriori, par le fait qu'une mélodie ou un type mélodique est réservé à certaines circonstances, Maintenant, comme de fait dans l'Église romaine, par exemple, la mélodie du *Veni Creator* n'est jamais chantée pour aucune autre hymne, eh bien ! il y a une certaine ambiance qui est liée à ce chant, qui l'associe à la Pentecôte ou à la prière pour implorer la venue de l'Esprit Saint. De même, mais c'est plus limité, les choses comme les graduels en II A, avoir tous les jours pendant la semaine qui précède Noël, cette même mélodie en II A des graduels donne une couleur, donne un ethos à cette semaine-là. De même les antiennes en IV A qui sont si fréquentes en Carême ou au temps de la Passion, ont un certain ethos à posteriori. On touche ici, à mon avis, le lien avec ce que le Père Jean-Pierre Longeat appelle la ritualité, le lien entre ritualité et ethos. Voilà une possibilité.

La deuxième possibilité, elle est d'essayer, (encore une fois, c'est très artificiel) de faire des images et d'essayer de représenter un petit peu — je dis cela très, très modestement —, d'essayer de voir le dynamisme, la couleur propre à chaque mode. La visualiser, pour enseigner, c'est pratique.

8^e mode

On dit que le 8e mode est parfait, de toute façon, il est parfait parce que c'est le chiffre 8, n'allez pas chercher plus loin. Il pourrait être construit sur la et fa, il serait parfait quand même. C'est le nombre de la Résurrection, c'est le nombre des octogones des baptistères et tout ce que vous voulez.

Mais on peut rechercher un peu au-delà de ce qui était un peu statique pour l'instant, une échelle, une, encore que déjà la hiérarchie, c'est une certaine virtualité ; au delà des formules, essayer de trouver le dynamisme profond d'un mode.

Alors il y en a un mode qui est très net, plus que les autres peut-être. Il y en a un qui est très net pour cela, c'est le 8e mode. Le 8e mode est basé, centré sur la note sol, il a souvent, dans les pièces anciennes une quarte grave, et il a presque toujours une quarte aiguë : Introït *Ad te levavi*, les deux quartes sont là déjà et il correspond aux degrés équilibrés de l'échelle. Le sol n'est pas un

¹² Jean Jeanneteau. *Los modos gregorianos* Silos 1985

degré fort, il n'est pas au-dessus du demi ton, il n'est pas non plus un degré faible. C'est un degré équilibré qui a deux voisins le la et le fa, donc quand on va cantiler sur sol, si je me place dans le psaume originel, sol sol la sol fa sol, automatiquement, je vais entendre ces deux degrés, mais il y a déjà une symétrie : un ton au-dessous, un ton au-dessus, c'est déjà riche : cantilation du ton pérégrin, c'est sonore, c'est clair. Donc première symétrie : fa et la. Deuxième symétrie : si je m'écarte, je trouve les deux quarts sol ré et sol do et beaucoup de pièces n'hésitent pas à jouer de ça. Pensez donc à l'introït *Ad te levavi*, vous avez aussi l'introït de la Pentecôte : *Spiritus Domini*, vous avez dans un autre genre, mais aussi allant, l'introït du lundi de Pâques : *Introduxit vos*, et bien d'autres ; dans les antiennes de l'office : *In illa die*, etc. Il a donc une double symétrie parce que ces deux intervalles-là sont égaux. Et puis, il a, ça c'est son ornementation, sa manière de chanter, comme il récite sur le sol, il va se poser sur fa. On se pose souvent au degré inférieur et il a un ornement que vous trouvez dans toutes les pièces du 8ème mode, pratiquement, dès qu'elles sont un peu développées, il utilise ses degrés voisins le fa et le la pour aller rejoindre la corde supérieure. Dès que, récitant sur sol, il descend un peu, il a une triade, un accord parfait, fa la do, qui le fait rebondir vers le haut. Donc à la fois, il est centré, il tourne autour du sol, et puis en même temps, il a un dynamisme qui est là tout proche, il suffit d'une impulsion pour le faire sortir.

Peut-être qu'une manière comme cela d'aborder les modes, voyez que *perfectus* ne sert à rien du tout. Il peut être tout autre chose et être parfait. Mais aborder le mode un peu comme cela, donne une approche dynamique du mode, un peu visuelle et alors on donne des exemples.

Dans l'introït de la Pentecôte : c'est presque la seule pièce dont Dom Guéranger ait parlé en en disant quelque chose. Il évoque beaucoup de pièces grégoriennes, mais celle-là, c'est la seule dont il ait parlé. *Spiritus Domini* p 252 ré fa la sol, comme l'antienne qu'on a évoquée l'autre jour, la sol sol fa fa la do ré do, en l'espace d'une ligne on a franchi plus d'une octave. C'est un dynamisme extrêmement puissant pour un centre assez ramassé.

Cela donnerait quelque chose d'assez symétrique, mais il y a une richesse supplémentaire, c'est qu'il peut jouer aussi à l'aigu avec une autre corde qui fait donc très variée par rapport au do et qui est la corde de si. Qui contraste, parce que plus on est proche par l'échelle, plus l'intervalle est petit, plus il y a de risques de dissonance. C'est comme dans les voisinages fraternels... Et c'est ce qui se passe dans l'introït de la Pentecôte, sauf que ça nous est caché parce que ce si, lui, est un degré caché (ou fragile), il a été attiré par le do tout-puissant du haut, là, regardez ce qui se passe à *Spiritus Domini replevit orbem terrarum* : do sol do la fa la sol sol la sol... *omnia scientiam habet voicis*, le jeu entre si et do ici. Certaines traditions, comme la Vaticane, ont été emportées par l'enthousiasme et ont été encore plus haut.

Vous avez une pièce très proche de cette esthétique, beaucoup moins connue, c'est le samedi avant les Rameaux *Domine ne longe facias...* p 132-133, et vous voyez qu'avec les mêmes mélodies, c'est pour cela que la notion d'ethos est très, très délicate à manier, on va utiliser les mêmes procédés et on va avoir un effet tout à fait différent. Vous avez le 8e mode dans toute sa splendeur. *Domine ne longe facias auxilium tuum a me*, ensuite attention. C'est exactement le même vocabulaire, le sol, la quarte grave sol ré, la quarte haute sol do, le fa la do, ici on ne le voit pas beaucoup, mais il y est quand même à la fin. Mais il y a *humilitatem* un peu plus caché, c'est vrai, et puis le jeu et si et do à l'aigu.

6^e mode

Il y a un autre mode pour lequel ça marche vraiment bien, ce genre de schéma, ça peut être parlant, c'est celui-ci : lui, c'est le mode totalitaire. Je ne sais pas si la piété est totalitaire, mais en tout cas, le mode de fa même s'il porte le n° 6, bon c'est vrai que quelquefois dans l'antiphonaire, on va aller chercher le la, mais pas souvent. On ne va pas souvent réciter sur la dans les pièces de 6ème mode, et en bas, on va se poser : fa ré, fa do fa, guère plus, mais enfin, c'est un schéma qui parle aussi.

Pourquoi est-ce comme ça, eh bien ! je le disais l'autre jour parce que le fa est le degré fort de l'échelle qui a tendance à attirer à lui tout le discours et puis, en plus vous le choisissez, le

compositeur l'a choisi comme degré principal de la composition.

Tous ceux qui ont été à la première session en 1996 ont entendu la conférence du Père Jean-Pierre Longeat sur le maître de chœur dans les monastères bénédictins ¹³ ; en sortant, il y a un moine qui m'a dit : «Voilà quelqu'un qui réfléchit sur ce qu'il fait tous les jours... »

Se poser des questions : « Pourquoi fait-on ça ? Comment ça marche ? »

Q. La musique moderne génère un ethos ? Il y a peut-être aussi dans différentes époques , telle tonalité, par exemple, correspond à tel sentiment.

R. Voilà. Mais cela, c'est à priori. Ici, il se base sur le fait que ce n'est pas des arguments théoriques. C'est plutôt les musiciens et la pratique de la communauté qui dit : Bien ! Voilà, ça on le chante à tel moment ou ça correspond à tel moment. Je pense que c'est assez artificiel même si ça marche, si c'est appliqué dans la musique baroque ou plus tard, on choisit telle tonalité.

Il y a un autre aspect que je n'ai pas évoqué parce que j'y suis complètement incompetent c'est l'aspect influence de la musique sur la physiologie. Bien sûr, il y a tout le domaine de la musicothérapie.

Q. Il y a même un chanteur de variété qui compose sa mélodie en fonction de ce qu'il veut faire sentir.

R. Oui, mais cela se fait dans... Il le fait beaucoup moins qu'il le croit. Il fait ce qui est à la mode, enfin... parce que c'est un chanteur de variété, mais il pourrait être un musicien contemporain de musique « académique », je dirais, ça s'appelle comme ça. Il le fait beaucoup moins qu'il le croit.

Q. On pourrait étudier les rapports entre la rythmique et l'ethos. Elle est liée avec la mélodie ?

R. Absolument. C'est vrai il y a un ethos du côté du rythme aussi.

Dans chaque pièce, il y a un trésor

Le but de ces schémas ou de ces exemples que je vous donne c'est de vous montrer que la vérité au sens vivant du terme, ce n'est pas tant dans des livres, sûrement pas dans des théories, que vous allez la trouver. Ce que je vous ai présenté sur les modes, ce n'est pas une théorie, mais plutôt une clé pour chercher par vous-mêmes. Dans chaque pièce — c'était la conclusion de Jeanneteau, souvent —, il y a un trésor, et le trésor, il faut se donner un peu de mal, il faut creuser, il faut le dégager, quelquefois en grattant à la main, mais ce n'est pas magique. Ce n'est pas dans un livre, dans une théorie que vous allez le trouver, c'est par l'appropriation personnelle, la méditation des pièces, les questions qu'on se pose : Pourquoi fait-on ça ? Pourquoi garde t-on le verset ? Pourquoi fait-on ça ?

¹³ P. Jean-Pierre Longeat "Le maître de chœur dans le monastère bénédictin. dans Etudes Grégoriennes XXV (1997) pp. 117-127

L'Antiphonaire monastique

présentation du projet

Le 4 décembre dernier, pour l'anniversaire de *Sacrosanctum concilium*, le cardinal s'est empressé de confirmer la décision du Père Abbé Primat, au sujet de l'antiphonaire.

Ce livre a été approuvé, selon son titre selon (*iuxta*) le *Thesaurus* de la *Liturgie des heures*. L'antiphonaire respecte le *Thesaurus*, c'est-à-dire qu'il prend très largement la *Liturgie des heures*.

La Liturgie des Heures et les monastères

Quand la *Liturgie des heures* est parue, sous nos cloîtres, nous avons pu entendre bien nettement : « Ça, ce n'est pas pour nous ! » C'était normal car on savait qu'il s'agissait d'une réforme de l'office des clercs mettant le Psautier sur quatre semaines : ceci n'est pas pour les bénédictins. Les monastères contemplatifs ne peuvent pas dire le Psautier sur quatre semaines ; la tradition bénédictine est différente. Donc c'est vrai, ce n'est pas pour nous ; il y a environ 3000 pages, dans ces quatre volumes, qui ne sont pas pour nous.

Mais il y a une Introduction, qui ne fait que trente ou quarante pages, où l'Église parle, comme jamais elle ne l'a fait, de ce qu'elle appelle la Prière des Heures. Saint Benoît utilise le même mot : pour lui les Heures ont une grande signification. Ce n'est donc pas la réforme du bréviaire des clercs qui nous intéresse, mais quand l'Église parle de sa prière, qu'elle parle de ceux qui sont députés à sa prière, les moines bénédictins se considèrent membres de cette Église, (ils se veulent chrétiens...) ; donc ils l'écoutent. Quand l'Église dit ce qu'est, par exemple, un répons bref... Quand l'Église nous parle de la manière de proférer les lectures...

Donc la *Liturgie des heures* a beaucoup à dire à ceux qui sont députés à la prière publique de l'Église.

le Thesaurus

À la suite de la publication de la *Liturgie des heures* en 1971, la Confédération Bénédictine a mené une réflexion pour établir un directoire de la célébration de la *Liturgie des heures* en milieu bénédictin. Ce directoire, le *Thesaurus*, est un livre où il y a de tout, et un certain nombre d'erreurs parce qu'il a été fait trop rapidement. Mais il y a une bonne idée double qui est de mettre dans un même livre de référence (qui n'est pas un bréviaire, comme le dit la préface), et la *Liturgie des Heures* et la tradition monastique. Les années, les décennies, ont fait leur travail, comme nous le verrons tout à l'heure.

l'Antiphonaire et le Thesaurus

Pour faire un livre, il fallait un intermédiaire, un plan, un schéma directeur, c'est ce qu'on appelle l'*Ordo cantus officii*. Le livre a été fait selon le *Thesaurus*, selon les normes bénédictines de la *Liturgie des heures* (où il n'est pas question de musique) et selon un *Ordo* du chant de l'office.

Ce document a été préparé à Solesmes entre 1998 et 2000. Il a été approuvé ensuite par le Père Abbé de Solesmes, sur la base d'une commission formée de trois moines de Solesmes et de trois abbés de la Congrégation de France : l'abbé de Quarre, l'abbé de Ligugé et l'ancien abbé de Kergonan.

Une fois approuvé à Solesmes, le père Abbé l'a fait approuver par le père Abbé Primat : il l'a fait avec un enthousiasme délirant (il est un ancien élève du père Cardine). Tous les mois pendant

14 ou 15 mois, il est allé à la Congrégation pour Culte divin. L'approbation n'a été obtenue que lorsque le personnel a changé...

Pour la musique... Ce livre qui répond à la *Liturgie des heures*, à la tradition bénédictine formulée aujourd'hui dans un *Ordo cantus*, est préparé par l'atelier de Paléographie de Solesmes pour la question musicale. Ce qui a été approuvé par l'abbé Primat, confirmé par la Congrégation du Culte divin, c'est l'*Ordo liturgique* et tous les textes. Ensuite, les restitutions musicales sont proposées par l'atelier de Paléographie de Solesmes. Nous n'avons pas soumis cela à l'approbation du culte divin sinon cela pourrait durer longtemps...

En introduction... Et comme on redoutait une seule chose : d'avoir à refaire approuver le contenu du livre, on n'a mis au début que des textes déjà approuvés, c'est-à-dire des extraits du Thesaurus, qui sont intéressants sur le plan théologique, rédigés dans les années 70 : Théologie de l'Œuvre de Dieu et Célébration de l'Œuvre de Dieu (C'est dans un latin un peu spécial, il y a même des endroits que nous n'avons pas réussi à traduire...) :

La théologie de l'œuvre de Dieu
éminence de l'œuvre de Dieu dans la tradition bénédictine
dimension ecclésiale de l'œuvre de Dieu
signe de communion
colloque avec Dieu
le silence sacré
l'importance de la musique
les signes extérieurs
les heures
le tempus validum
le mémorial du mystère du Christ
les cycles etc....
La célébration
les signes liturgiques
les choses signifiées
l'assemblée sainte
limites objectives de la créativité
la triple dimension de la célébration

Il y a aussi les *Prænotenda* qui décrivent les normes de la confédération bénédictine sur la célébration de l'office.

le "rapport de présentation" et "l'ordinaire de l'office de jour"

Je vous laisse ici le rapport de présentation que nous avons fait à l'Abbé Primat pour obtenir l'approbation de l'office de jour. J'ai aussi une traduction en français de l'ordinaire de l'office de jour, qui nous permet d'avoir connaissance de la distribution et de la manière de célébrer chaque office.

Trois volumes. délais de parution

Pour des raisons pratiques : lourdeur des volumes, les distributions différentes du Psautier, — le Psautier en Français —, on s'est orientés vers une publication de l'office de jour en trois volumes.

Tous les volumes sont en cours.

Le premier volume, attendu pour le printemps, est le **Propre du temps**, avec l'ordinaire de l'office et les *Toni communes*. On y a ajouté, pour rendre service, un appendice où il y a les psaumes de fête, c'est-à-dire les psaumes du dimanche à Laudes et à vêpres, les psaumes pour chaque catégorie de fêtes, les communs et les psaumes propres : Vendredi Saint, Samedi Saint.

Je mets à votre disposition les dernières épreuves : si vous voyez des fautes, signalez-les. Je lance un appel pour un ou une relectrice, surtout pour les questions liturgiques (pour la musique, je passerai le temps qu'il faut) mais pour le Sanctoral, le volume suivant qui paraîtra en 2006, et qui est déjà très avancé, il y a une relecture à faire de tout le Sanctoral, en relation avec les Communs : et il y a des risques d'erreur qui sont considérables. Si vous connaissez quelqu'un qui serait prêt à relire ça, il sera le bienvenu, on lui enverra immédiatement un exemplaire...

l'esprit du livre

Ce livre est approuvé au plus haut niveau, confirmé au plus haut niveau, mais n'est pas imposé. Ceci est important. Il peut donc être adapté aux besoins d'une communauté, dans l'espace et aussi dans le temps : le jour de Noël, par exemple, il n'est peut-être pas indiqué de prendre dès la première année les antiennes propres des petites heures... On peut continuer comme auparavant durant quelques années, avec la nouvelle version des antiennes à digérer, et ajouter les nouveautés plus tard.

réception par les Communautés

Q. On pourra ingurgiter cela en combien de temps ?

R. Je ne sais pas du tout. Dieu merci, je ne suis pas en charge de le faire assimiler à la communauté ! Vous savez, cela dépend beaucoup de la manière dont on aborde les choses. Je crois que ce sera abordé assez positivement par la communauté. Il y avait certainement des réserves ou des réticences quand on a vu que le travail avançait, mais quand on l'a présenté à la communauté, cela a soulevé beaucoup d'intérêt, de curiosité surtout, je pense. J'espère que vous vous en rendez compte. Surtout, ce qui les a frappés, c'est que chaque fois qu'il s'était posé un problème, finalement ce n'était pas tellement mon goût qui avait décidé, je pense que ce ne serait pas très heureux peut-être, mais il n'y a pas trente-six solutions. Quand vous avez une antienne qui correspond à l'évangile, si elle est bonne, vous la prenez. Ce ne sera pas, et même la question du si bémol ou autre chose, ce n'est pas une question de goût, c'est une question d'exigence scientifique. L'Église nous demande aujourd'hui, de produire des éditions qui puissent résister à la critique scientifique.

En 81-82, quand on a pris le nouveau psautier (Néo Vulgate), ça avait pris une bonne année. Et puis, ça dépend, pour les choses qu'on sait par cœur...

les petites modifications

Ce qui sera le plus difficile, c'est sûr... Le si bémol ne me fait pas peur du tout, parce que chez nous — je ne devrais pas le dire —, il y a un certain nombre de si qui ne sont pas à la hauteur, donc, ce sera la loi du moindre effort. Mais pour d'autres choses : une note changée dans une antienne fera achopper un certain nombre de fois.

Sinon, pour les antiennes, il y a beaucoup de timbres ; les quelques compositions, ça s'apprend en une fois.

Les changements, par exemple, dans l'antienne *Si offers...* (chantée deux fois, une fois en carême et une fois l'année A, le 6e dimanche) : c'est un peu différent sur le premier altaria, il y a une note de différence. Ces choses-là seront plus difficiles.

Le calendrier

Une question s'est posée : fallait-il mettre un calendrier ou non ? Dans tous les livres liturgiques il y a un calendrier, mais c'est dangereux et cela peut provoquer les plus grands schismes dans l'Église : il n'y a rien à quoi un chrétien soit plus attaché qu'à son calendrier. Quand j'ai commencé à composer le livre, je suis tombé sur saint Maximilien Kolbe et quelques autres encore... que faire ? Dès que je soulevais cette question la tension montait partout. On me disait : « La grande dévotion bénédictine c'est la férie » ! Je suis bien d'accord, mais le Pape a promulgué, depuis une dizaine d'années, un certain nombre d'inscriptions de nouveaux saints au calendrier romain général : faut-il les mettre dans notre livre ? Et comment ? A peu près partout, on m'a dit : « Non, pas question de mettre tous ces nouveaux saints dans notre livre, ce n'est pas pour nous ». J'ai alors cherché à comprendre.

les catégories d'avant Vatican II

Avant la réforme liturgique (cf Antiphonaire monastique de 1934), il y avait des manières très variées de célébrer les fêtes des saints :

Pâques	<i>fête double de 1^{ère} classe avec octave privilégié de 1^{er} ordre</i>
Épiphanie	<i>fête double de 1^{ère} classe avec octave privilégié de 2^e ordre</i>
Noël	<i>fête double de 1^{ère} classe avec octave privilégié de 3^e ordre</i>
S. Joseph au TP	<i>double de 1^{ère} classe avec octave commune</i>
Annonciation	<i>double de 1^{ère} classe</i>
Nativité de N-Dame	<i>double de seconde classe</i>
S. Étienne	<i>double de seconde classe avec octave simple</i>
Conversion de S Paul	<i>double majeur</i>
S Jean Chrysostome	<i>double in perpetuum simplificatum</i>
S. Jean Damascène	<i>semi-double</i>
S. Hildegarde	<i>Mémoires</i>
S. Maur (jour de mém)	<i>Commémorations</i>
Dimanches	<i>1^{ère} classe semi-double ou seconde classe semi-double</i>
Vigile de Noël	<i>1^{ère} classe double</i>

Développement ou réduction du Sanctoral ?

En face de cela, le Concile a voulu remettre en valeur le mystère du Christ. La célébration des saints a été réduite à trois niveaux : les solennités, les fêtes et les mémoires. Le but affirmé vous le trouverez dans la constitution conciliaire sur la liturgie, c'est de donner toute la place aux célébrations du mystère du Christ.

C'est l'aboutissement d'un mouvement qui remonte au Concile de Trente. Après le concile de Trente où on avait déjà éliminé beaucoup d'éléments, le Sanctoral s'est mis à grandir démesurément. Entre Grégoire XIII et Jean XXIII, 140 saints ont été ajoutés. Benoît XIV en 1743, a tenté alors une réforme ; des experts lui ont proposé de supprimer 90 saints, et Benoît XIV les a renvoyés en disant que ce projet était trop timide. Malheureusement il est mort dans les jours suivants, et les 90 saints sont toujours au calendrier.

Il faut voir aussi que l'idée d'augmenter le sanctoral est une idée pastorale qui n'est pas nouvelle, ce n'est pas seulement Jean-Paul II qui a eu l'idée de proposer de nouveaux modèles de sainteté, c'est Léon XIII. Celui-ci a proposé Jean Damascène, Cyrille d'Alexandrie, Cyrille de Jérusalem, Justin etc.

Le sanctoral a toujours tendance à se développer et, dans l'histoire, si on essaie de le réduire, il repousse vigoureusement, c'est un fait. En 2002, on a réintroduit la mémoire du Saint-Nom de Jésus et la mémoire du Saint Nom de Marie, le 12 septembre : ce sont des fêtes qui régulièrement ont été introduites, retirées et réintroduites.

Le Concile, dans son premier document, parle de l'appel universel à la sainteté. Doit-on diminuer les saints ? Il est logique, d'autre part, que l'Église qui vit dans le monde que nous connaissons, c'est-à-dire un monde, dans nos pays européens, en complète déchristianisation, considère que nous avons un urgent besoin de modèles de sainteté. Dans les pays de mission, pour d'autres raisons, il en est de même.

Le nombre de saints et le processus d'inscription de saints au calendrier général ne va pas réduire... Pour comprendre et réagir de façon efficace, conforme à l'idée de l'Église, il faut relire ce que dit le Concile dans *Sacrosanctum concilium*, au n° 111

Le plus grand nombre de fêtes des saints sera laissé à la célébration de chaque Eglise, nation ou famille religieuse particulière.

calendrier universel et calendriers propres

Donc le calendrier romain général a pour but de présenter une liste de saints incontournables parce qu'ils ont joué un rôle décisif dans l'histoire de l'Église ou parce qu'ils ont un message de portée universelle. Ces saint-là seront fêtés par tout le monde.

Ensuite le grand nombre de saints (liés à un continent, par exemple, à un pays, à un diocèse), sera célébré sur le continent, dans le pays ou dans le diocèse... Les bénédictins seront particulièrement célébrés dans l'ordre bénédictin.

Donc, l'idée est de faire célébrer par l'Église universelle les saints qui ont vraiment un visage et un message universel et de faire célébrer par les calendriers propres les saints locaux ou de familles religieuses. Ceci est le premier élément.

la manière de célébrer les divers degrés de fêtes

Le deuxième élément est la manière de célébrer. L'Église ne s'est pas expliquée dans la Constitution *Sacrosanctum concilium*, ni dans les constitutions suivantes sur le nom qu'elle donne aux célébrations des saints. Autrement dit vous pouvez chercher, on ne vous dira pas ce qu'est une solennité, une fête ou une mémoire. Il serait important de le creuser. J'ai trouvé dans le livre sur le *Culte des saints* de Jounel, des idées intéressantes.

La solennité : on ne peut échapper à sa célébration, c'est ce qui ne se produit qu'une fois par an : « seul à l'année » = solennité ; c'est quelque chose qui "ressemble à Pâques". C'est un événement fondateur, dans l'horizon, cela structure le temps, l'année plus exactement. Donc une solennité est célébrée comme Pâques

La fête. Une seule phrase dans les textes liturgiques dit ce qu'est une fête (dans les normes universelles du calendrier)

Le premier jour de chaque semaine qui tire son nom du dimanche, du jour du Seigneur, remonte quant à son origine, par la tradition apostolique jusqu'au jour de la Résurrection du Seigneur, et célèbre le mystère pascal ; c'est pourquoi le dimanche doit être considéré comme le jour de fête primordial.

Autrement dit la fête (*festum*, le mot n'est pas expliqué) c'est quelque chose qui ressemble au dimanche. Jounel le dit d'une façon plus poétique : *La fête apporte une note joyeuse dans la suite des jours*. La fête doit être célébrée.

La mémoire . La mémoire comme l'indique le nom lui-même, c'est le souvenir. La "mémoire" c'est le tombeau, la plaque tombale, le souvenir d'une personne ou d'un événement. Quand on passe à côté, on le voit, on peut s'y rendre, mais ce n'est pas un degré de célébration. La preuve, c'est que des mémoires, il n'y en a que dans le sanctoral. Dans le mystère du temps, il n'y a pas de mémoire, il y a des fêtes et des solennités.

La mémoire dans le sanctoral est de même niveau que la célébration du mystère du jour, pendant le temps de l'Avent, par exemple. Cela nous amène à ne pas considérer la mémoire comme quelque chose de festif, mais plutôt comme quelque chose de commémoratif. On continue son chemin et on voit au bord de la route la stèle de tel martyr et on s'arrête ou on continue son chemin. Il y a des stèles où l'Église demande de s'arrêter : les mémoires obligatoires, mais elles ne changent pas la ligne du cours du temps ; on reste dans l'Avent, dans le Carême, dans le Temps Pascal. Il y en a d'autres, comme des stèles plus petites, où l'Église laisse la liberté de s'arrêter ou de ne pas s'arrêter.

Donc, la différence entre mémoire obligatoire et mémoire *ad libitum*, signifie qu'il y en a une obligatoire et l'autre non. La mémoire obligatoire, on doit la faire, la mémoire facultative en italique dans le calendrier, cela veut dire que c'est libre. La mémoire *ad libitum* est libre, mais cela ne veut pas dire qu'il faut faire moins. On la fait ou on ne la fait pas, selon la décision de la communauté.

Attention c'est modulable :

1. un calendrier modulable (les mémoires ad libitum)

On souhaite un calendrier sanctoral qui ne soit pas trop lourd, mais on veut quand même célébrer un peu tous les saints. On peut alors les répartir sur plusieurs années. Il y a donc une première distinction entre mémoire obligatoire et mémoire facultative, pour laquelle je pense qu'on n'est pas allés assez loin. Cela suppose une réflexion de la communauté sur sa tradition (Grégoire VII à Solesmes a tout un jeu d'antiennes). Il y a une réflexion qui est saine, opportune : il s'agit de savoir pourquoi nous fêtons tel saint et est-ce que cela vaut la peine, si c'est une mémoire *ad libitum* de privilégier tel saint plutôt que la célébration du mystère du Christ, ce jour-là. C'est un travail délicat pour la communauté.

On a envie de réduire le sanctoral ? Tant que ce sera le Pape qui inscrira les saints au calendrier, il y a peu d'espoir. Les Papes savent que le meilleur moyen de faire entrer un message est d'obliger les gens à célébrer. Lorsque Pie XI a voulu instaurer la fête du Christ-Roi autour de 1925, Solesmes avait été violemment contre, pour diverses raisons. Pie XI a publié une encyclique et on est obligés de célébrer cette fête...

2. des célébrations modulables

Pour la Solennité, cela ne pose pas de problème. Dans la logique de la *Liturgie des heures*, pour une Solennité, toutes les antiennes sont propres, toutes les parties sont propres, sauf quelques exceptions.

Pour une mémoire, si vous regardez les rubriques de la *Liturgie des heures*, vous verrez qu'on n'est tenu de ne prendre que les parties propres. Le jour du saint Curé d'Ars, le 4 août, dans la *Liturgie des heures*, vous verrez que la seule partie propre, c'est l'oraison. Si vous voulez réduire

au maximum la place de la mémoire le 4 août, vous chanterez l'oraison de saint Jean-Marie Vianney et c'est tout ! Tout le reste, c'est la férie. Saint Augustin ayant des hymnes propres, il faudra prendre ces hymnes, mais il n'a pas d'antiennes propres pour l'instant...

Tout à l'heure, nous nous demandions : on célèbre ou on ne célèbre pas. Maintenant, on célèbre une mémoire et on se demande : comment on va la célébrer ? Ce ne sera pas l'aspect festif qui va prédominer, mais l'aspect richesse de culture. Dans la *Liturgie des heures*, sainte Cécile a deux antiennes, une à *Magnificat*, une à *Benedictus* ; mais il y a les moniales de Sainte-Cécile... et ceux qui désirent célébrer cette mémoire avec non pas plus de solennité mais plus de richesse de culture : *ad libitum*, il y aura cinq antiennes à Laudes. Même chose pour sainte Agnès qui a un répertoire exceptionnel.

Notre projet du côté du sanctoral va donner toute cette richesse ; pour saint Grégoire VII, on a 5 antiennes, mais on va d'abord dire : saint Grégoire VII, mémoire *ad libitum*, donc de la férie, si on veut célébrer d'une manière plus propre, on a une antienne à *Benedictus* et *Magnificat*. Mais si on veut plus, dans notre tradition on a cinq antiennes. On ne peut pas faire quelque chose de systématique, parce que la tradition bénédictine sur tant de siècles est beaucoup trop riche. La *Liturgie des heures* a voulu faire quelque chose de systématique, elle l'a fait, c'est bien. Mais je crois qu'il y a trop de diversité dans nos monastères et nos familles religieuses pour ne pas donner la possibilité de cette diversité.

antiennes propres, psaumes de la férie

Le jour de sainte Cécile, ou de sainte Agnès ou le martyr de saint Jean-Baptiste, il y a dans la tradition des antiennes propres, on peut donc utiliser ces antiennes propres à Laudes et à Vêpres, mais on peut les utiliser avec les psaumes de la férie tout simplement et cela signifie qu'on ne fait pas monter le niveau de la célébration. Mais si on veut monter le degré de fête de sainte Agnès ou de sainte Cécile, on prend les psaumes festifs. Ce sera libre : tout cela a été ajouté en souplesse par rapport à la *Liturgie des heures*. On donne comme première solution l'idée de la *Liturgie des heures* : la réduction du sanctoral ; et, en même temps, on laisse la possibilité de continuer ce qui fait partie de notre richesse (sauf saint Clément qui n'a pas résisté à l'examen !).

Vigiles à 2 ou 3 nocturnes

L'autre innovation concerne l'office de nuit, ceci dit c'est approuvé et confirmé, donc valide. Quand le Saint-Père a promulgué co-patronnes de l'Europe trois admirables femmes, il y a eu des réactions : chez nous, on a demandé un indult... Le père abbé Primat ne s'est pas associé à cette demande, car cette démarche n'a pas beaucoup plu ! Cependant, elle montre qu'il y avait besoin de réfléchir sur les faits.

Dans la logique de saint Benoît, les jours de solennité et de fêtes des saints, l'office est célébré comme le dimanche. Mais quel est l'état de développement du sanctoral, à l'époque de saint Benoît ? Ce n'était pas très lourd (Il ne faut pas oublier qu'à l'époque, il n'y avait pas encore de fête de l'Ascension : entre Pâques et la Pentecôte, il n'y a rien...) :

Ss Fabien et Sébastien, le 20 janvier
sainte Agnès
le diacre Vincent (peut-être)
Agathe
saint Jean-Baptiste
Marcelin et Pierre (peut-être)
Pierre et Paul

Laurent
Corneille et Cyprien (peut-être)
st Janvier
Martin
Clément
Etienne
Jean. Voilà...

aménagement proposé :

Ce que nous avons pensé en préparant cet ordo c'est que dans la *Liturgie des heures*, a été revu l'ordonnance des fêtes. Or, pour une fête dans la *Liturgie des heures*, l'office est comme celui des fêtes, avec en plus le *Te Deum*. En rigueur de terme, à la Messe : le *Gloria*, à l'office : le *Te Deum*. Dans la logique bénédictine, fête veut dire : trois nocturnes avec l'évangile, etc. Cela alourdit beaucoup, en particulier la semaine de Noël.

On a proposé et obtenu un aménagement qui est le suivant : pour l'office de nuit des *festum*, la liturgie comporte deux nocturnes, auxquels on ajoute le *Te Deum* (Il n'y a pas d'évangile, car cette lecture est lié au 3^e nocturne. Pour les lectures des 1er et 2e nocturnes, elles doivent être propres : les lectures non propres sont liées à la fête ou aux mémoires). Cependant, il revient à l'abbé ou à la communauté, selon les endroits, de décider de prolonger la veillée pour un certain nombre de fêtes inscrites au calendrier général : c'est-à-dire de faire que ces fêtes soient célébrées comme des solennités.

Q. Les solennités majeures et les solennités mineures, est-ce toujours valable ?

R. Les solennités majeures et les solennités mineures : c'est l'ordo de Solesmes.

Les degrés de célébration ont été réduits à trois, c'est vrai, mais ce n'est pas complet. Vous trouvez dans les livres liturgiques, missel ou la *Liturgie des heures*, ce qu'on appelle *La table des jours liturgiques*. Il n'y a bien que trois catégories, mais il y a une hiérarchie, une préséance entre les fêtes.

Dans les solennités de **niveau 1**, vous trouvez (cf n'importe quel Missel ou *Liturgie des Heures*), avec leur ordre, le Triduum Pascal, Noël, Epiphanie, Ascension, Pentecôte, les dimanches d'Avent, de Carême et de Pâques, les fêtes privilégiées, c'est-à-dire Cendres et Semaine Sainte, et des jours dans l'Octave de Pâques, qui sont analogues à la solennité, les solennités du Seigneur d'abord, puis de la Vierge et des Saints inscrits au calendrier général, et en quatrième lieu les solennités propres.

Au **niveau 2** : les fêtes du Seigneur, dimanches de Noël et Temps *per Annum*, fêtes de la Vierge et des Saints, inscrits au calendrier Romain général, fêtes propres, fêtes privilégiées de l'Avent, du Temps après Noël, et du Carême, qui l'emportent sur les mémoires.

Au **niveau 3**, c'est tout à fait cohérent avec ce que je vous disais tout à l'heure, vous avez les mémoires obligatoires au calendrier général, les mémoires obligatoires au calendrier propre, les mémoires *ad libitum* et les fêtes. Donc, elles sont bien du même niveau. La mémoire et la fête sont bien du même niveau. Il n'y a qu'une célébration qui pose problème et qui n'est pas marquée là, c'est celle des défunts ; elle est équivalente aux solennités, dans la table des jours liturgiques, mais on ne peut pas y chanter le *Te Deum*.

Le cas des fêtes des Apôtres : ce sont toutes des fêtes, sauf saints Pierre et Paul, le 29 Juin ;

donc les fêtes des Apôtres peuvent être célébrées avec deux nocturnes.

Le cas de la Dédicace : s'il s'agit de l'église où vous êtes, c'est une solennité. Les solennités l'emportent sur tout, sauf sur Pâques, en quelque sorte. Ensuite, il y a une dédicace qui est obligatoire, c'est celle du Latran, qui est une fête. Mais si elle tombe un dimanche, il faut la fêter avec un rite dominical ; et la cathédrale, c'est une fête aussi, mais qui ne l'emporte pas sur le dimanche.

Pour saint Laurent, dans l'antiphonaire monastique en préparation, la norme est de donner deux nocturnes plus le Te Deum. Et il appartient à votre communauté de dire : saint Laurent, c'est important pour nous (d'autant plus que, la veille, on en a eu une autre) de la prolonger. Saint Laurent pourra être prolongée, et il y aura tout ce qu'il faut pour célébrer saint Laurent. Saint Laurent est liée à la dédicace d'une église de Rome, ce n'est pas une fête théologique.

esprit de ces dispositions

Q. Doit-on attendre pour appliquer cette rubrique au sujet des fêtes que le tome de l'office de nuit soit publié ?

R. : Ceci est approuvé et promulgué. Ce qu'il faut, c'est trouver un moyen de publier cet ordinaire dans une revue. Il y a un ordinaire pour chaque office : l'office de jour et l'office de nuit ; mais c'est approuvé et confirmé. Chacune des antiennes de l'office de nuit a été confirmée.

C'est une logique positive, qui ne consiste pas à demander des dispenses. Ce sont des rubriques, mais quand on y regarde de près, ce sont des rubriques très vivantes, c'est une priorité dans notre regard et dans notre engagement, notre dévotion au mystère du Christ.

Ces dispositions respectent la logique de la *Liturgie des heures*, :

— Avoir des fêtes qui ne soient pas plus lourdes (car les jours de fête, on travaille, tout simplement... et l'office lourd chez saint Benoît suppose des jours sans travail)

— Garder la possibilité de donner plus de solennité à telle fête.

signes et neumes dans l'Antiphonaire

la virga strata

Je vais répondre à une question qui m'a été posée en particulier sur la virga strata. Bien que le sujet traité, cette année ne soit pas les neumes, cela en vaut la peine.

A l'époque du Père Cardine, on avait l'habitude de regarder le neume comme une indication essentiellement rythmique, et immédiatement en lien avec l'interprétation. Il faut se dégager de cela, comme je vous ai dit plusieurs fois : le manuscrit qui contient les neumes n'est pas fait pour être lu comme une partition. Pour un signe, il n'y a pas univocité pour dire : ce signe là signifie cela, en général.

D'autre part, certains signes particuliers sont en eux-mêmes indépendants du rythme, n'ont pas été mis pour une indication rythmique mais pour une autre indication. Peut-être au fil du temps ont-ils pris une couleur rythmique, mais au départ ils ne désignent pas un rythme.

Le cas le plus caractéristique, c'est le **quilisma** qui fait référence à cette échelle pentaphonique dont je vous ai parlée et qui désigne ce degré qui est ici dans la tierce mineure, plutôt en position haute dans le cas du quilisma. Evidemment, comme il est faible, il l'est aussi

rythmiquement et, plus tard, on va l'utiliser pour n'importe quelle note, pourvu qu'elle soit faible et orientée vers une autre. Mais à la base, le quilisma n'est pas un signe rythmique : très précisément, c'est la manière de dessiner le point d'interrogation dans la région de Tours. Le quilisma, c'est un point d'interrogation, pour les secrétaires de l'époque carolingienne...

La virga strata qu'est-ce que c'est ? Je comprends le pourquoi de cette question : vous en avez vu beaucoup dans le projet d'antiphonaire, et vous vous interrogez avec un peu d'angoisse : qu'est-ce que je vais dire à ma communauté quand on va voir ce signe là...

Premièrement, pourquoi l'avoir mis ? Parce que c'est un signe bien dessiné qui se trouve dans les manuscrits et qui me permet de dire à ceux qui font la critique des absences des signes rythmiques qu'il n'y a pas les mêmes signes rythmiques qu'autrefois, mais qu'il y en a quand même : le quilisma, la stropha, l'oriscus, ce sont des signes qui ont aussi une vocation rythmique.

La Virga strata, dans le manuscrit de Hartker, dans les manuscrits de Saint Gall, s'écrit avec une virga avec un oriscus à la fin. Remarquez que c'est un signe continu. Elle peut signifier deux choses :

— Elle peut signifier l'unisson. *ex. Prophetæ predicaverunt*, dans la formule du 8^e mode ou bien du 7^e

— Et elle peut signifier le mouvement ascendant de demi-ton.

Alors, si c'est l'unisson, pourquoi ne pas utiliser la bi-virga, qui, dans nos livres, existe ? Le Père Gajard l'a introduite dans l'antiphonaire monastique. Et, si c'est le demi-ton ascendant, pourquoi ne pas utiliser le pes, que tout le monde connaît ?

Donc, que signifie l'oriscus dans cette virga strata ? L'oriscus signifie : je suis à l'unisson de ce qui précède, en général, et après moi la mélodie descend. Si on ajoute un point à la virga strata, cela devient ce que l'on appelle un **pressus**, que vous avez dans vos livres sous différentes formes. Donc la première signification de l'oriscus, c'est une signification mélodique.

Cela nous montre d'ailleurs que pour les scribes du haut moyen âge, entre unisson et demi-ton, la différence n'est pas très évidente. La lettre *equaliter* (*e*) dans le manuscrit de Saint Gall, désigne l'unisson, mais il y a des cas (pas nombreux mais quelques-uns) où elle désigne le demi-ton.

Partant du fait que, dans la virga strata et le pressus, l'oriscus signifie « je suis à l'unisson de ce qui précède et après moi cela descend », les spécialistes, depuis le temps de la *Sémiologie*¹⁴ (quarante ans, quand même), sont amenés à considérer que l'oriscus a aussi une signification rythmique, une signification rythmique de "conduction", selon le Père Cardine. L'oriscus pointe vers cette direction-là... Or la bi-virga ne ferait pas cela : elle attire l'attention sur elle-même et non pas sur ce qui suit. Le pes de demi-ton, lui, attire l'attention sur la note culminante et non pas tellement sur ce qui suit. Donc, j'interprète la virga strata, dans le cas d'un unisson et dans celui d'un demi-ton, comme un mouvement qui dirige doucement vers la note suivante.

Quelques exemples dans l'antiphonaire :

Orietur sicut sol salvator /.../ virginis sicut imber super gramen

Après « virginis » je ne mets pas de barre. Donc, un neume qui invite à lier avec ce qui suit.

P. 638, CO des Saints Innocents, vous avez les deux types de Virga strata :

— Sur *Vox*, virga strata avec *tenete* et un épisème sur la virga : c'est le soin du mot. On

¹⁴ Dom Eugène Cardine (1905-1988) *Sémiologie grégorienne* dans *Etudes Grég.* XI (1970) pp 1-158

descend,

La bi-virga ne se rencontre jamais sur ré ; une ou deux fois dans tout le répertoire sur sol ; la bi-virga, c'est réservé à do et fa, les degrés forts. La répercussion des degrés forts se fait par des bi-virga, ou par des strophæ ; la répercussion des autres degrés se fait par la virga strata.

Sur *audita* , c'est rarissime l'oriscus isolé, c'est la virga strata décomposée. Il n'est pas question d'isoler « Rama » de « *audita* » mais au contraire de continuer le mouvement.

— Sur *ululatus* , voilà les virga strata à demi-ton. Si on avait des pes, on chanterait autrement. Ce n'est pas dans les méthodes de chant, mais c'est ce que l'on pense entre spécialistes... Cela marche assez bien tout au long du répertoire.

Cela c'est bien de la rythmique, elle est dans les manuscrits, et elle est au service d'une déclamation, donc on l'a mise dans l'antiphonaire.

Autre exemple : *Redemptionem missit Dominum, populo suo*

P. 346, In. *In voluntate tua* , deux virga strata suivies de deux punctum sur le même degré ? En fait ce sont des mi. Dans tout l'antiphonaire, on trouve un cas d'une virga strata suivie d'un degré qui n'est pas en dessous ; alors je ne l'ai pas mise pour que vous n'ayez pas de questions indiscrètes...

Q. p. 635, Of. de Saint Étienne (ce n'est pas vraiment du chant grégorien), sur *Iudaei*. Une virga strata sur la-si, cela veut dire que le si est bémol et qu'on a oublié de le mettre ?

R. Oui, c'est infiniment probable.

Encore qu'il existe quelques virga strata pour un pes d'un ton. Il y en a un cas, le dimanche des rameaux (Magn) :

Scriptum est enim : Percutiam pastorem...

postquam autem resurrexero : là, il y a une virga strata

præcedam vos in Galilæam : ibi me videbitis, ; cela monte après, c'est le seul cas ; or, on n'a pas mis la bi-virga.

pédagogie de l'impondérable...

Si une sœur ou un frère vient vous demander en particulier : qu'est-ce que cela veulent dire les oriscus dans l'antiphonaire, vous lui expliquerez ça, mais on ne peut pas dire à une communauté de faire ce genre de nuance, sinon, on ne sait pas ce que cela va donner. C'était comme l'ictus "impondérable" de Dom Moquereau : je suis entièrement d'accord, mais quand vous demandez à quatre-vingt personnes de faire quelque chose d'impondérable... cela commence à s'entendre.

les virgules

Q. Dans le nouvel antiphonaire, il y a des virgules. Même à des endroits où cela paraît bizarre...

R. Qu'est ce qu'une virgule, dans les conventions actuelles ? C'est un signe qui a été mis, parce que le quart de barre est interprété le plus souvent comme un arrêt, une respiration. Dans les éditions précédentes, surtout dans l'hymnaire et le psautier, un peu même dans l'antiphonaire, il y en a même quelques-unes dans l'édition Vaticane, mais en tout petit nombre ; ils avaient cherché un signe qui signifie moins que le quart de barre. J'ai hésité longtemps, mais j'ai pensé qu'utiliser des signes nouveaux était peut-être plus périlleux. En général, la virgule apparaît dans deux contextes : soit quand il y a une difficulté de phrasé, soit quand on veut aider à voir une distinction, mais qu'on

doit laisser.

Q. Par exemple, pour l'antienne *Ecce Dominus veniet* (premier dimanche de l'Avent) ?

R. Voilà, exactement. C'est un peu concomittant avec l'abandon des épisèmes et des points. Dans le plus ancien manuscrit, celui de Hartker qu'on essaye de suivre ici, il y a parfois des épisèmes, ou des indications de phrasé, alors on a essayé de les maintenir. C'est extrêmement dangereux de s'opposer à ce qu'ont fait nos prédécesseurs... L'antiphonaire monastique de 1934 a été fait en réaction contre l'antiphonaire Vatican de 1912. Ce qui amène les excès que vous connaissez ; par exemple, le si bécarre systématisé, pour surtout ne pas faire comme Dom Pothier ! A chaque fois qu'ils ont fait cela, on doit revenir en arrière. Donc, enlever de l'antiphonaire l'excès que représente cette énorme quantité d'épisèmes, de points verticaux, horizontaux, c'est un bien ; inventer de nouveaux signes, de nouvelles conventions...

Sur *Ecce*, je souhaiterais que tout le monde voit bien que ce n'est pas : *Ecce Dominus*, mais : *Ecce, Dominus veniet* c'est-à-dire : "Voici, le Seigneur va venir". Mais ce n'est pas quantitatif. Si les moines ou moniales coupent là, après *Ecce*, ce n'est pas très grave. Tandis que : "Voici le Seigneur", ce n'est pas cela qu'on veut dire. C'est comme dans la Préface : *Vere, ..., dignum et justum est...* ce n'est pas cela du tout. Comme si on disait en français : "Vraiment, ..., il est juste et bon". En latin, c'est : "il est vraiment juste". Je suis bien conscient de la limite, et il y a des virgules de temps en temps.

Vous avez aussi l'antienne *Ecce ancilla Domini*, avec la liaison (entre *Ecce* et *ancilla*) la plus intense qui soit.

les épisèmes

L'antienne du soir de Noël, vous la connaissez par cœur : *Hodie...*, mais comment allez vous faire quand vous n'aurez plus tous les épisèmes !!! Parmi les centaines de manuscrits de l'office qui nous sont parvenus, le plus ancien, qui est de l'an 1000 et qui s'appelle et est surnommé antiphonaire de Hartker, est conservé à Saint Gall dans la bibliothèque du monastère, sous la côte 390-391. Il a des épisèmes, comme dans le Cantatorium, comme dans le triplex, et des lettres. Il est le seul de toute l'histoire. Donc il ne faut pas exagérer l'importance des épisèmes, la plupart des moines et des moniales n'ont jamais connu l'épisème, et ils ont chanté pourtant beaucoup ! A Saint Gall, on a noté ces signes là — au moins dans ce manuscrit là, et dans une de ses copies.

C'était un peu délicat d'évacuer complètement les épisèmes, mais je ne voulais pas maintenir un choix, parce que ce serait toujours subjectif. Le Père Gajard les a tous mis dans l'antiphonaire monastique. C'est illisible : on ne voit que des épisèmes ! Avant, on ne les mettait pas tous : le Père Claire, dans le psautier monastique, un livre de moindre importance, en a mis quelques uns. Il les a mis selon son goût, un peu où il voulait qu'on s'appuie.

Je n'ai pas osé prendre cette responsabilité. Je me suis dit qu'on pourrait peut-être laisser certaines indications rythmiques, et j'ai utilisé la virgule : *Hodie, Christus natus est* (quart de barre), *Hodie, Salvator apparuit* (demi barre), et on fait tout au long de l'Antienne : *Hodie* - virgule - , *Hodie* - virgule - .

Dans l'antienne *Hodie*, on va avoir : *Hodie* ' ; mais la virgule n'est pas un endroit où respirer ; après le *natus est*, on peut respirer, si on veut. Les épisèmes de détail avaient souvent été mis pour préparer, souligner. Il faudra continuer à bien chanter : *Salvator apparuit* (en soignant le *apparuit*) ; c'est de la musique, il n'y a pas de raison de l'écrire, surtout si l'on prend en compte le niveau musical dans nos monastères (A la fin d'une conférence, le Père Abbé Longeat a dit : "Voyons, dans un monastère comme les nôtres, combien de personnes lisent le livre ? Peut-être trois !" Je crois que c'est assez vrai...).

Hodie, in terra canunt angeli... Là, on apprend quelque chose qui se fait chez tous les

musiciens : chanter ensemble, non pas sur la base d'une indication millimétrée ; sentir ensemble, dire ensemble une parole. C'est peut-être plus difficile que la méthode de Solesmes, mais il me semble que c'est davantage cela, la musique sacrée. De toute façon, quand nos chanteurs auront vu ce qu'il se passe après !! ils auront oublié la question des signes : *terra canunt angeli laetantur archangeli, Hodie...* avec si bémol ! Il y aura des pleurs et des grincements de dents ! Vous leur direz que ç'était comme ça chez les moines avant Dom Gajard, et que les goûts du Père Gajard...

le si bémol

Dom Gajard et Dom Pothier

Concernant la question du si bémol : c'est une erreur de perspective du Père Gajard, et qui lui est attribuable personnellement. Il a des excuses, mais il a aussi des causes aggravantes.

La cause aggravante, c'est qu'il a voulu aller contre Dom Pothier. Ce sont des affaires de famille : dans la Congrégation de France, à l'époque, entre Saint Wandrille et Solesmes, c'était la guerre. Le Père Pothier, moine de Solesmes, le grand artisan de la réforme de la restauration grégorienne, avait été envoyé comme Prieur à Ligugé. L'Abbé de Ligugé, certains moines de Ligugé et de la deuxième fondation, Marseille (devenue Hautecombe, puis Ganagobie), devant la rigueur du nouvel Abbé de Solesmes, Dom Delatte, ont fait appel à Rome, dans les années 1890, pour demander sa déposition. Ils ont accusé le Père Abbé Dom Delatte et Madame Cécile Bruyère d'avoir des relations, et avancé que les écrits de Madame Cécile Bruyère étaient hérétiques. Il y avait aussi des accusations morales qui ont laissé des traces. Un certain nombre de moines qui ont trempé là-dedans : deux moines de Solesmes, mais aussi des abbés et prieurs, qui ont poussé à la charrue, et Dom Pothier en était. Quand il est devenu Abbé de Saint Wandrille, la tension entre Saint Wandrille et Solesmes était très forte.

Or, en 1904, Saint Pie X crée la Commission Vaticane qui a pour but de préparer les livres de chant grégorien pour l'Eglise Universelle. C'est une Commission de musicologues de toute l'Europe, de Suisse, d'Allemagne, d'Italie, d'Espagne (Catalogne), d'Angleterre... Le Président était Dom Pothier. On ne pouvait pas faire autrement, il était le "monsieur Grégorien" de l'époque. Mais étant à Saint Wandrille, il n'avait pas les documents ! Donc, secrétaire : Dom Mocquereau. Il était entendu que le travail concret serait fait par Solesmes, jugé par la Commission, puis proposé par Dom Pothier au Saint-Siège.

Mais les choses ont mal tourné. Au bout de deux ou trois ans, ils se sont tellement battus que le Saint Père a dissout la Commission et a décidé deux choses : il a demandé à Dom Pothier de clore le plus rapidement possible le travail — Le Graduel, celui que nous avons, a été publié en 1908, et l'Antiphonaire en 1912. Et en même temps, il a envoyé une sorte d'ambassade à Dom Delatte pour dire qu'on aimerait bien que, par la suite, Solesmes reprenne le travail.

Après la première guerre mondiale, l'antiphonaire de la Congrégation de France, utilisé à Solesmes depuis la fin du XIXe siècle, commençait à être obsolète. Saint Pie X a été un pape aussi remuant que Jean-Paul II. L'antiphonaire ne fonctionnait plus bien, et on se demandait ce qu'il fallait faire. Il y avait trois solutions : soit reprendre notre antiphonaire et le dépoussiérer en l'adaptant au nouveau calendrier de Saint Pie X ; soit, tout refaire à nouveaux frais ; c'est ce qu'ils ont fait. Mais une chose était certaine : "On ne suivra pas l'antiphonaire de Dom Pothier" (c'est écrit de la main de Dom Gajard qui notait tout ce qu'il faisait). Ils ont donc fait un travail de documentation considérable, dont nous profitons. Chaque fois qu'une antienne de l'antiphonaire en préparation était dans l'antiphonaire monastique, elle disposait d'un grand tableau, qu'ils ont repris, parfois complété, si besoin était.

Le principe de restitution

Mais la méthode a été très personnelle : Dom Gajard ne savait pas, n'avait pas de principe de restitution. Il faut dire qu'à l'époque, il n'y en avait pas.

Aujourd'hui, l'idée consiste à dire : il faut qu'on chante une mélodie qui a déjà été chantée. On va restituer, par exemple, comme c'était à Saint Gall en l'an 1000.

Il y a trente ans, au temps du Père Cardine, on aurait dit : restituer, c'est faire une édition critique. Or, faire une édition critique, c'est prendre un morceau de l'antienne en Italie, un morceau en Angleterre, un morceau en Allemagne, pour obtenir une antienne qui finalement est purement théorique. On ne peut plus faire cela aujourd'hui.

Dom Gajard l'a fait un peu, mais surtout il l'a fait avec son nez, et un goût qui est bon. Mais ses préférences ressortent, parfois. Il a une préférence pour les manuscrits, le goût italien. Il a une préférence, par exemple, pour une forme de l'antienne du vendredi saint au matin : *Posuerunt super caput ejus* avec le do en cadence sur *Nazarenus*, au lieu de ré comme la majorité des manuscrits. Mais avec do, c'est tellement plus beau ! Le travail qui a été fait est admirable, mais c'était Dom Gajard et son époque. On était encore en pleine découverte du chant grégorien. Il suivait beaucoup son goût. Chaque fois qu'on a une antienne ancienne comme celle-ci, on a refait l'étude.

Les antiennes qui sont dans Hartker ont été toutes ré-étudiées. Notre objectif a été de donner autant qu'on peut, d'après les principes de la critique actuelle, la mélodie de Hartker. Bien souvent, le Père Gajard en est tout proche. Par exemple, au 1^{er} dimanche de l'Avent, l'antienne *Ecce Dominus veniet*, il n'y a pas une note de différence. C'est la même chose pour l'antienne *Omnes sitientes* et les antiennes en IVA. Mais parfois, il a utilisé le si au lieu du si bémol... Parfois, il a rajouté une note ou deux par rapport à Hartker, probablement parce que ça allait dans le sens de ses idées rythmiques, ou au-moins de son goût.

Voici deux exemples :

D'abord au 1^{er} dimanche de l'Avent. Quelqu'un a relu mon travail et m'a dit que dans l'antienne *Iucundare*, il y a une seule note sur la syllabe *re*, et c'est un do, et non pas une clivis ré do. Au jour de Pâques, même phénomène, dans l'antienne *Et ecce terraemotus* ; une seule note, le do sur le mot *est*, et non pas la clivis ré—do.

On ne peut pas poser le problème aujourd'hui comme on le posait en 1930, parce que même l'Eglise nous demande de faire autrement. Dans le passage du Concile qui concerne les éditions musicales, il nous est demandé de faire des éditions "plus critiques", même pour les livres déjà publiés. Donc, l'Eglise, en 1965, est très consciente qu'il y a une pression des milieux musicologiques et des scientifiques sur notre musique. Aujourd'hui, c'est encore plus important. Gardons notre style, notre interprétation, et même nos choix, si vous voulez ; ajoutons chez nous une note... mais quand nous publions quelque chose à la face du monde, il faut dire : oui, on est capable. Comme disait saint Thomas, il ne faut pas faire rire les infidèles.... Si le chant grégorien est le chant propre de l'Eglise Romaine, l'Eglise Romaine est capable d'en rendre compte aux scientifiques.

Soit l'antienne de l'office ferial : *Benedictus Dominus Deus meus*, antienne que l'on trouve partout sous toutes sortes de formes. Et elle se trouve dans le répons bref du Temps Pascal : *Surrexit Dominus vere*. Pourquoi y a-t-il une deuxième note (clivis sol—fa du deuxième alleluia) ? On ne trouve jamais, dans les antiennes, cette deuxième note, il n'y a que le sol. Mais lorsqu'on est pour les finales douces, et que l'on est dans la Sarthe en plus..., chez nous on a le *a* un peu gras... Ce sont des petites choses où le Père Gajard se trahit. C'est son style qu'il a laissé passer ; pour son temps, c'était légitime. Même des musicologues amateurs verront les erreurs. Si j'avais laissé pour l'antienne *Ave Maria* le si naturel de *Maria*, et au 1^{er} dimanche de l'Avent *dies Domini sicut*

fulgur, avec cette fois-ci, le si bémol, c'eût été incompréhensible. Pourquoi voulez-vous qu'on fasse la différence, là où il y a la même formule ? Il doit y avoir le même rendu pour la même formule.

2 200 antiennes... Comment avons nous fait ?

Il y avait auparavant environ 1000 antiennes publiées ; dans le nouvel antiphonaire, il y en a plus de 2000... Dans l'ensemble des trois volumes, 2200 environ.

La logique était la suivante. On a fait une étude portant à la fois sur la *Liturgie des Heures* et sur la tradition bénédictine.

Par exemple au premier dimanche de l'Avent, quand on regarde la tradition bénédictine jusqu'à Vatican II, on constate qu'elle est monolythique. Il y a les cinq antiennes : *In illa die, Jucundare*, etc.

Et quand on regarde la *Liturgie des Heures*, on constate qu'elle répartit les antiennes (et les psaumes) différemment : il y a 3 antiennes aux Premières Vêpres, 3 la nuit, 3 aux Heures, et ce sont bien les mêmes ; la famille *In illa die* est là. Ainsi, dans son œuvre de renouvellement, la *Liturgie des Heures* n'a pas remis en cause la tradition mais l'a ré-aménagée pour aujourd'hui.

Donc, nous disons que notre tradition, c'est la série des cinq antiennes. Chaque fois, dans ces cas là, cette série a été conservée.

investigations dans le répertoire ancien

Comment avons-nous fait ? Quand la *Liturgie des Heures* donne un texte, nous avons été voir dans la tradition médiévale s'il y avait quelque chose. Souvent, ces textes avaient été chantés. La *Liturgie des Heures* n'est pas du tout, comme on a pu le dire au début, un monument artificiel. Elle a parfois des principes très forts : mettre en rapport l'ancien et le nouveau Testament, par exemple, dans les Répons de la seconde lecture ; des choses un peu artificielles. Mais dans les choix d'antiennes, les gens connaissaient le répertoire parce que le Père Hesbert avait accéléré la publication de ce *thesaurus* d'antiennes pour la réforme conciliaire. Ceux qui ont revu la Liturgie des Heures disposaient de ce qu'on appelle le *Corpus Antiphonarium Officii*¹⁵, qui est le corpus de quelques milliers d'antiennes anciennes. On est donc allé chercher là.

Quand l'antienne existe dans la tradition, on ne s'est pas arrêté là où s'arrêtait le Père Hesbert, on est allé voir sa mélodie et si elle était chantable. Si elle l'était, on l'adoptait immédiatement. Si elle était moyennement chantable, on envisageait peut-être de la retoucher. Et si elle n'était pas chantable, on l'écartait.

critère de qualité

Par exemple, il y a une antienne de la *Liturgie des Heures* qui existe dans la tradition italienne : elle a une fausse coupure musicale en plein milieu d'une phrase ; cela n'est pas réparable. Même si la Congrégation insiste pour qu'on la mette, on dit : non, ce n'est pas de la musique sacrée, car la parole n'est pas respectée. Nous chantons allègrement tous les ans une chose de ce genre-là dans les offices tardifs du Christ Roi : *Ecce vir Oriens, nomen ejus...* Cela ne veut rien dire ! À moins d'être corrigée, cette antienne ne peut passer, il faudrait alors : *Ecce vir, Oriens nomen eius*.

¹⁵ *Corpus Antiphonarium officii*. Dom René-Jean Hesbert. 6 vol. Rome 1963 à 1979

De même pour les antiennes anciennes, mis à part le manuscrit de Hartker¹⁶, que ce soit en Espagne, en Italie ou en France, que cela vienne des moines ou des séculiers, vous avez de véritables horreurs : ce qui a pu être chanté est assez inimaginable ! Quelquefois s'est "retapable" : il y a chez nous un moine spécialiste, le compositeur du *Signum magnum* (P Gay. cf Gr p 590), qui m'aide pour cela.

composition d'antiennes à partir de formules

Enfin, on s'est heurté à quelques cas, par exemple le 32^e dimanche de l'année B, l'évangile, très court, est celui où Jésus met en garde contre l'esprit des pharisiens, puis il fait l'éloge d'une pauvre veuve qui a mis tout son argent dans le trésor du Temple. L'Évangile selon saint Marc a été très peu utilisé par la liturgie. Nous avons donc composé deux antiennes, la liturgie nous demandant que les antiennes évangéliques soient tirées de l'Évangile. Nous avons proposé ceci : *Cavete a scribe...* C'est-à-dire une antienne où il n'y a que des formules habituelles au 1^{er} mode, avec un peu de dramatisation. À Vêpres : *Vidua pauper...* On ne peut pas savoir que ce n'est pas dans les manuscrits : nous n'avons laissé passer aucune fantaisie. Nous avons été obligé de construire ces antiennes avec des formules. À terme, dans l'usage de nos communautés, il vaut mieux avoir une composition comme celles-là, plutôt que d'avoir quelque chose d'inchanteable, ou trop loin de l'Évangile. Dans l'*Antiphonaire* de 1934, il n'y a qu'une seule antienne qui parle des veuves, celle du commun des saintes femmes à *Magnificat*.

les tons communs

verset d'ouverture

Il n'est pas changé : vous avez trois tons pour le verset initial de l'office de jour : un ton de do, qui peut servir à toute Heure ; le ton de ré, réservé aux Laudes et Vêpres des Dimanches et Fêtes, offices majeurs

adaptation pendant le Carême

C'est la nouveauté :

		do do do ...	do	do	do-ré	do	do
En dehors du Carême :	...	<i>et in saecula saeculorum, amen,</i>		<i>al</i>	<i>-le</i>	<i>-e</i>	<i>-lu -ia.</i>
			do do ...do	do-ré	do	do.	
et en Carême :	...	<i>et in saecula saeculo ru</i>		<i>-um,</i>	<i>a</i>	<i>-men</i>	

Ce qui donne deux syllabes pour ravalier l'alleluia... C'est meilleur que d'amputer la formule finale. Ceci dit, n'attendons pas de miracle à cet endroit-là...

Les répons brefs

la "réponse" alleluiatique au TP

On n'avait pas jusqu'à présent, dans les tons communs, « *de cantum responsorii brevis* ». On

¹⁶ Hartker, moine de Saint Gall. + 1011 ou 1017. *Antiphonale officii monastici*. Paléographie musicale 2e série vol. 1 Solesmes 1900

en a mis un, parce qu'on a distingué le répons bref au temps pascal : la réponse au répons bref est "alleluia"

Cela vaut aussi pour l'octave de Noël, le jour de la Fête-Dieu, et le jour de la Transfiguration, qui sont traités comme Pâques. Cela m'étonne un peu pour la Transfiguration, je ne sais pas la raison... Noël et Pâques, c'est la même unité. La fête du Corps et du Sang du Seigneur, c'est la même réalité, c'est tout à fait la présence de Pâques, en quelque sorte ; la Transfiguration, ce n'est qu'une fête...

Donc, au temps pascal, le répons bref se chante selon la manière ancienne de la psalmodie responsoriale : le soliste chante le verset, et le peuple lui répond dès la première fois. Vous avez les deux notes encore pendant quelques mois, après dans le deuxième « *alleluia* », sur « *lu* » il n'y aura plus qu'une note...

la "réponse" non alleluiatique

Si la psalmodie n'est pas alleluiatique (cela vaut pour le ton orné des répons brefs), on a renoncé à cette manière de faire, plusieurs raisons :

— la première est que nous ne savons pas à l'avance le refrain, bien souvent : pour une fête qui va revenir une fois par an, si le refrain est un peu long (il y a quelques refrains un peu biscornus dans la Liturgie des Heures)...

— et puis parce que cela conduit à des quasi-contresens, comme je vous l'avais montré l'année dernière : la veille de Noël, on chante « *Crastina Die delebitur iniquitas terræ ... / Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto * iniquitas terræ* » !! cela fait des rapprochements qui sont insupportables.

Les récitatifs

On propose, pour tout, deux tons, c'est la seule nouveauté :

— le ton de Do (do do do... si la do)

— le ton de ré = la (la la la... sol la si la).

Il est logique d'avoir le même ton pendant tout un office : verset initial, lecture, litanie, Pater, oraison. Enchaîner un Pater en Ré et une oraison en Do... il y a des spécialistes.

Ton de ré pour les fêtes : c'est la Communauté qui décide à quel niveau commence le caractère "festif" : ça peut être la Fête, la Solennité... C'est, certainement, le dimanche par rapport à la férie.

Deux tons pour les lectures

On a pensé que cela valait la peine de proposer deux tons de lecture (c'est une révision des tons communs qui se base sur la Liturgie) : un ton férial et un ton festif.

Le ton festif est quand même conseillé pour les plus grandes fêtes seulement ; il faudra voir à l'usage, mais je pense que cela marque plutôt les solennités.

On a maintenu, malgré les cris d'effroi d'un certain nombre de moines et de moniales, ad libitum, une conclusion à l'aigu pour le ton des lectures : flexe, ponctuation de phrase, formule de conclusion (qui existe dans les tons anciens ; c'est déjà dans le Psalterium monasticum, conclusion du ton de la lecture de la Passion), et une interrogation.

Le ton des fêtes, lui, se distingue par le fait qu'il a une cadence de plus au milieu des phrases... ils sont déjà en service dans certaines communautés, pour les lectures solennelles.

Q. C'est le même ton pour l'évangile des vigiles ?

R. Je crois que c'est la même conclusion parce que c'est la même teneur, c'est l'ornementation qui change.

Encore une fois, c'est une intention liturgique derrière, ce n'est pas pour avoir une formule de plus, faire plaisir aux musiciens et embêter un peu plus les frères qui ont du mal avec les musiques ; mais cela contribue à valoriser la lecture de la Parole de Dieu. Dans les compositions anciennes, on dit quand c'est fini, on ne se contente pas de fermer le livre et de s'en aller... On le comprend dans le chant.

des choix à ajuster à la structure liturgique

Chaque fois, on a essayé de raisonner sur la structure Liturgique, de ne pas faire les choses de façon arbitraire, par goût : s'il y a un ton festif, c'est que c'est un jour de fête ; s'il y a un ton spécial, c'est peut-être parce que c'est Laudes et Vêpres qui ont un statut spécial dans la Liturgie des Heures. Si on prend un ton spécial à Laudes, il faut le prendre aussi à Vêpres et réciproquement parce qu'il n'y a plus de différence de niveau de solennité entre Laudes et Vêpres. Et puis il y a un ton pour les Laudes et les Vêpres des solennités.

les tons psalmodiques

tons psalmodiques et modes archaïques

Ceci intéresse tous ceux qui ont suivi les sessions de Dom Claire et du Chanoine Jeanneteau sur les modes archaïques.

Le Père Jean Claire a découvert ces choses, qui ont été reçues par un bon nombre de gens et il a introduit ça dans le *Psalterium monasticum* de 1981, qui est un livre destiné à faire patienter en attendant l'Antiphonaire monastique, et qui présente seulement l'Office ferial.

L'Antiphonaire de 1934 donne 8 tons de psaumes ; plus quelques-uns ; le 2^e et le 4^e sont divisés en deux : le ton pérégrin, le ton in directum et le ton irrégulier.

Les études du Père Jean Claire et d'autres chercheurs ont montré que le cadre de l'octoéchos est un cadre surimposé sur la composition existante. En 798, c'est fait, on impose aux pièces grégoriennes cette sorte de lit de Procuste où il faut rentrer... Il y a toutes sortes de pièces, dans le premier mode, dans le 8e ; et au contraire, dans le 5e, dans le 3e, il n'y a pas grand-chose.

Les travaux ont montré que c'est parce qu'il y a d'autres modes que ces huit-là. La théorie officielle a un peu effacé des modes qui sont au nombre de cinq, les modes archaïques. Dans ces modes, l'antienne et le Psaume sont sur le même et unique degré architectural : do, ré, ou mi.

— ex d'un **ton de do (ton C)** dans le *Psalterium* et l'Antiphonaire à venir) :

*Alleluia, alleluia*¹⁷ (la DO-DO la si sol...), avec récitation et finale de psalmodie sur DO également.

— Il y a un ton qui tourne autour **de ré** le dimanche à Laudes (= **ton D**)¹⁸ :

Alleluia : mi ré do ré mi ré... (ou bien, transposé : la sol fa sol la sol * la sib la sol...) + Psaume : récitation sur ré (= sol transposé). Finale idem.

— Il existe un **ton de mi Clamavi (ton E)**¹⁹ : mi ré * do ré mi fa re fa mi (ou transposé : la sol...) + récitation psalmodique et finale sur mi (= la transposé)

Ceci n'entre en aucune manière dans l'octoéchos, pour lequel il faut deux notes : une en bas pour finir, et une en haut pour réciter : ici il n'y en a qu'une.

Protus-quarte (II*), l'ancien IV A,

Il y en a un autre, celui qui récite sur sol et descend à Ré (transposé ; qui récite sur ré et

¹⁷ *Psalterium monasticum* 1981 p 67

¹⁸ *Psalterium monasticum* 1981 p 76

¹⁹ *Psalterium monasticum* 1981 p 285

descend à la.) Nous le connaissions déjà, nous l'appelions *IV A*, et par esprit systématique, il a appelé cela un Protus-quarte (II*).

Deutéris tierce, IV *

Le Père Jean Claire a mis en évidence un autre ton dont l'antienne finit sur mi, et la dominante de composition est sur sol. (*In mandatis ejus cupit nimis*) Il a proposé comme ton psalmodique un ton qui est une restitution, légèrement théorique :

*Alleluia*²⁰ : mi fa sol la sol * sol la sol fa re fa sol mi mi

récitation psalmodique sur sol, finale : mi.

...qu'on a appelé **IV*** ; **IV** parce qu'il finit sur mi et ne monte pas très haut ; ...et *, pour le distinguer du **IVe** ordinaire. C'est le deutéris tierce.

Q. Vous avez pris la liberté de sortir de l'octoechos ?

R. L'octoechos est une réalité dont on est déjà sorti dans les éditions précédentes. Le Père Jean Claire a introduit dans le *Psautier monastique* et dans l'*Hymnaire*, des modes qui s'appellent C, D, E, II*, IV*. C'est déjà dire sans commenter beaucoup que le système de l'octoechos ne fonctionne pas parfaitement. Déjà dom Gajard en était sorti. Dans ses *toni communes* vous trouvez le 1^{er}, le 2^e, le 3^e avec deux teneurs SI et DO, le 4^e mode altéré, le 4^e, le 5^e, le 6^e, le tonus *in directum*, le ton pérégrin et le ton irrégulier, ce qui signifie qu'il échappe à la règle.

Il faut penser que ceux qui pratiquent ce répertoire, n'ont en général pas une très grande formation musicale. On peut dire à la communauté qu'il y a des changements, mais on n'a pas transgressé un certain nombre de règles.

Antiennes à attribuer au Deuterus-tierce (IV*)

En commençant à faire l'Antiphonaire, on pensait suivre cela. Le Père Jean Claire, à l'époque où il travaillait à cela, avait prévu que les pièces du 4e mode, lorsqu'elles ne montent pas plus haut que la — même si elles récitent sur la —, seraient mises en Deuterus-tierce...

Par exemple, dans le Psalterium²¹ "*Fidelia... mi sol la la la...*" récitation du Psaume : sol sol sol fa sol la sol... !

On se retrouve avec une foule d'antiennes du 4e mode qui entrent en Deuterus-tierce... Ce n'est pas une question de goût : l'Antiphonaire que nous préparons est censé représenter la tradition médiévale, être plus fidèle aux données des manuscrits que le précédent ; or, ce ton de Deuterus-tierce, vous ne le trouverez en tout et pour tout que deux ou trois fois dans l'ensemble du répertoire médiéval, c'est à dire jamais...

Je n'ai pas suivi le projet initial du Père Jean Claire :

— Dans l'office ferial, j'ai maintenu le II*, qui, c'est vrai, vient d'une couche ancienne et correspond bien à l'office ferial.

— Dans l'office de l'année, les antiennes qui dans les manuscrits sont en 4e mode, restent en 4e mode même si elles ne montent pas très haut.

²⁰ Psalterium monasticum 1981 p 136

²¹ Psalterium monasticum 1981 p 303

ex. : dans les jours qui suivent l'Épiphanie, *Tria sunt munera* et *Vidimus stellam ejus*. Si on suit les options du Psautier monastique, on devrait avoir un IV* ; mais ça me gêne de publier un livre basé sur les manuscrits médiévaux, qui n'ont pas un IV* à cet endroit... et rien ne dit qu'on l'a eu jamais.

le cas du ton D

Il y a un autre choix analogue ; j'ai hésité beaucoup, jusqu'aux dernières épreuves... ça peut encore bouger : c'est le cas du ton D. Vous avez des antiennes dans l'Antiphonaire de 1934 qui sont construites autour de sol et qui ne montent jamais au do.

Par exemple, le jour de la Pentecôte, l'antienne *Spiritus Domini* : ré fa la sol sol... ; le Psaume récite sur do do do... (VIIIe). Partout, partout, partout dans la tradition médiévale, elle a le 8e ton. Si je suis la logique qui aurait dû prévaloir, j'aurais pu lui donner le ton de D ; ce qui intéresse certain parce que ça permet de chanter l'antienne une quarte plus haut.

Dans un premier temps j'ai mis "ton de D ou VIIe mode" ; maintenant je mets "VIIIe mode ou ton de D"... il est possible qu'on finisse sur le VIIIe mode.

L'intérêt de la nouvelle version n'est pas de faire une version plus théorique que la précédente (ou autrement) ; à ceux qui veulent continuer au XXIe siècle la tradition du chant grégorien, il s'agit de donner le chant grégorien... et pas une "idée", une version...

Parvulus filius, c'est pareil... (Il y a quelque chose de nouveau, on ne la chantera plus la Nuit de Noël, ni à None, mais à Laudes). Si on écarte le ton de D pour la Pentecôte, a fortiori ici.

Le ton pascal

Le ton pascal, c'est encore autre chose ; ça montre que les 8 tons, c'est une idée de l'esprit ; dans les manuscrits médiévaux, vous trouvez toujours beaucoup plus que 8 tons. Et Dom Pothier, dans l'édition Vaticane de l'Antiphonaire Romain (1912), après les huit tons et tel ton spécial — le peregrin, sans doute — avait ajouté deux tons : un ton des défunts et un ton pascal, qui se chantait à partir du samedi saint je crois. Il est tombé en désuétude dans beaucoup d'endroits mais pas partout et, en particulier, pas à saint Wandrille, évidemment ! Parce que Saint Wandrille se souvenait de l'idée de Dom Pothier et le soir des dimanches, je crois, on chante ceci : fa la do do do... ré la * do do do... sol la si la. Il a été conservé dans plusieurs endroits, à st Anselme aussi certains soirs.

Dans le projet, il n'y a plus de ton "in directum" mais il y a des psalmodies sans antiennes. Dans l'usage bénédictin actuel, elles sont sur le ton de Do (do do do... si la do do * do do...do). Mais à Complies, pour les octaves de Pâques et de la Nativité, on peut prendre *ad libitum*, le ton pascal. On peut avoir d'autres distributions mais il s'agit soit de valoriser le dimanche, soit les deux octaves. L'antiquité de ce ton ? je n'en sais pas plus, mais Dom Pothier ne l'a pas inventé ; c'est une variante du 2e ton (fa fa fa... sol fa * fa fa fa mi do ré = do do do... ré do * do do do si sol la).

Pourquoi faire disparaître le ton "in directum"

La Règle de St Benoît dit "Si la Communauté est peu nombreuse, on psalmodiera "in directum". Le Père Regnault a traduit gentiment "on psalmodiera sur le ton direct". Mais "in directum" ce n'est pas un ton, c'est une manière de psalmodier, qui consiste à "tracer" le psaume de façon directe, d'un trait— le Trait étant l'exemple type de la psalmodie directe. C'est un mot qui se trouve dans d'autres règles anciennes. On parle du "directaneum" chez st Césaire, je crois.

Il s'agit de forme musicale ; et non pas de qui chante. C'est pas parce qu'on alterne que la forme musicale est changée. C'est un peu subtil mais si on veut comprendre les anciens, on est obligés de réfléchir : la forme musicale et le personnel chantant sont deux choses différentes.

La psalmodie directe, in directum, c'est la psalmodie sans refrain. Elle peut être chantée par un soliste (c'est le cas du Trait, par un petit groupe, par toute la Communauté ; le Gloria est certainement né comme ça, sans aucune alternance : l'évêque, puis, plus tard, tout le monde, chante tout d'un bout à l'autre). Même alternés, les psaumes de Complies restent "in directum".

Pour les tons communs, deux surprises :

Une variante du 5^e ton avec sib

Elle sera bienvenue, par exemple, le soir de la Fête-Dieu avec l'antienne : *O sacrum Convivium*. L'office de la Fête-Dieu dans les manuscrits est inchantable, et c'est l'œuvre du Père Gajard de l'avoir retapé. Tous ces textes sont de saint Thomas, et la base des mélodies est dans les manuscrits médiévaux et dom Gajard a tout repris avec un grand talent, il n'y a pas de doute. Dans une antienne comme *O sacrum convivium* où il y a un bémol constant, la psalmodie aura aussi le bémol, il faudra s'y habitué. Le bémol n'est pas du tout une innovation, c'est un retour à la normal. Si l'on veut une médiane solennelle on prendra : FA LA DO DO DO RE RE LA.

le ton irrégulier, ton de MI

La deuxième innovation plus discrète et qui est déjà en vigueur dans certains monastères, c'est le ton irrégulier, ton de MI, qui va perdre son irrégularité.

Dans l'*Antiphonaire monastique*, ce ton est indépendant de l'accent, il est lié au quatre dernières syllabes. On disait que c'était oriental... En fait, la raison est que le père Gajard n'a pas trouvé la loi de ce ton psalmodique qui est plus difficile que les autres ; c'est une loi un peu complexe, on peut la saisir dans les antiennes de ce ton. Donc, on a rétabli la loi de l'accent, ceci est plus conforme à la composition grégorienne aujourd'hui.

Les terminaisons des tons

Le Père Jean Claire avait projeté de supprimer presque toutes les terminaisons. Il n'avait gardé que deux ou trois du 1er ton : la la la... sol fa sol la ; la la la... sol fa sol fa ré ; la la la ... sol fa sol la sol fa ; la la la ... sol fa sol la sol. Dans l'office ferial, ça va, mais dans l'office de l'année, quand on voit la variété des fêtes et des antiennes, la variété de la tradition... On a écarté celles qui sont difficiles à chanter, tout en gardant la variété. Il y avait 13 terminaisons, il y en aura 9.

Q. les problèmes qu'on trouve sur **les finales avec des podatus...**

R. Il y a deux difficultés

— Soit le terminaison est imprévue et rare, c'était la terminaison la la la ... sol fa sol la sol (une fois par an).

— Soit il y a ce problème d'interprétation, je le reconnais.

Dans certains cas on a écarté la terminaison, mais là, on l'a gardée en l'écrivant autrement, puisqu'il n'y a pas de point, et on a mis un oriscus sur le sol ; pour montrer que c'est une logique de ré-intonation : la la la ... sol fa sol la sol— la la la... C'est déjà comme ça dans le « Psautier monastique »

βLe 2e ton, c'est le plus simple de tous.

le 3e, rien de nouveau.

le 4e ton : le *IV A* disparaît en tant que tel et est désormais désigné par II*.

Le 5e ton a deux variantes, c'est la grande nouveauté, une avec bécarre, une avec bémol. Ce n'est pas du tout théorique : on est dans la tradition et la composition.

le 6e, le 7e, le 8e, les trois tons C, D, E, le Pérégrin.

les tableaux des médiantes ornées : les tableaux qui permettent de chanter les médiantes ornées du Magnificat et du Benedictus ont été revus et un peu améliorés.

Il y en a plusieurs : un pour le 1er et le 6e, un pour le 2e et le 8e, un pour le 4e, un pour le 3e, un pour le 5e (intonation propre, pour qu'il n'y ait pas de tension entre l'antienne et le Psaume).

le texte sur la psalmodie

Il a été repris intégralement de l'Antiphonaire monastique, à une exception près qui est de supprimer le terme "différentia" : on parle d'intonation, teneur, flexe éventuelle, médiane et terminaison. Les deux mots "différentia" et terminaison compliquaient les choses. La technique du Chant Grégorien est assez compliquée pour qu'on ne complique pas sa présentation.

On a remis les règles de l'adaptation du texte à la mélodie, si quelqu'un veut les lire (je n'ai encore jamais rencontré quelqu'un qui les ait lues !) ; les cas difficiles sont mis en toutes lettres.

Visite guidée du nouvel antiphonaire...

Je parcours un peu l'année liturgique :

Avent : Petites Heures mariales

La *Liturgie des Heures* a introduit une nouveauté dans le temps de l'Avent : les petites Heures sont mariales. A l'office de Tierce, tous les jours de l'Avent, l'antienne est : *Prophetae praedicaverunt nasci Salvatorem...*, à Sexte, c'est *Ave Maria*, et à None, c'est *Ecce ancilla Domini*. Nous sommes ici devant une affirmation structurante de la *Liturgie des Heures*. On a donc essayé de la garder. On a mis l'antienne *Prophetae praedicaverunt* à Tierce tous les jours, jusqu'au 16 décembre seulement. Et on a mis une autre antienne pour le mardi ou mercredi de la semaine qui précède Noël.

Q. Vous ne vous êtes permis aucun déplacement d'antiennes dans les dernières fêtes avant Noël ? J'avais remarqué qu'on chantait une antienne tirée du Ps 89 avec le Ps 87 et on passait ensuite au Ps 89 avec une antienne tirée d'un autre psaume... C'était dans l'antiphonaire de 1934 et vous l'avez laissé.

R. Regardez et dites-moi, c'est très possible qu'il y ait une erreur ou que l'on puisse améliorer encore une petite chose en dernière minute.

On a essayé d'éviter une distorsion entre l'antienne et le psaume ou le cantique. Donc il y a eu quelques petits changements. Par exemple, le lundi, on chante le cantique d'Isaïe, donc la quatrième antienne c'est : *Cantate Domino canticum novum...* On en a déplacé une, je vous ai parlé de *Prophetae praedicaverunt*. On l'a remplacée par *Dicite, filiae Sion, ecce rex tuus veniet tibi. Haurietis aquas*, le jour où on chante le cantique d'Isaïe.

Noël

Une petite innovation très très discrète, c'est à la veille de Noël, la vigile de Noël, qui garde la série d'antiennes traditionnelles du 24 décembre ; Mais dans *l'année liturgique* ²² Dom Guéranger considère déjà la veille de Noël comme un petit début de fête. Quand je suis entré à Solesmes, on avait encore les psaumes festifs, le matin du 24 décembre... et on avait aussi un répons bref *Crastina die* dont je vous ai parlé, en 6^e mode : ce n'est pas logique, la fête de Noël commence le soir du 24 décembre ; on a supprimé cela pour mettre un répons bref de l'Avent — c'est le répons bref qui donne la couleur majeure aux Heures —, pour que le 24 décembre soit encore dans l'Avent.

Les premières vêpres de Noël : je vous le disais, ce n'est pas un office très ancien. On garde *Rex pacificus, Magnificatus es* qui sont des antiennes anciennes, et il y en a une nouvelle, qui intéressera ceux qui ont, comme la Liturgie des Heures, un cantique du Nouveau Testament (la veille de Noël, c'est le cantique des Philippiens, c'est l'occasion où jamais) : *Verbum supernum, a Patre ante tempora genitum, hodie pro nobis factum caro, exinanivit semetipsum*, un 3^e mode, court. Donc, soit le cantique des Philippiens, pour ceux qui l'ont, soit le dernier psaume de vêpres, qui sera le 147.

... le *Judea et Jerusalem* qui va faire pleurer bien des chaumières qui vont entendre *Cras egrediemini* ...je n'y peux rien, nos pères qui chantaient ça...

De même, certains 8^e mode affirment le si bémol. Ce n'est pas nouveau : on l'a dans *Astiterunt reges terræ et principes* ; si bémol au début de l'antienne, et si bécarré à la fin. Et personne ne s'en plaint ; donc *Cum ortus fuerit sol de cælo, videbitis Regem regum procedentem a Patre, tamquam sponsum de thalamo suo*. Bien entendu ces choses-là, comme je vous le dis, sont appuyées sur le témoignage de manuscrits, et non pas de préférences.

Pour les antiennes du jour, laudes et vêpres : c'est sans changement ; l'antienne du Benedictus, *Gloria in excelsis Deo*, est assez simple ; elle est sans doute assez ancienne, c'est toujours pareil, quand c'est tellement le message du jour (chant de l'antienne), il y a deux petits changements sur *hominibus* et *bonæ voluntatis* : la sol fa sol la la fa, *alleluia* nouveau. Dans tous les manuscrits, on trouve le « fa fa » sur *voluntatis* et l'alleluia s'enchaîne. Il n'y a pas de signe rythmique pour dire de s'arrêter sur le fa.

Petites-Heures

Une nouveauté : dans la *Liturgie des Heures*, un jour de solennité — ce n'est pas contraire à la tradition bénédictine —, on chante des antiennes propres aux petites Heures. Dans notre usage actuel, qui n'est pas très ancien, on reprend aux petites Heures les antiennes de Laudes. Pour les solennités, on a donc introduit des antiennes propres, ce qui donne une plus grande richesse de textes. Ce sera ainsi à Noël et à Pâques.

Celles des petites heures de la Nativité n'ont pas, je trouve, la valeur des jeux de Laudes et de Vêpres mais qui sont intéressantes : *Natus est nobis hodie Salvator, qui est Christus Dominus, in civitate David*. A Sexte : *Christum natum positum in præsepio, quem Mater Virgo genuit, venite adoremus*. A None : *Apparuit gratia Salvatoris nostri, et vidimus gloriam Dei* (le texte de Noël, le texte de Saint Paul).

Q. J'ai toujours eu un problème avec **les vêpres de Noël**. D'abord, avec les épisèmes du démarrage ; mais aussi les autres antiennes qui me semblent tellement peu expressives par rapport à

²² Dom Prosper Guéranger *l'année Liturgique*. vol. I en 1841

la richesse de celles des autres Heures. D'autant plus qu'on ne retrouve les antiennes des Laudes de Noël qu'après plusieurs jours.

R. La première raison de déprime, le soir de Noël, c'est la fatigue. Vous êtes dans des tâches, dans des responsabilités, où l'inter-sensibilité avec nos frères compte énormément. Si on veut bien faire une classe de chant, il faut vraiment être très bien, vous voyez ce que je veux dire ; même chose pour faire une remarque, c'est vrai. Les influences de la fatigue arrivent inconsciemment d'abord. Quand on se rend compte de la fatigue, c'est qu'elle était déjà là avant. C'est la première raison.

Les épisèmes ? la nouvelle édition n'en a plus. Dans *Tecum principium*, c'est très difficile à phraser : j'ai mis des choses un peu en ordre, mais en enlevant tous les épisèmes, on est tranquille. *Redemptionem*, celle-là est tonique quand même, non ? *Exortum est* — j'ai mis un quart de barre ; c'est l'intonation — ...*in tenebris* : je n'ai pas mis de quart de barre, parce que la longueur de la mélodie de la dernière syllabe fait la césure. Ce sont des antiennes psalmiques. On a une petite trace, dans l'office vieux romain, de deux antiennes des 2e Vêpres de Noël qui s'arrêtent à la moitié du texte. Dans la liturgie romaine ancienne, les antiennes *Redemptionem* ou *Exortum est* s'arrêtaient à mi-parcours (chant vieux-romain). Donc, c'est vraiment ancien : il y a des couches plus anciennes mais l'antienne psalmique un soir de fête est rare. Cela n'arrive que pour Saint Pierre, même phénomène — antiennes qui ne seront plus reprises pour le commun des apôtres.

les 2e Vêpres, plus "théologiques"

Q. ...vous êtes d'accord que c'est exceptionnel, et on est étonné, quand même, à Noël...

R. C'est exceptionnel. Je pense qu'il y aurait peut-être une réflexion à faire, j'ai entendu le père zélateur, le Père Jorrot (l'abbé de Clervaux actuel) nous expliquer cela au noviciat : je n'ai jamais approfondi, mais il y a une progression dans la célébration de l'office où les éléments, — excusez le mot — « anecdotiques » apparaissent le matin ; les deuxièmes Vêpres, c'est la théologie, et c'est très net dans les antiennes comme celles de la Dédicace, de la Toussaint, du style antiennes O, du 6^e mode : des formules très théologiques qui synthétisent le Mystère.

Je me demande, pour renverser votre question, si on ne serait pas trop fatigués le soir de Noël pour encore se payer le luxe de chercher des choses, de regarder le décor et d'essayer de voir les premiers sourires de l'enfant Jésus, ou ses premiers vagissements, ce n'est plus le moment...

La Sainte Famille

C'est le problème des fêtes modernes. Il n'y a aucune inspiration dans la tradition pour ce genre de chose. La première chose que nous avons fait c'est de mettre *ad libitum* pour l'office de nuit, l'office de Noël, ce qui libère des antiennes interminables tirées de l'évangile. L'innovation est le Répons prolixe pour ceux qui le veulent aux premières Vêpres, beau répons de Noël, peu connu : *O Regem cæli*. Puis on a repris un certain nombre d'antiennes qui étaient déjà dans l'antiphonaire pour le temps de Noël, bien composées, non pas pour la Sainte Famille, mais que nous trouvons ici ou là dans les manuscrits pour Noël. *Pastores venerunt festinantes...*, etc. Ce sont des antiennes authentiques, médiévales. Chaque fois qu'on a pu on est retourné au style médiéval.

Le Baptême du Seigneur : ce sera une grosse innovation, certainement, sauf pour les communautés qui pratiquent déjà le recueil des antiennes dites "de Dom Hesbert"²³, celles-ci n'étant pas du tout de Dom Hesbert mais de la plus ancienne tradition.

²³ Recueil d'antiennes évangéliques pour les années A, B, et C préparé par Dom Hesbert en 1970-72

La première fois que vous les verrez vous serez étonnés car elles ne supportent pas sous peine de perdre toute leur couleur, d'être chantées, disons... selon la méthode de Solesmes. Toutes les antiennes ont la même mélodie (et donc, le même ton psalmodique), à part quelques exceptions.

Pour les finales douces, je vous invite à y réfléchir... C'est un office très curieux, qui se rattache aux anciens offices, où la dernière syllabe est la cadence, la dernière note.

Cet office est un des seuls offices qui ait une histoire : les chroniques carolingiennes disent qu'il y avait une ambassade byzantine à Aix-la-Chapelle et que Charlemagne a entendu les byzantins chanter cela quelques jours après l'Épiphanie. Il a demandé à ses musiciens (car il était très jaloux, très envieux de l'empire d'Orient) qu'on lui traduise les antiennes pour continuer à les chanter, mais en latin. Est-ce vrai ? ce qui l'est, c'est que ces antiennes existent et que leur forme existe dans la tradition grecque, le chant byzantin. Il y a là un point commun extrêmement fort avec l'office de l'Épiphanie, de Noël (vous le savez, c'est tout un, dans la tradition byzantine) avec cette quinte sol—ré .

Dans la *Liturgie des Heures*, il n'y a que trois antiennes par heure ; avoir trois fois la même antienne ne doit pas poser de problème. Mais pour la liturgie monastique, avec cinq antiennes, cela a paru lourd. Déjà il faudra s'adapter aux antiennes qui ne supportent pas d'être chantées comme les autres... On a donc alterné : on trouve, aux premières vêpres, les antiennes des Laudes : un 8^e mode, une antienne *Magnum mysterium*, un 2^e mode, un 8^e mode, et la cinquième antienne est à nouveau une antienne du même type *Te qui in Spiritu*. L'antienne à Magnificat des premières vêpres est dans ce timbre *Veterem hominem renovans Salvator*. Curieux, comme sonorité : c'est un 7^e mode mais rythmé autrement.

Aux petites heures, on a varié : 1^e mode, 6^e mode, avec des images du baptême : *Johannes quidem clamabat dicens : ego non sum dignus baptizare Dominum. Respondit Jesus et dixit ...* . On retrouve la trace orientale dans leur forme de dialogue, de mini-drame liturgique ; ce sont des décalques, ou du moins, des imitations de modèles orientaux.

autres pièces d'origine orientale

Q. les dialogues que l'on a dans la séquence de Pâques, le dialogue avec Marie Madeleine, vous pensez à une influence orientale ?

R. La séquence, c'est un peu différent, elle est bien latine. Mais si c'est une autre pièce de l'office qui fait dialoguer, oui, probablement.

Vous avez cela par exemple, dans le dialogue avec l'ange *Quomodo fiet istud*, c'est certainement d'origine orientale. Je ne dis pas que c'est une traduction, mais c'est une imitation des usages orientaux.

De même que les antiennes qui se transforment en cours de route d'une louange en supplication, comme au 1^{er} janvier, ce sont des usages orientaux. On vous dira partout à peu près, même dans les bons livres de liturgie que l'office du 1^{er} janvier, c'est oriental : mais on n'a jamais trouvé qu'une seule antienne en commun avec l'orient dans le 1^{er} janvier — *Mirabile mysterium* qui est un texte de Saint Basile. En dehors de cela, il n'y a aucun point commun dans la tradition orientale. Donc, c'est « à la manière de », d'inspiration orientale.

Par contre l'antienne des deuxièmes vêpres du 8 décembre, *Nativitas tuas Dei genitrix*, très particulière dans sa forme, est le décalque d'une antienne orientale. Le 8 septembre est aussi la fête de Saint Serge, syrien, responsable de l'introduction des grandes fêtes mariales, ou au moins de leur développement. Elles sont entrées tard dans la liturgie, par influence orientale.

L'antienne *Quomodo fiet istud* a son histoire aussi, (elle sera chantée le jour de

l'Annonciation). Le texte des anciens manuscrits est un peu différent, c'est celui qu'on a choisi, même si on a eu quelques difficultés à le faire adopter :

version actuelle :

Quomodo fiet istud, Angele Dei
quia virum non cognosco
Audi Maria Virgo , (mélisme)
Spiritus Sanctus superveniet in te
et virtus Altissimi obumbrabit tibi

anciens manuscrits :

Quomodo fiet istud, Angele Dei
quia virum inconcipiendo no perfruit,
Audi Maria Virgo Christi :
Spiritus Sanctus, etc.

Certains experts nous reprochaient beaucoup d'appeler Marie : *Virgo Christi* . Si les vierges sont les vierges du Christ, La Vierge Marie l'est encore plus. Elle mérite encore plus le titre, même s'il est rare.

La Transfiguration.

On a essayé d'en avoir deux, pour en avoir un le 2^e dimanche de carême. Vous savez c'est *ad libitum*, parce que pendant le carême vous êtes tenus de faire pénitence ! La Liturgie des Heures, très drastique, a prévu qu'aux petites heures, pendant tout le carême, on chanterait les antiennes du jeûne et de la pénitence, tous les jours y compris les dimanche... On a demandé de pouvoir chanter *ad libitum*, le dimanche, les antiennes liées à l'Évangile, ce qui représentait un gros pensum, parce que les 3e, 4e, 5e dimanches, il fallait trouver des antiennes...

Donc, le 2^e dimanche de Carême, aux premières vêpres, à Magnificat *Nubes lucida obumbravit eos* (une antienne que vous ne connaissez pas). A Benedictus, c'est l'antienne connue, *Assumpsit Jesus discipulos suos* . avec des modifications : les si bécarres aigus, dans le 2^e mode, ont tous été enlevés sans scrupule.

Vous avez la possibilité de chanter aux petites heures *Domine bonum est nos hic esse*, que vous connaissez déjà, ou *Audientes discipuli Patris vocem*. On a écarté du 2^e dimanche l'antienne *Visionem* puisqu'elle est à la communion .

On la chantera quand même le 6 août, parce qu'on n'a pas d'antiennes de correctes ; la Transfiguration est un office tardif (Saint Pierre le Vénérable. Certaines des hymnes, d'ailleurs, sont de lui) ²⁴ On a donc essayé d'avoir, à quelques unités près, des antiennes différentes le 6 août et le dimanche de carême ; c'est un peu du trapèze volant ! Il y a un office complet dans la Liturgie bénéventaine, mais tout n'est pas sortable. Il y a des choses très mal composées... pour la doctrine c'est sortable, mais pour la musique, c'est pénible. J'avais trouvé — je l'ai enlevée juste avant de venir — pour le 6 août, *Visionem* , même texte mais en 6e mode, avec des tendances au 5e ; donc je l'avais mise pour éviter d'avoir la communion dans l'office. Finalement, il vaut mieux répéter la communion une fois dans l'office et avoir une antienne correcte, plutôt que quelque chose que l'on regrettera au bout de quelques années.

La Semaine Sainte à Rome, son caractère férial

La Semaine Sainte, c'est la plus fériale de toutes les semaines, surtout dans la liturgie

²⁴ Attestée en Orient dès le Ve s. la fête apparaît en Occident au milieu du IXe s. Pierre le Vénérable, propagandiste de cette fête, lui composa un office.. Elle fût inscrite au calendrier romain en 1457.

romaine.

— A Laudes, dans l'usage qu'on avait jusqu'à présent dans l'antiphonaire monastique, on avait des antiennes propres, qui n'étaient pas tirées des psaumes, du moins pas trop. On les reprenait aux petites heures, pensez à *Alliga Domine*, à *Framea*; des choses assez dramatiques.

— Aux vêpres, psalmodie de la férie. Le soir, c'est fini, c'est le repos dans l'essentiel, dans la psalmodie qui garde jusqu'au bout sont caractère ferial.

J'ai maintenu cela, parce que c'est ancien. Pour l'Avent... j'ai pensé que l'Avent a une couleur plus festive, la semaine qui précède Noël est plus festive; donc j'ai maintenu. Les antiennes spéciales des six jours qui précèdent sont chantées aussi à vêpres, et si on veut, aux petites heures.

Q. Qu'est-ce que vous voulez dire en disant que la Semaine Sainte est la plus fériale ?

R. Elle prépare le plus grand dimanche, tradition ancienne.

Pour les Jours Saints, à Rome, nous avons les grandes fêtes pour lesquelles on va se réunir à l'église pour lire la Parole, chanter les cantiques, les traits, avoir une prière universelle, et c'est tout... Le vendredi saint à Rome, : après la prière universelle, c'est fini, tout le monde rentre chez soi.

En Orient — des liturgistes dignes de confiance²⁵ le disent —, on baptisait dès le Vendredi saint. Baumstark dit que c'est la vision de deux Apôtres : en Orient, au témoignage de l'Évangile selon saint Jean. En Orient, c'est la géographie de saint Jean, le vendredi est déjà le jour de la gloire.

Aujourd'hui, on ne célèbre plus en noir le vendredi saint, on célèbre en rouge. Ce n'est pas parce que c'est la couleur du sang, c'est parce que c'est la couleur du roi, qui est la couleur de la gloire, en tout cas dans notre tradition.

Mais à Rome, où l'évêque en place est saint Pierre, ce jour-là ne lui rappelle pas que de bons souvenirs... Donc on fait le minimum, et on attend le dimanche pour sortir les grands tapis et les grandes cloches, le jour du Pierre m'aimes-tu. Je pense que cette vision est une simplification, mais c'est assez vrai.

Donc, la semaine sainte est très fériale. Si on n'a pas pu, le vendredi saint, prendre les psaumes de la férie à Laudes pour des raisons assez compliquées — on est tenu par l'Histoire —, c'est ce qu'il faudrait faire. Si on était libres de remanier toute la semaine sainte, on aurait la psalmodie de la férie, le vendredi saint.

La liturgie de la croix n'est pas venue tout de suite à Rome, elle est venue de Gaule. C'est parce qu'elle s'est répandue en Gaule que les improperes ont été composés dans le sud-ouest de la France. C'est arrivé à Rome quand c'était partout, comme toujours, même chose pour la liturgie de la communion ("présanctifiés").

Le jour de Pâques.

Une question se posait : la Liturgie des Heures a exclu tout l'office de l'Ange. Ce n'est pas par hasard, certainement, qu'elle l'a exclu du jour de Pâques. Elle a admis deux antiennes à l'office des lectures du mercredi. C'est un parti pris exégétique de minorer l'importance de ce récit. A la place, on a des antiennes qui ne sont pas très théologiques, je dirais pastorales : "Le Seigneur est ressuscité, chantons ensemble..."

Nous, nous avons l'autre excès, à l'office de Laudes, on a cinq antiennes de l'Ange, on les répète aux Petites Heures et on les répète le soir à Vêpres et on les répète toute la semaine. Du

²⁵ Antoine Baumstark (+1948) *Liturgies comparées* Chevetogne 1939

coup, le contenu théologique est un peu limité. Il y a quand même un aspect fastidieux quand on arrive à la fin de la semaine. J'ai donc attendu que ce soit les moines de Solesmes eux-mêmes qui me disent que c'était fastidieux pour proposer autre chose et on a maintenu l'office de l'Ange le matin de Pâques. La première antienne a un changement sur *lapidem*, le reste ne bouge pas, mais on a remplacé les gardes qui tombent d'effroi par l'antienne proposée par la *Liturgie des Heures* : *Redemptor noster surrexit de sepulcro, qui liberavit tres pueros de camino ignis, alleluia*, avec le Cantique de Daniel, qui a une éminence particulière dans la liturgie pascale et cela dans toutes les Liturgies. Ces antiennes ne sont chantées qu'à Laudes dans une structure d'octave, donc tous les jours.

Q. Et les antiennes « fériales » des dimanches simples ?

R. Non pas pour le « Grand Dimanche »

C'est bien, on ne déprime pas le soir de Pâques. Comme disait Jeanneteau : « Ce n'est pas le lundi de Pâques ou le mardi qu'il faut aller écouter chanter les monastères... »

Pour le Benedictus, il y a une seule antienne, il n'y a pas un choix pour les trois années et c'est *Et valde mane una Sabbatorum...* Aux Petites Heures du dimanche de Pâques, répétées pendant la semaine, des antiennes théologiques. *Christus resurgens ex mortuis jam non moritur...* (là, il y a la patte du Père Claire) *Surrexit Dominus de sepulcro qui pro nobis pependit in ligno, alleluia* pour Sexte... A None : *Pascha nostrum Christus est...*

Aux **Vêpres de Pâques**, c'est la *Liturgie des Heures* qui nous a éclairés, là encore, mais on a continué dans la logique des apparitions, et nous avons quatre antiennes qui sont liées aux apparitions, mais différentes du matin.

On en connaît déjà deux : *Venerunt ad monumentum Maria Magdalena...* (le si bécarre en montant et le si bémol en descendant), *Nolite expavescere...*

Des nouvelles : *Venite et videte locum ubi positus erat Dominus...* (elle est nouvelle, elle commence comme l'antienne de la Samaritaine : « Venez et voyez, l'homme qui m'a dit tout ce que j'avais fait... »)

L'innovation musicale, c'est la quatrième antienne : c'est le tropaire de Pâques. Donc, il y a des tropaires les dimanches et les jours de fête, c'est-à-dire, dans la logique de la Liturgie des Heures, une antienne que l'on chante une première fois et le psaume auquel on répond à tous les versets un petit refrain, et puis à la fin, on reprend la grande antienne.

C'était facile dans la Liturgie des Heures, avec le Cantique des noces de l'Agneau que nous n'avons pas dans le cursus de saint Benoît, au moins. Il se trouve que la Normandie nous a bénis, parce qu'à Rouen, le soir de Pâques, on trouve dans les livres une psalmodie alléluatique très curieuse, mais qui s'enchaîne avec l'antienne que proposait la Liturgie des Heures.

Cela donne ceci avec l'antienne que vous connaissez : *Ite nuntiate fratribus meis, alleluia, ut eatis...* *Galilæa* (écoutez bien, oui le si bécarre est là) *ubi me videbunt, alleluia, alleluia...* et là pour qui veut donner le chant à des solistes : Chant du Ps 113 A qui est le psaume de Pâques vraiment, après le 117 ; et puis tout à la fin on reprend la grande antienne. Si cela dépassait les moyens de la communauté, mais qu'on voulait quand même différencier un peu les jours pendant l'octave, on ne le chante pas comme tropaire : on chante l'antienne puis le psaume de façon ordinaire en quatrième ton.

– Q. On ne l'avait pas déjà ?

– R. Si. C'est dans les prières, dans les *Varia preces*, ce n'est pas dans la Liturgie encore. C'est magnifique, et en plus, c'était chanté en France au XIIe siècle, le soir de Pâques !

Ant. ad Magn, le soir de Pâques : Cum esset sero die illa

Une autre chose qui est très belle aussi. J'ai retrouvé même les notes de Monseigneur

Martimort ²⁶ (qui, à l'époque n'était pas "Monseigneur" Martimort), qui discutait avec le Père Jean Claire et les autres experts (il y a eu des discussions assez houleuses) pour préparer la Liturgie des Heures et mettre l'antienne, le soir de Pâques. Et respicientes... , c'est bien, mais cela ne va pas avec tous les évangiles. Et Martimort disait : « Finalement, je vois que c'est Cum esset sero die illa... que nous avons actuellement, le dimanche dans l'Octave et qui convient parfaitement au soir de Pâques. Elle clôt le jour de Pâques de façon tout à fait remarquable.

les temps privilégiés : les antiennes de Magnificat et Benedictus sont-elles liées à l'évangile ?

R. Il y a différents cas :

— **Pendant le Carême**, il n'y a pratiquement pas d'exception : les antiennes de *Benedictus* et de *Magnificat* sont tirées de l'Évangile. Il y a eu une difficulté pour une antienne pour le vendredi après les Cendres. L'évangile est celui du jeûne, et on n'a pas d'antienne pour cela. À *Benedictus*, on a mis un texte tiré de la première lecture qui va bien dans l'esprit de l'évangile. Ce travail a été fait par un moine de Vals ²⁷. C'est un travail qui correspond exactement à ce que la Constitution conciliaire dit :

Toute modification dans la liturgie sera précédée d'un travail historique, exégétique, pastoral, théologique . ²⁸

Donc, le Carême est évangélique à deux antiennes près. Pour l'amour mutuel, par exemple, on a manqué de textes évangéliques exacts, on a pris les textes du *Mandatum*.

— **Au temps pascal** aussi ; les jours où il est question des rencontres avec Nicodème, il y aura des antiennes toutes nouvelles.

— Par contre pendant l'**Avent**, il n'en est pas ainsi et en grande partie pendant le temps de Noël où il y a une richesse de production d'une autre logique. Je pense que ce sont les liturgies orientales qui sont derrière. Les dimanches évidemment les antiennes sont en relation avec l'évangile pour les trois années. Pour les fêtes, on a conservé le trésor que *la Liturgie des heures* a gardé aussi.

Antiennes des dimanches per annum (Magn & Ben.).

Les dimanches du 2e au 33e dimanche TO, il y a trois antiennes à Benedictus et trois antiennes à Magnificat liées à l'évangile. C'est certainement là que les efforts, les investigations de mes prédécesseurs ont été les plus incroyables... On a trouvé des choses tout à fait extraordinaires. Cela commence à la page 315 et cela se termine à la page 393. Il y a quand même quatre-vingt pages d'antiennes dont beaucoup sont nouvelles, puisqu'il n'y a pratiquement pas de répétitions. Il n'y a que l'année..., je ne sais plus si c'est l'année B ou l'année C ou l'évangile du début de l'année, celui de Jean-Baptiste qui montre l'Agneau de Dieu ou l'appel des premiers disciples, il y a quelques points communs, sinon, tout cela, c'est sans répétition.

Vous avez des choses très simples : Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi, alleluia... et puis des choses beaucoup plus complexes : Ambulans Jesus juxta mare Galilææ... donc l'appel de Pierre et André : il vit Pierre et André son frère, il leur dit : Venez derrière moi, je ferai de vous des pêcheurs d'hommes, jetant leurs filets, ils le suivirent.

Donc c'est la première partie du Temps Ordinaire, c'est d'une très grande richesse.

²⁶ Mgr Aimé-Georges Martimort. Toulouse (1911-2000)

²⁷ Père Pouderoijen

²⁸ *Constitution sur la sainte Liturgie*. n° 23

Les premières Vêpres des dimanches Per annum

Aux premières Vêpres, à Magnificat, normalement on prend l'antienne à Benedictus du lendemain. Pour l'antiphonaire romain, la Congrégation du Culte aurait voulu qu'on trouve une antienne de plus en lien avec l'évangile, pour les premières Vêpres. On en a déjà trouvé 6, s'il faut en trouver 9 !

grandes antiennes vétérotestamentaires

Il y a un usage, une tradition, qui est d'origine monastique, je pense ; elle est étendue dans notre projet d'antiphonaire romain : aux premières Vêpres du dimanche, on peut prendre une antienne liée à l'Écriture Sainte qui est faite le dimanche, aux vigiles.

On a modifié un peu la chose. Les antiennes suivantes se rapportent aux lectures de l'Écriture Sainte qui sont lues dans le lectionnaire de la Liturgie des Heures le dimanche lui-même ou pendant la semaine, puisque souvent, c'est l'usage ancien, le même livre est lu pendant plusieurs jours, et il se peut que le déplacement des lectures qu'il y a dans la Liturgie des Heures amène une antienne à correspondre à un texte de la semaine. Là, ça a été encore plus difficile à trouver, puisqu'on a voulu les trouver, soit sur une année, pour correspondre à la Liturgie des Heures, soit sur deux ans selon le lectionnaire sur deux ans de la Liturgie des Heures. Le lectionnaire n'est jamais paru, vous le savez, mais le document est officiel. Le lectionnaire scripturaire sur 2 ans correspond au lectionnaire monastique de Solesmes. Donc il y a là beaucoup de choses nouvelles. On a même une antienne pour Vanitas vanitatum... ! Il y a Cum audisset Job...

Q. Quelle est l'origine de ces grandes antiennes vétérotestamentaires ?

R. Ce n'est pas le corpus le plus ancien de la Liturgie, du répertoire chanté. Cela se trouve en général à la fin des manuscrits. (cf l'ordre des Communs dans les pages des manuscrits, par ordre d'apparition. Je ne vous ai pas parlé des communs, je vous avais promis que je vous montrerais un peu l'origine des communs, et peut-être que cela viendra. Si ce n'est pas cette fois, ce sera une autre fois.

En général, dans les manuscrits médiévaux, vous avez le Temporal, qui va de l'Avent à la Pentecôte, et puis, en général, le Sanctoral mélangé, comme nous l'avions jusqu'à présent à Noël.

— Après ou avant le 3e dimanche de l'Avent, vous trouvez sainte Lucie (Il n'y a pas d'autre Sanctoral avant Noël dans la liturgie ancienne).

— Avant le Carême, vous avez tout ce qui peut tomber en Carême : l'Annonciation (il n'y a pas saint Joseph à cette époque-là !), saint Grégoire, dans les manuscrits un peu plus récents.

— Au Temps Pascal, on maintient la série des dimanches, pour mettre saint Philippe et saint Jacques et l'invention de la Sainte Croix.

— Et puis après vous avez le sanctoral d'été qui défile jusqu'avant saint André.

— En général, vous avez très peu de communs dans les manuscrits ; encore au XIIIe siècle, vous avez quelques communs, pas abondants.

— Après, vous avez des antiennes pour les dimanches après la Pentecôte, liées à l'évangile, avec des variations selon les régions (Il n'y a pas le même cycle).

— Et puis, les antiennes et les répons pour l'office de nuit. Des répons pour l'office de nuit, c'est ce qu'on appelle des *historia*. C'est le cycle ancien, traditionnel des lectures de l'Ancien Testament. Il est beaucoup plus fixe que celui des évangiles, il commence après la Pentecôte. Après la Pentecôte, on lit les livres des Rois, c'est-à-dire : Samuel et les Rois, avec la geste de Samuel, celle de David ; ensuite vous avez la Sagesse pendant le mois d'août, puis après vous avez Job en septembre, puis après les livres historiques : Judith, Esther, Tobie, les Maccabées. On finit par les prophètes, pas tous, parce qu'une partie des prophètes... Isaïe est lu pendant l'Avent, et Jérémie pendant la Passion. Et donc les antiennes bibliques sont là.

Vous avez donc des Répons et des antiennes, dont je ne sais pas trop à quels usages elles étaient destinées, si c'était pour la nuit, en tout cas on s'est mis à les reprendre aussi le samedi soir, avant le dimanche où on commençait les lectures. C'est là que vous trouvez Montes Gelboe..., par exemple.

– Q. A Magnificat déjà ?

– R. Oui. On en trouve une, reprise à Magnificat du samedi soir, comme on trouve un répons des vigiles utilisé à la place du répons bref aux solennités, c'est la même logique. Par exemple, le 15 août : *Vidi speciosam...*, c'est le premier répons des vigiles de l'Assomption, on le chante aux premières Vêpres.

les solennités du Seigneur

La Sainte Trinité

On a changé le répons prolixe, pour ceux et celles qui le pratiquent, il est inchantable, il est lourd. On a mis « *Duo Seraphim* », cela n'est pas tout à fait ancien, mais c'est tellement magnifique, et tellement adapté à cette fête-là.

Le répons bref des 1ères vêpres est celui des secondes vêpres.

À laudes « *Tibi laus, Tibi Gloria, O beata Trinita* », *ton orné*

Aux Vêpres « *Benedicamus Patrem et Filio...* », cela on ne peut pas le changer, c'est le verset type de la fête.

Q. Après la doxologie ...*et Spiritui Sancto*, on fait la reprise ...*cum Sancto Spiritu*. ; on est un peu coincés !

R. Bienheureux prisonniers... Si vraiment c'est trop lourd, vous échangerez, et vous prendrez celui des Laudes

Ces questions, il ne faut pas croire qu'on est les premiers à se les poser ; elles se sont posées très sérieusement à l'époque de Charlemagne, et il y a un Abbé de saint Aubin d'Angers qui s'appelle si je ne me trompe Elissacar, qui a écrit une lettre à l'évêque de Narbonne qui s'appelait Elibrius. Car il y avait des réponses insupportables, en particulier dans le répons de Noël : on voit le petit Jésus et puis ... *in medio duorum animalium* ! qu'est-ce que cela vient faire là dedans ?

La réclame du répons après le verset est souvent très bien choisie, mais il y a des cas insupportables. Ils ont alors corrigé tous les versets de répons. C'est pour ça que dans le répertoire grégorien, pour un répons donné, vous avez en général, dans la tradition manuscrite, deux traditions : la tradition allemande et la tradition de l'ouest, dans laquelle ces cas insupportables ont été écartés.

Q. Pour la Trinité, il n'y avait pas deux traditions...

R. Non, et puis c'est une fête plus tardive ; Ce n'est pas « choquant » : *Soli Deo honor et gloria * Cum Sancto Spiritu...*

La mention du Saint Esprit, dans le Gloria de la messe est une mention ajoutée. Ce n'est pas du tout une hymne trinitaire. A un moment, on s'est dit : on se bat trop pour le Saint Esprit, ajoutons-le...

On a éliminé sans scrupule le répons de la Trinité qu'on avait dans l'antiphonaire monastique pour les premières Vêpres : il était d'une lourdeur épouvantable, et le texte ne fait que répéter... On a mis *Duo seraphim...*, un texte vénérable. C'est un répons du dimanche, un répons

tardif qui n'est pas dans les plus anciens manuscrits mais qui a été mis au dimanche, le dernier de la série.

Pour l'office de la Sainte Trinité, on n'arrive pas à lui faire gagner en légèreté... Que voulez-vous, ce doit être le poids de la gloire... *Benedictus sit...* vous connaissez. Les antiennes de 6e mode qui ont un ton plein à la finale. C'était déjà dans l'antiphonaire monastique. *Te Deum...*, la grande antienne, est bien sûr conservée, très bel élan...

Pour **le Corps et le sang du Christ** on a beaucoup respecté. Je vous disais : c'est un office tardif, la « Fête-Dieu », c'est du XIIIe siècle, l'office est tardif ²⁹. Si l'office que nous avons dans l'antiphonaire monastique est de qualité, c'est que le Père Gajard l'a vraiment redessiné en partant des thèmes, en gardant les modes, en conservant l'allure mélodique, mais il a vraiment donné une allure chantante. Donc, il n'y a que la question du si bémol qui vient légèrement modifier. Il y a quand même des faiblesses quand on écoute ça. *Sacerdos in æternum...* : l'accent principal de la pièce est sur *secundum...*

Au grand regret de tout le monde disparaît : *Homo quidam fecit quia...* Quel dommage ! J'avais peur d'enlever cela. Les monuments, c'est toujours pareil. Quand j'ai dit au Père Claire que je l'enlevais, il a dit : "Il n'y en a pas quelques autres comme cela qui pourraient partir ?" On a mis à la place quelque chose de certainement plus bénin, de plus ancien, de plus psalmique, du répertoire des psaumes : *Quam magnam multitudo dulcedinis tuæ, Domine...* 1er mode, simple. Le reste ne bouge pas.

Vous avez une psalmodie alléluiatique pour ce jour-là. Les antiennes propres aux Petites Heures rappellent le mystère de l'Eucharistie. C'est une fête riche, avec des antiennes différentes aux premières Vêpres, adaptées aux psaumes et aux Laudes ; aux Vêpres, on reprend les antiennes des premières Vêpres. *Desiderio desideravi...*, à Tierce. A Sexte, *Cenantibus autem...*, une des antiennes que nous ne chantons pratiquement pas car elle tombe aux vêpres du jeudi saint (les Vêpres du jeudi saint ne sont pas célébrées par ceux qui participent à la messe vespérale.) A None, une antienne d'Emmaüs : *Et coegerunt illum...* Pour tout cela, c'est la *Liturgie des Heures* qui nous a guidés.

Le Sacré-Cœur : il n'y a pas grand-chose à dire, sauf que là aussi, le répons *Sicut dilexit me Pater* (ou quelque chose comme cela) n'est pas un répons ancien : c'est un répons qui a été composé très tard, je crois pour la fête du Sacré-Cœur ; on ne l'a pas gardé et on a mis là comme répons prolix, un texte qui va parfaitement, c'est : *Tollite jugum meum super vos...* qui vient du commun des Apôtres. Le reste change peu, il y a une ou deux mélodies nouvelles, parce que, quand on a pu trouver une antienne ancienne sur le texte moderne du Sacré-Cœur, on a préféré l'antienne ancienne. Le transpercement du cœur par la lance du soldat n'est plus au Magnificat. Donc j'ai suivi la Liturgie des Heures. Ici ce sont des antiennes en lien avec le cantique *Suscepit nos Dominus... et cor suum...*, celles qui étaient dans l'édition vaticane de 1912 et qui ont été un petit peu améliorées.

Le Christ-Roi. Il n'y a pas de grands changements, sauf quand on a pu, là aussi, introduire une antienne ancienne, par exemple : *Christo datus est principatus et... Omnis populi, tribus et linguæ servient ei in æternum...*

Je vous disais l'autre jour, à propos de l'antienne *Ecce : vir Oriens* : coupez après "ecce" pour l'intelligibilité. "*Ecce vir Oriens...*" ça ne veut rien dire, la 3e antienne, donc, on l'a modifiée. "*Ecce' vir Oriens nomen ejus*, et non pas "*Ecce-vir*". Des antiennes plus anciennes pour certains aspects, par exemple : *Regnavit Dominus, decorem indutus est...* pour les Laudes ; *Super solium David...*

On a "revisité" la fête du Christ-Roi pour lui donner les meilleurs textes dont on disposait. Ça se termine sur la petite antienne : *Data est mihi omnis potestas...* Je vous disais hier que la conclusion se veut théologique. *Habet in vestimento...* comme antienne (ça avait été critiqué

²⁹ Célébrée pour la première fois à Liège en 1247 ; instituée en 1264 par le pape Urbain IV.

un moment), qui était au Magnificat du Christ-Roi, qui est une antienne moderne. L'office du Christ Roi a été composé par Dom de sainte Beuve, de Solesmes au moment de la création de la fête ³⁰. On l'a laissée, mais à Laudes, comme dernière antienne des Laudes, et à Magnificat, la dernière antienne qui clôt l'année liturgique, c'est *Data est mihi omnis potestas...* C'est un peu simple, mais celui qui a des oreilles, qu'il comprenne...

l'antienne "Cum appropinquaret Dominus"

Et puis, surprise, quand vous tournez la page vous trouvez encore quelque chose, qu'est-ce que cela peut être ? C'est un aspect du travail fait avec le Père Jean Claire, qui m'a légué un peu ce souci-là : on a essayé — bien qu'on ne soit pas des conservateurs de musée, comme je dis parfois — de ne pas perdre des pièces de valeur, des pièces d'intérêt. Il y avait une antienne que tous ceux qui la connaissent regrettaient beaucoup, c'est *Cum appropinquaret Dominus Jerusalem vidit civitatem...* (Ant 1934. p 599) Jésus pleure sur Jérusalem. Il est impossible de maintenir cette antienne dans la liturgie actuelle, il n'y a pas de jour où on lit cet évangile et où on puisse prendre une antienne propre le soir ; ce qui n'empêche pas qu'on puisse le faire ici ou là. On n'a pas voulu s'offrir la possibilité un soir de fête de prendre une antienne spéciale à Magnificat, parce qu'on ne voit pas où cela mène, ... La fête, c'est la fête. Alors on a mis qu'on peut chanter cette antienne : *Cum appropinquaret Dominus...* « Le Seigneur approchant de Jérusalem, vit la cité, pleura sur elle et dit : Toi, si tu avais su... quand des jours viendront à toi, et que tu seras cernée par tes ennemis, par un fossé et qu'on t'entourera et qu'on te pressera de partout, et qu'ils te renverseront à terre, parce que tu n'as pas connu le temps de ta visite, alleluia. » Cet alleluia, c'est les mystères du chant grégorien, pour ne pas mettre in æternum, on a mis cela. On propose ad libitum, le jour de la dernière semaine du temps liturgique où on lit un évangile en lien avec Jérusalem, ce n'est pas le même, mais c'est quand même l'évocation de la destruction de Jérusalem. Voilà.

³⁰ Fête instituée par Pie XI en 1925

saint Grégoire et le grégorien

Je voudrais rendre hommage au pape Grégoire et faire la lumière sur son engagement dans la composition du chant grégorien.

La littérature et l'histoire nous disent que Grégoire était un homme illustre comme pasteur, comme moine, comme contemplatif, comme exégète, comme commentateur, comme prédicateur, comme conteur aussi (cf. la vie de St. Benoît dans les *Dialogues*), comme missionnaire (il est le père de l'inculturation). C'est un homme exceptionnel.

Faut-il compléter ce tableau par en en faisant "le plus grand compositeur des tous les temps" ? Sujet brûlant... : autrefois, on était royaliste ou républicain, "dreyfusard" ou "antidreyfusard". Ou bien on est pour St Grégoire, ou contre (à vrai dire, aujourd'hui il n'y a plus grand monde qui soit pour).

En tous les cas, Grégoire ne sera pas moins grand si, par hasard, il n'avait pas composé le grégorien. Et le grégorien ne sera pas moins saint et moins canonisé (car il l'est) si Grégoire ne l'a pas composé.

1). Ce que nous dit l'histoire

C'est ce à quoi nous accédons par intermédiaire du document écrit. Et les documents écrits les plus vénérables sur ce sujet, sont ceux de Grégoire lui-même. Car personne n'était mieux placé que Grégoire pour témoigner de sa vie. Il est évêque, il a célébré la liturgie, il a voyagé, au point de pouvoir connaître les différents rites, bien différents.

Il est certainement sensible aux différences liturgiques, puisque, quand il envoie les missionnaires en Angleterre, il veille à ce que ces missionnaires respectent chaque fois que c'est possible les cultures existantes. Or, du chant liturgique, dans cette œuvre immense, Grégoire ne parle pas... C'est quand même important.

Il y a deux circonstances, dans cette œuvre de littérature et de correspondance, dans lesquelles Grégoire va parler très sérieusement du chant.

le rôle des ministres dans le chant

La première circonstance, elle est plus que sérieuse: officielle, juridique. C'est un Concile qui s'est tenu en 595 à Rome et dont on a les actes. Dans ce Concile on prend acte des sérieuses dérives dans le comportement des diacres.

Les diacres sont traditionnellement chargés du service de la Parole, de l'autel, du service des pauvres (c'est la raison de leur première institution). Mais avant, ils avaient aussi une autre responsabilité que l'on retrouve entre autres en Gaule : ils étaient chargés de donner en solo le chant très orné du psaume responsorial qui suit la première lecture – ce que nous appelons *répons – graduel*.

excursus : les diacres et le chant

Je fais ici une petite pause pour vous raconter une histoire de la région d'Orléans. le roi Gontran y a réuni pendant quelques jours les évêques, avec le métropolitain – Grégoire de Tours. On a célébré la messe, ; il y a eu aussi, bien entendu, un grand banquet. Le roi Gontran s'est penché vers Grégoire à la fin du repas pour lui demander une faveur : que le diacre qui, la veille, avait chanté le psaume responsorial, vienne maintenant chanter pour les personnes qui assistaient au banquet. Chose un peu audacieuse, c'est pourquoi il ne le demande pas au diacre directement, mais à son évêque. Grégoire a accepté, et la chose a tourné au concours de chant. Le roi, profitant de son avantage, a ensuite demandé à chacun des évêques de demander à son diacre de chanter devant tout

le monde.

Ne pas oublier qu'il y a aussi dans cet usage romain du chant des diacres.

Fin de l'histoire...

Voici donc le décret signé par Grégoire :

Depuis quelque temps, dans notre sainte Eglise de Rome à la tête de laquelle il a plu à la divine Providence de me placer, une habitude tout à fait condamnable a été prise qui consiste à choisir des chantres pour le service de l'autel. Mais ces chantres, promus diacres, n'accomplissent de service qu'en chantant, tandis que, dans le même temps, ils laissent à l'abandon le ministère de la Parole et la charge de la distribution des aumônes. Il en résulte, la plupart du temps, que, pour promouvoir aux ordres sacrés on recherchait les jolies voix, et on négligeait de rechercher des personnes menant une vie convenable à cet état. Le chantre, devenu diacre, charmait certes les fidèles par sa voix, mais irritait Dieu par sa conduite. C'est pourquoi j'ordonne par le présent décret que, dans l'Eglise romaine, il soit interdit aux ministres d'autel sacré de chanter, mais qu'ils se contentent de lire l'Evangile à la messe. J'ordonne que le chant des psaumes et la proclamation des autres lectures soient accomplis par les sous-diacres, à moins qu'on ne soit forcé de recourir à des clercs appartenant aux ordres mineurs. Que ceux qui voudraient s'opposer à cette décision soient anathèmes !

Voilà quelque chose qu'on ne lit pas dans toutes les biographies de Grégoire et qui est de lui... enregistré parmi les conciles et jamais été attaqué. De fait, les diacres n'ont plus ce rôle dans l'Eglise romaine.

Ceci est peut-être le point qui met en contact Grégoire et la schola : c'est une mesure qui touche à la schola, même si ce n'est certainement pas la création de la schola.

- Q. la "lecture" de l'Evangile : s'agit-il de la cantiller ?
- R. bien sûr, à cette époque le *dicere* peut toujours être compris dans les livres liturgiques comme chanter, cantiller.

Là est donc le contact entre Grégoire et la schola. Schola qu'il ne faut pas comprendre comme une petite école ou un petit groupe qui est toujours réuni, mais plutôt comme la corporation un peu le syndicat (à bien comprendre) des chanteurs de l'Eglise de Rome. La schola, c'est quelque chose qui est peut-être en partie abstrait.

l'alléluia à la messe en dehors du temps pascal

Deuxième circonstance dans les écrits de Grégoire, c'est une lettre qu'il écrit en 598 à l'évêque de Syracuse, Jean, signée clairement par lui. Longue lettre dont je ne cite qu'un passage :

Quelqu'un de Sicile me dit qu'un de ses amis, grec ou latin, je l'ignore, animé de zèle pour la sainte Eglise romaine murmurait à propos des dispositions que j'avais prises, en disant ; "pourquoi nous soumet-il à l'Eglise de Constantinople et nous en fait-il suivre les coutumes ? " Comme je lui disais "quelles coutumes suivons-nous ? " mon interlocuteur répondit : "Vous avez fait chanter l'alleluia en dehors de la Pentecôte"c'est à dire : en dehors de 130 jours.

Cette lettre a été interprétée depuis comme la preuve que Grégoire avait étendu le chant de l'alléluia à la messe en dehors du temps pascal, alors qu'avant lui on ne le chantait qu'à Pâques, le jour de Pâques ou les dimanches. C'est dans cette lettre que l'on évoque une modification mystérieuse du Kyrie eleison et le déplacement du chant de Pater. Voilà tout ce que les écrits de

Grégoire nous permettent de montrer comme contact entre Grégoire et le chant liturgique.

Les premiers biographes qui restent très proches de lui :

- Isidore de Séville (très intéressant pour nous : Grégoire reste le patron du chant liturgique, mais Isidore est le patron de la théorie musicale, celui qui pense le chant)
- *Liber Pontificalis*

Isidore de Séville – évêque Hispanique, mort vers 636, est donc un contemporain jeune de Grégoire. Il le connaît pas personnellement, mais par son frère, Léandre qui a été en contact avec Grégoire. Les spécialistes disent qu'Isidor connaît très bien les écrits de Grégoire. Il se trouve qu'il est le premier à faire la biographie de Grégoire dans un livre qui s'appelle *De illustribus scriptoribus ecclesiasticis* – des illustres écrivains de l'Eglise.

Dans cette biographie il n'y a aucune allusion à une intervention de Grégoire dans le domaine liturgique, et encore moins dans le chant ni dans la schola. Or, il faut savoir, encore une fois, qu'Isidor est un spécialiste des questions liturgiques. Il a fait au moins deux ouvrages qui décrivent, qui donnent un lexique de termes liturgiques. Il y explique comment se décrit la liturgie. Il a fait également un traité sur la musique.

Un peu après lui, Ildefonse de Tolède, disciple d'Isidore, garde le même silence complet sur les activités musicales de Grégoire.

- *Le Liber pontificalis*, une autre chronique, très intéressante. Recueil des notices assez brèves sur les pontificats. Par exemple, Paul VI a été élu pape tel jour, a continué l'œuvre de Jean XXIII pour le Concile, il a rencontré Athénagoras, il est allé à Jérusalem, aux Nations unies etc.... Il y a quelques grands faits comme ça, c'est tout.

Pour Grégoire, je la cite en entier (cela permet de voir ce qu'on retenait en 638, à savoir 34 ans après sa mort, dans les annales, sur la vie de Grégoire) :

Grégoire. Romain de naissance, fils de Gordien. Siégea 13 ans, 6 mois et 10 jours. Il a donné 40 homélies sur les Evangiles, commenté Job, Ezéchiël, écrit le Pastoral et les Dialogues et bien d'autres œuvres qu'il nous est impossible d'énumérer.

Au passage : ce témoignage du *Liber pontificalis* répond de façon définitive à la critique publiée il y a quelques années par quelqu'un dont j'ai oublié le nom, et selon laquelle *Les Dialogues* ne seraient pas de Grégoire sous prétexte que pendant un siècle ou deux l'on n'en parle pas. Ce n'est pas vrai : en 638 on attribue déjà *Les Dialogues* à St Grégoire.

Suite de la notice :

Le bienheureux Grégoire envoya Mélicon, Augustin et Jean et avec eux plusieurs autres moines craignant Dieu pour prêcher à la nation des Angles et les convertir au Seigneur Jésus Christ. Il ajouta dans la déclamation du Canon « Dies quae nostros in tua pace disponas ... et la suite : il a changé le Canon de la messe. Il fit faire pour le bienheureux Apôtre Pierre un ciborium d'argent pur avec les quatre colonnes, il fit aussi revêtir son corps (comprenez : sa statue) d'un vêtement de pourpre qu'il orna de 100 livres d'or pur, il organisa la célébration des messes sur le corps de bienheureux Pierre et de même à l'église du bienheureux Paul. Il consacra l'église des Goths sous l'invocation de Ste Agnès, il fit de sa maison un monastère. A sa mort, le 12 mars il fut enseveli dans la basilique du bienheureux Apôtre Pierre en face de la sacristie (où à peu de choses près il est toujours). Il célébra les ordinations à deux époques : en Carême et pendant le septième mois. Il ordonna 38 prêtres, 5 diacres, 72 évêques.

En dehors d'une introduction d'une phrase dans le Canon, il n'y a aucune allusion à une activité musicale liturgique.

Or, chez les successeurs de Grégoire qui se sont occupé du chant liturgique, on en parle. Par exemple : Léon II (682 – 683) : *Sicilien, sachant le grec et le latin, tout à fait expert dans l'art de la cantilène et de la psalmodie, rompu à leur plus subtile exécution. Benoît II (684 – 685) : Romain, il s'est fait remarquer dans la lecture des Ecritures et le chant depuis l'âge le plus tendre, et dans la dignité sacerdotale, ainsi qu'il convient à un homme digne du nom qu'il porte (- Benedictus). Serge I (687 – 701) : pape d'origine syrienne. Appliqué et doué pour le chant, il fit confié aux prières des chantres du clergé romain pour étudier la doctrine. Il établit qu'au moment de la fraction du Corps du Seigneur, clergé et peuple chanteraient « Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis » .*

Donc le silence sur l'activité musicale de Grégoire dans sa notice n'est pas un silence dû au hasard, parce que pour les autres qui ont parlé de chant ou qui ont été artistes dans le chant, on en parle.

Je crois par conséquent, que l'histoire ne nous dit rien de plus sur l'intervention de Grégoire dans le chant liturgique. Et je pense qu'on n'a pas de raison de lui attribuer plus que cela.

2) Ce nous dit le chant liturgique

Eh, bien, il nous dit que l'on chantait à Rome avant St Grégoire. On y chantait en latin. On va donner un nom à ce chant ; on va l'appeler le chant romain, tout simplement.

Le chant romain, chant liturgique. Chant liturgique, cela veut dire – chant fonctionnel. On ne chante pas dans la liturgie parce qu'on n'a rien d'autre à faire : on va occuper le temps, on va chanter. Quand on écoute un CD ou qu'on va au concert, c'est parce que la soirée est libre et il faut la meubler. Dans la liturgie on chante, parce que quelque chose nous pousse à chanter : un rite, une procession, une célébration. Donc le chant change, quand il y a du nouveau. Quand il y a une nouvelle fête, alors il faut chanter quelque chose. Et la question se pose : Quel chant allons nous prendre pour la nouvelle célébration ?

Il y a trois réponses à cela ;

- on réutilise quelque chose qu'on a déjà
- on compose du nouveau
- on importe.

Les trois manières ont été utilisées. Je vous donne les exemples intéressants pour l'histoire des pièces.

l'Avent à Rome : exemple d'importation de chants dans l'histoire.

A Rome, dans l'Antiquité, il n'avait pas de temps de l'Avent. L'année liturgique commençait la veille de Noël : *Hodie sciatis*. L'Avent est une affaire orientale qui existait partout, sauf à Rome, parce que l'Orient a évangélisé le Nord de l'Italie et la Gaule. Donc, dans le Nord de l'Italie et en Gaule il y avait un temps de préparation à Noël qui était très long – qui durait 6 semaines, à peu près la même durée que le Carême et qu'on appelait facilement le Carême de la St Martin . Il commençait le jour ou le lendemain de la fête de St Martin et durait jusqu'à la veille de Noël. Quand toute la chrétienté a eu l'Avent, Rome s'est dit : on peut pas y échapper, et il va falloir adopter l'Avent aussi... Cela s'est passé probablement dans la première moitié du VIe siècle. On a tout fait venir, on a tout importé. Rome n'a rien composé pour l'Avent, elle a tout fait venir des liturgies gallicanes. C'est pourquoi, dans la liturgie romaine vous trouvez que tous les jours en Avent on chante la même mélodie pour les antiennes... C'était une mélodie populaire en Gaule. De même pour les deux semaines de la Passion ; de même pour les graduels de la semaine qui précède le jour de Noël : ils ont tous la même mélodie. On n'a pas composé : on a fait venir de la musique

qui avait du succès au-delà des Alpes.

Compositions nouvelles : In. Confessio et pulchritudo et Co. Passer

Deuxième exemple : inauguration de la basilique St Laurent hors les murs à Rome. Cette basilique avait été mise en réfection du temps de Pelage II qui est le prédécesseur de Grégoire sur le siège de Pierre. Elle a été refaite, et à partir de ce moment-là, elle est devenue pour les romains la belle basilique. On a composé les chants pour la belle basilique de St Laurent.

Ex. : l'Introït de la fête de St Laurent : 10 août, Graduel triplex p. 586.

St Laurent, diacre et martyr. Le texte : *Confessio et pulchritudo in conspectu eius, sanctitas et magnificentia in santificatione eius* : louange et beauté dans son regard, sainteté et magnificence dans son sanctuaire. Et l'Offertoire a le même texte.

L'Introït, c'est le chant qui nous introduit dans le mystère célébré. Qu'est-ce qu'il y a de Saint Laurent ? De quoi on parle, quand on dit louange et beauté dans ton regard, sainteté et magnificence dans son sanctuaire ? On parle de la belle basilique, on fait l'éloge de la belle basilique... J'imagine que le Pape vient fêter la St Laurent à St Laurent hors les murs, c'est la fête patronale.

Autre exemple de composition : La Communion Passer. Le pape vient souvent à St Laurent hors les murs. Il y vient surtout pour les scrutins de préparation au baptême. Et depuis toujours, la station du troisième dimanche de Carême est à St Laurent hors les murs.

Voyons donc ce qu'on chante le troisième dimanche de Carême (cela a dû bouger depuis le temps, mais il y a peut-être des souvenirs).

P. 96 : probablement le troisième dimanche était-il celui du scrutin de l'aveugle né. C'est pourquoi l'on ne s'étonne pas trop de voir l'Introït de ce dimanche commencer : *Oculi mei semper ad Dominum* – mes yeux sont toujours vers le Seigneur, et de voir que le trait (est-ce un hasard ? je ne suis pas sûr) - Vers toi je lève les yeux, toi qui habites dans les cieux – *Ad te levavi oculos meos*.

Aujourd'hui, dans la liturgie post Vatican II, l'évangile est celui de la Samaritaine, dont nous chantons la communion *Qui biberit aquam*. Mais si on ne lit pas l'évangile de la Samaritaine, regardez quelle communion l'on chante : p. 306 *Passer* : voici la communion du troisième dimanche du Carême. Il ne faut pas oublier que le Carême est un temps de pénitence, de la mortification, le temps de s'affliger (sans doute pour préparer autre chose, mais quand même...) : *L'oiseau s'est trouvé une maison et la tourterelle (avec les petites onomatopées) – où poser ses petits – tes autels, Seigneur, mon Roi et mon Dieu. Bienheureux ceux qui habitent dans ta demeure. A jamais ils te loueront.*

Qu'est-ce que c'est ? le Carême ? C'est resté, car la tradition, respectueuse, ne fait jamais bouger les choses au hasard ; on n'a jamais osé déplacer cette communion-là, surtout que la station est restée à St Laurent hors les murs. Et que chante cette communion ? Elle chante la beauté de l'église rénovée !

Q. Est-ce qu'on peut voir la différence du style musical ?

R. Ce que nous voyons là, c'est un chant grégorien qui est remaniement du chant romain. C'est à dire ; la mélodie que nous avons là n'est pas la mélodie qui était chantée à Rome à l'origine. C'est seulement le texte. Et tous ces chants ont été remaniés plus tard (nous y reviendrons), ce qui fait que nous n'avons pas à travers cette mélodie-là l'esthétique première du chant. Mais nous avons le texte. Parfois il reste un squelette d'origine, un presque rien (les graduels du IIe mode ont été moins remaniés, puisqu'ils ont été là depuis les origines – ils ont fait deux fois le voyage).

On réutilise : la Septuagésime et les jeudis de Carême.

A la fin du pontificat de Pelage ou au début du pontificat de Grégoire, on a instauré progressivement la dernière célébration du temporel (avant que ne vienne celle du Christ Roi) : la

Septuagésime. On avait trouvé que le Carême, ce n'était pas assez et qu'il fallait se préparer au Carême (on a fait une préparation à la préparation, et encore une préparation à la préparation de la préparation et ainsi de suite...). On a eu comme cela trois dimanches progressivement instaurés ; d'abord la Quinquagésime, puis la Sexagésime et enfin la Septuagésime, pour préparer le temps du Carême. Ce sont les dimanches où disparaît l'Alleluia, où les ornements deviennent violets, où il y a une certaine tonalité pénitentielle, mais sans le jeûne qui ne commencera qu'au mercredi des Cendres.

Or, une des premières fois où l'on a célébré la Septuagésime à Rome, c'est Grégoire qui l'a célébré et qui a laissé une homélie sur ce thème. Et que chante-t-on pour l'Introït, le jour de la Septuagésime ? *Circumdederunt me gemitus mortis*. Ce n'est plus à la Septuagésime, mais c'était tellement beau qu'on n'a pas voulu le perdre – p. 117 dans votre Graduel. Ce chant était donc, depuis Grégoire jusqu'à Vatican II, affecté à la Septuagésime : *Circumdederunt me gemitus mortis, dolores inferni circumdederunt me* – les gémissements de la mort m'ont cerné, les douleurs du séjour des morts m'ont cerné – *et in tribulatione mea invocavi Dominum* – et dans mon épreuve j'ai crié vers le Seigneur – *et exaudivit me de templo sancto suo vocem meam* – et de son temple saint il a écouté ma voix. Puis continue le Psaume 17 : Je t'aime, Seigneur, ma force. Le Seigneur est mon firmament, mon bouclier, mon refuge, mon libérateur.

C'est l'Introït le plus dramatique de toute année liturgique. Que fait-il à la Septuagésime ? A une préparation de la préparation de la préparation.... ? On pourrait être (pour employer un mot d'aujourd'hui) plus *soft*... Imaginons : pour quelle circonstance pourrait-on chanter une chose aussi dramatique ? La semaine Sainte ? Malheureusement, pendant la semaine Sainte, tout est pris. La fête des martyrs ? Au fond, qu'est-ce qui se passe ? Celui qui parle dans ce chant, qu'est-ce qu'il a vu ? Il a vu la mort, et le Seigneur l'en a tiré. Il y a combien de personnes dans ce cas-là ? Lazare ? Oui. Et Lazare a certainement eu son Introït pour les scrutins. *Oculi mei* a été probablement l'Introït pour la célébration de l'aveugle né quand elle tombait un dimanche à l'époque. Et puis, la Samaritaine, je penche avec d'autre pour *Sitientes*. Et Lazare, lui aussi, a certainement eu son Introït. Le jour où les scrutins pour les baptêmes d'adultes sont tombés en quasi-désuétude, à cause de l'augmentation en nombre du baptême des enfants, on s'est mis à les célébrer en semaine, cet Introït s'est trouvé libre. Quand le pape est venu, au début de son pontificat, célébrer dans la nouvelle basilique de St Laurent hors les murs la nouvelle célébration de la Septuagésime (la Septuagésime, l'aveugle né et Lazare étaient tous à St Laurent hors les murs, la "belle basilique"), on a repris ce qu'on avait dans le tiroir. Et on a pris, tant pis, un Introït trop dramatique pour la circonstance ; il faut l'avouer, il n'y en a pas de plus dur. Plus tard, il a été mis en relation avec le péché d'Adam etc.

Ceci veut dire qu'au début du pontificat de Grégoire, on ne composait pas d'Introït pour la dernière circonstance liturgique (mis à part le Sanctoral ?) et ça va se confirmer, puisque le pape Grégoire III, en 715, va instaurer les jeudi (il y aura la messe les jeudi de Carême). Et le jeudi de Carême, on réutilise les pièces du temps ordinaire.

Donc, l'hypothèse la plus vraisemblable que nous livre le chant romain, c'est que quand Grégoire est devenu pape, le chant romain était déjà composé...

la diffusion de chant "carolingien"

Deux siècles après la mort de Grégoire, à la fin du VIII siècle, apparaît dans le quart Nord-Est de la Gaule franque (de la France d'aujourd'hui, entre Aix-la-Chapelle, Rouen et Reims) un nouveau répertoire de chant liturgique qui a le même ordo liturgique que le chant romain, le même texte, mais pas la même mélodie. Mais ça, personne ne le sait ; impossible de comparer les mélodies ; pas d'appareils pour enregistrer, on n'a pas de livres pour écrire la musique, donc il faut faire le voyage. Et ça réduit quand même les possibilités de comparaison. Donc on chante là aussi

un chant qu'on appelle le "romain".

Moi, je l'appellerai "carolingien", c'est clair. Ce chant qui est romain par son texte et son ordonnance liturgique se répand progressivement en Europe sous la pression du pouvoir politique. D'abord sur la Gaule. Il efface ce qu'il y avait avant : le chant gallican. Ensuite, il va directement au sud de l'Italie (contrôlé par Charlemagne) et il efface le chant du sud de l'Italie – le chant qu'a connu St Benoît. On l'appellera le "beneventin", le chant du Mont Cassin. Ensuite, il va en Espagne et grâce à la complicité des moines de Cluny, il efface tout ce qu'on chantait en Espagne – le chant hispanique. Il passe aussi à Milan mais là on lui dit ; excusez : nous, c'est Ambroise qui a composé notre chant, donc n'y touchez pas. Il reviendra tous les siècles frapper quand même à la porte et l'user petit à petit, mais l'Eglise de Milan, comme le petit village d'Astérix, résiste toujours.

Enfin, il arrive même à effacer le chant de Rome, par la complicité de nous tous, parce que à Rome, il y a beaucoup de Maisons-mères de religieux ; on chante le chant du pays. Les Dominicains à Rome chantent leurs chants du sud-ouest, les cisterciens chantent leurs chants cisterciens de toute façon, etc... Un jour le pape en a marre et il dit : fini, cette diversité ! Au XIIIe siècle seulement, Innocent III ordonne la destruction des tous les chants plus anciens que les livres franciscains, qui vont devenir la norme à Rome. Il ne nous est resté que cinq livres du vieux chant romain. Deux sont à Londres, deux ou trois sont à la bibliothèque Vaticane.

Ce chant vient du Nord de l'Europe. Du quart Nord-Est, entre l'Aix-la-Chapelle, Rouen et Reims. De là viennent les premiers manuscrits. Quelquefois ce sont de simples listes d'Incipit, parfois ils notent seulement le texte des chants sans musique (au IXe siècle). On peut vérifier que le texte est le même qu'avant. A partir de l'an 900, les mêmes livres apparaissent avec des neumes (pour la première fois dans l'Occident, on essaie de représenter graphiquement la musique) et enfin, au XIe siècle, avec les notes.

Ce chant vient du fait que Pépin le Bref puis Charlemagne ont voulu imposer dans leurs pays les usages romains, afin de réaliser l'unité. Ils avaient obtenu, dès avant que Charlemagne ne soit Empereur (en 791) des livres romains, qu'on appelle des Antiphonaires et qui disent ce qu'on chante à la messe. Ils les ont soigneusement copiés. On pouvait aussi faire des cérémoniaux pour décrire l'office. Cela s'appelle des ordo , des ordines.

Faire voyager le chant lui-même était plus difficile. Il y a eu des tentatives. L'évêque de Rouen, le demi-frère de Pépin le Bref, Remedius, a fait venir le deuxième chantre de la schola romaine pour donner des cours de chant à Rouen ; malheureusement, le premier chantre de la schola romaine est mort et le pape a rappelé son deuxième chantre. Les séances à Rouen se sont terminés comme ça....

Très vite les musiciens liturgiques de Gaule se sont trouvés devant la tâche incontournable de chanter les textes romains pour l'année liturgique romaine et de composer les mélodies. Notre chant carolingien est donc romain par son texte, par sa liturgie, c'est bien le chant de la liturgie romaine ; mais par sa musique, il vient d'ailleurs. En tous cas, c'est le chant de la liturgie romaine emporté en Gaule, inculturé en Gaule. On peut donc dire que c'est le chant de la liturgie de St Grégoire... Lorsque le pape Adrien en 791 a envoyé à Charlemagne un livre (probablement un sacramentaire) de la liturgie (pas un livre de chant, mais un livre de prière), il lui explique : la Sainte Eglise catholique reçoit du pape St Grégoire lui-même l'ordonnance des messes, des solennités et des oraisons. On n'est pas sûr que ce soit Grégoire I. En effet, Grégoire III, quelques dizaines d'années avant, venait de faire une grosse réforme liturgique qui instituait la célébration eucharistique le jeudi – c'est la nouveauté du VIIIe siècle.

Il se trouve que St Grégoire, c'est le personnage le plus complet, le plus illustre, le dernier (ou plutôt le quatrième) des grands Occidentaux avec Augustin, Jérôme, Ambroise.

3) La légende : pourquoi et comment

C'est sur cette base très ténue de l'histoire et de la liturgie que va se construire une légende. qui n'a rien de romain : elle a tous ses fondements dans la politique de Charlemagne.

Elle apparaît dans les premiers manuscrits de chant liturgique sous la forme d'un petit poème ; Gregorius praesul . Le praesul , c'est l'évêque ; pas forcément le pape, mais il est avant tout évêque de Rome. Dès la fin du VIIIe siècle et au début du IXe, dans certains manuscrits qui donnent le texte des chants liturgiques de messes, on lit ce petit poème : L'Evêque Grégoire digne par le nom comme par les mérites s'est élevé à l'honneur suprême (c'est à dire le souverain pontificat). Il a rénové les monuments des anciens pères et composé ce petit livre d'art musical pour la schola des chantres pour l'année liturgique.

C'est certainement une reprise de cette expression d'Adrien dans sa lettre à Charlemagne quand il dit la Sainte Eglise catholique reçoit du pape Grégoire lui-même l'ordo des messes, des solennités et des oraisons. Mais nulle part dans un sacramentaire romain, on n'aurait mis la figure de Grégoire en tête. Le petit poème apparaît bien en milieu franc, en milieu carolingien. Remarquez bien que ni Adrien ni les Carolingiens ne disent que Grégoire a composé du chant, mais, au mieux, qu'il a composé ce livre. Et remarquons surtout (c'est ça qui est très important) que ce sont les milieux carolingiens qui promeuvent la figure de Grégoire en tête de leurs livres de chant. On ne verra jamais ça à Rome. Le but du poème est de dire : ce livre contient la messe de Rome, le chant de la liturgie romaine.

Ce petit prologue va se développer et être chanté. Au XI e siècle il reçoit une mélodie qui plus tard sera éditée en tête de l'édition vaticane en 1908 et qui était enregistrée dans un des premières disques du Père Jean Clair. C'est un autre prologue, le *Sanctissimus namquae*:

Le très saint Grégoire répandait sa prière devant le Seigneur pour obtenir d'en haut le don musical dans le chant. Alors le Saint Esprit descendit sur lui sur l'apparence d'une colombe et illumina son cœur et ainsi il commença à chanter en disant "Ad te levavi "....

C'est absolument charmant. Comme on a déjà le sens du visuel, à côté vous avez une petite image ; vous voyez le pape assis (position du maître) avec une colombe qui vient lui susurrer à l'oreille les paroles du chant. Et à ses pieds il y a un scribe à qui il dicte et le scribe écrit les notes. Remarquer bien : passage de la tradition orale à la tradition écrite.

Au fond, c'est une façon de faire de l'Antiquité. Dans les livres de liturgie du début du XXe siècle, on enseignait encore que le *Te Deum* avait été composé en duo par St Augustin et St Ambroise qui se renvoyaient les versets au moment où le premier sortait de la cuve baptismale, baptisé par le second. Vous imaginez le dialogue...

La boucle va se fermer quand l'histoire prendra cette légende pour l'intégrer. Et ça n'apparaît qu'à la fin du IXe siècle, sous la plume d'un certain Jean Diacre, qui a écrit une biographie de St Grégoire en 872-873, trois siècles après la mort de Grégoire... Voici le passage qui nous intéresse :

Ensuite, à la manière du très sage Salomon, dans la maison du Seigneur, en raison de la componction que provoque la douceur de la musique, il compila avec le plus grand soin le recueil de l'Antiphonaire, très utilement pour les chantres. Il fonda aussi la schola des chantres qui maintenant encore pratique le chant dans la sainte Eglise romaine sur les bases établies par lui. Jointes à d'autres propriétés qu'il lui affecta, il fit bâtir à l'intention de cette schola deux bâtiments ; l'un au pied de la basilique du bienheureux apôtre Pierre et l'autre, à proximité des bâtiments de patriarchum du Latran où l'on conserve aujourd'hui encore, avec la vénération convenable, outre son Antiphonaire authentique, le lit de repos (il était malade) sur lequel il dirigeait les leçons de chant, ainsi que le martinet avec lequel il menaçait les enfants. Il répartit les revenus de ses biens entre ces deux bâtiments sous peine d'anathème, /.../.

Nous sommes trois siècles après la mort de Grégoire, à 20 ans près, et c'est la première fois

que tous ces détails arrivent. C'est bien pourquoi il faut parler de légende.

Mais pourquoi cette légende ? D'abord, il ne faut pas projeter sur le passé les manières de penser d'aujourd'hui. Or, c'est toujours notre défaut. Un musicologue illustre, Jacques Chaillet, l'a relevé en parlant du péché de retropolation. Nous jugeons les anciens à la lumière de nos critères. L'homme du moyen âge n'a pas les mêmes conceptions que nous de la propriété littéraire (cela va sans dire) et de l'autorité intellectuelle. Bien des canonistes médiévaux (y compris des évêques) ont rédigé et promulgué des documents qui seraient aujourd'hui considérés comme des faux, purement et simplement ! Et pourtant, ce qu'on appelle les fausses décrétales, c'est très utile : cela permettait de fixer le droit de l'Eglise en s'appuyant sur une autorité incontestable.

Si le chant milanais a résisté à l'arrivée du chant carolingien, c'est que les Milanais ont dit : nous, avons mieux que Grégoire : Ambroise !

Cette manière de faire s'appuie sur un réflexe très humain : un besoin des modèles. C'est ce que, de nos jours, nous donnons à profusion les médias et la publicité. Pour être bien, pour être d'aujourd'hui, il faut ressembler à un tel ou une telle...

Mais au milieu des détails savoureux cités, nous trouvons ceci de très intéressant : l'Antiphonaire authentique. Cela supposerait qu'il y avait des antiphonaires non-authentiques...

Dès le début, ce chant carolingien, qui va couvrir le Nord de l'Europe et prendre le nom du grégorien, est déjà le croisement de la liturgie romaine avec le chant gallican qui lui-même vient d'Orient. En Gaule, avant Pépin le Bref, la Liturgie ressemblait à ce qu'on voit aujourd'hui à St Julien le Pauvre ou dans une autre église orientale. Donc, dès le début, il y avait beaucoup de variantes, des versions différentes. Dans les monastères, chaque communauté avait ses variantes pour l'office. Il y avait des antiennes différentes, des usages multiples ; le chant n'a jamais ressemblé à l'image que nous en donnent les éditions typiques modernes en notes carrées. Il faut attendre St Pie X pour avoir un seul livre, unique pour l'Eglise universelle.

Lorsque Charlemagne est allé à Rome, comme il le faisait de temps en temps, une querelle a éclaté, un jour, entre ses chantres et ceux de Rome : qui a le meilleur chant ? Ils entendaient bien que ce n'était pas la même chose. Grégoire leur a dit : Où est-ce que l'eau est la meilleure : auprès de sa source, ou loin ? Revenez aux sources.

Donc, pour s'attacher à Rome et en même temps à l'Empereur, il fallait une référence. Derrière l'antiphonaire authentique de Grégoire — qui n'a jamais existé —, il y a l'enjeu de l'unification de l'Europe sur une base religieuse.

C'est donc une légende qui a été montée par les Carolingiens, lesquels n'ont jamais hésité à faire voyager la papauté pour obtenir ce qu'ils voulaient. Quand Pépin le Bref a réussi à faire venir le pape Etienne II en Gaule, en 752-753, on a fait consacrer toute la famille — les enfants étaient déjà consacrés rois pour l'avenir et devant tout le peuple. La légende grégorienne est quelque chose de très puissant, voulu par les Carolingiens pour asseoir une liturgie et donc un chant.

Après, on n'en parle plus... Dans les livres de musicologie, lorsqu'on parle de plain chant etc., personne ne discute la paternité de Grégoire avant la fin du XIXe siècle. Et curieusement, ce n'est peut-être pas par hasard qu'aujourd'hui, la tentative de rattacher à Grégoire le chant grégorien ré-apparaît. La liturgie et le chant liturgique sont aujourd'hui dans une position qu'ils n'avaient jamais eu. Pendant l'Antiquité et jusqu'à Charlemagne il n'a pas de centralisation. La première est la centralisation carolingienne : ce n'est pas l'Eglise romaine qui la réalise, et il n'y aura de centralisation par l'Eglise romaine que progressivement et surtout à partir de Trente.

En effet, à ce moment-là, on inverse la vapeur, parce qu'on a peur des excès de la Réforme . On va tout comprimer : un bréviaire, un missel. Et au début du XXe siècle, le comble : on en arrive au livre de chant unique pour l'Eglise universelle (1908).

Aujourd'hui, nous sommes devant une autre difficulté : ce n'est plus l'unité de l'Europe qui est en cause, c'est l'unité du monde. On est devant une nouvelle manière de gérer l'unité de la

liturgie romaine et diversité des cultures dans lesquelles elle va s'inculturer. Donc il est possible que, plus que la légende elle-même, le personnage de Grégoire ait beaucoup à nous apporter.

En effet, s'il a ordonné 72 évêques, il est l'exemple d'une mission qui respecte les cultures et qui n'a pas peur d'annoncer Jésus-Christ en même temps. S'il n'est pas le compositeur du premier chant liturgique romain ni du chant grégorien, il pourrait très bien être aujourd'hui le patron céleste de ce chant.

Biblio: Je me suis servi d'un livre ancien, toujours à conseiller: *L'Eglise à la conquête de sa musique* (Solange Corbin, 1960). On devrait le lire dans tous les noviciats des bénédictins.

Pour les spécialistes : *Du chant romain au chant grégorien*, Philippe Bernard, 1996 au Cerf.

Questions diverses

chant liturgique et centralisation

Cette question est une avenue, il faudrait faire une session ; je n'en suis pas capable mais il faudrait inviter des gens autour sur ce sujet là : combien, dans la musique sacrée, nous sommes tributaire de notre culture... Je vais vous dire une chose : tous, moines et moniales notre référence, c'est ce qu'on faisait quand nous sommes entrés. Voilà ce que j'ai remarqué. C'était bien parce que les capacités d'enthousiasme surnaturelles et aussi très naturelles étaient au maximum... Mais vous savez, un livre de chant grégorien pour l'Église universelle cela n'a pas encore un siècle ! Il va falloir célébrer cela dignement, parce que cela risque de ne pas se reproduire...

Q. C'était un peu une vue de l'esprit ?

R. Il faut des vues de l'esprit, c'est comme cela aussi qu'on avance. Mais quand on regarde l'antiquité, il n'y a aucune centralisation du chant liturgique, aucune ! Bien qu'il y ait volontiers des échanges de chantres (pas faciles), par admiration mutuelle. Comme Charlemagne qui fait traduire l'office du baptême, d'accord. Mais sinon, chacun garde sa tradition. Et aucun pape de l'antiquité n'a jamais, jamais urgé une réforme liturgique de chant ! Il a fallu un empereur pour cela, il a fallu Pépin et Charlemagne. Et encore ! même après Charlemagne : le pape veut bien, cela le protège, il a un protecteur dans le nord de l'Europe...

le chant et le concile de Trente

Vous ne verrez pas pendant longtemps dans les actes du pape qu'il ait fait quelque chose pour la centralisation du chant. Il faut attendre le concile de Trente pour que in oblico vraiment, on s'intéresse au chant. Les pères n'ont rien dit sur le chant, sinon qu'il devait avoir les qualités d'intelligibilité, etc. Et c'est parce qu'on a confié à des musiciens de l'époque le soin de le restaurer que cela a été une petite catastrophe. Les livres de chant qui sortent du concile de Trente ne sont pas imposés à l'Église universelle, ils ne l'ont pas été. Le graduel qui est paru en 1612, le plus ancien, n'a jamais été imposé à l'Église universelle. La preuve : à Paris, le chanoine Lebœuf a fait un graduel et un antiphonaire (évidemment, vieux gallican), et dans plusieurs diocèses de France (on me l'a demandé récemment sur Orléans), on sait qui a fait l'antiphonaire, après le concile de Trente. C'est ça, les usages néo-gallicans. Il y a de tout : des choses médiocres, des choses qui peuvent être très bonnes ; parfois on a plongé dans les traditions locales. Il y a donc, si vous voulez, un petit début de centralisation.

Mais la véritable centralisation, c'est l'œuvre de Saint Pie X. Avec une période très courte, fin XIXe, première moitié du XXe s. Déjà 15 ans avant Vatican II, bien des endroits avaient des indults pour envisager l'avenir. On est maintenant dans une troisième phase où il va falloir conjuguer unité et diversité.

Q. Ce que vous dites là concerne la musique, mais le texte ?

R. Je parle de la musique : pour les textes, c'est un peu différent, la centralisation est plus

forte sur les textes.

Les manières romaines de chanter ne furent pas imposées. Ce n'est pas le pape qui a demandé que les Anglais chantent comme à Rome, ce sont les Anglais qui ont demandé... De même qu'à Rouen ou à Metz, on a invité les chantres romains à venir pour enseigner leur art. L'histoire dit que le demi-frère (le cousin ?), de Pépin le Bref, Rémédios, était évêque de Rouen ; il avait obtenu que le pape lui prête le second de sa schola. Quand le premier de la schola est mort, le pape a rappelé le second... il en avait besoin, qu'importe les rouennais !

le Filioque

Q. Est-ce qu'on a des versions du Credo avant l'introduction du Filioque ? Parce que le Credo I, si on supprime le Filioque, cela marche très bien...

R. Des version musicale, je ne sais pas. En tout cas, c'est après Charlemagne qu'il a été introduit dans la messe, seulement après l'an 1000, mais ça correspond, c'est vrai à l'idée de Charlemagne. Mais il faut se méfier : la mélodie qui est dans le Triplex, n'est pas la mélodie aussi bien restituée qu'elle le devrait, ce n'est pas celle que Dom Moquereau avait proposé. Oui, cela marche, mais c'est une cantillation, ce n'est pas loin du ton perrégrin, quelque chose comme cela, deux teneurs, je ne sais pas, je ne peux pas en dire plus, c'est entré plus tard. Ce sont les germaniques qui l'ont fait rentrer, donc il avait le Filioque, ils l'ont fait pour ça.

deux témoins de la première psalmodie : répons bref et verset

la fonction du verset

Q. Vous avez dit que le verset était le témoin d'une psalmodie ancienne. Pourquoi le garde-t-on ? Quel est son intérêt ?

R. Dans la liturgie telle que nous la décrit saint Benoît et qui se transmet dans les manuscrits et dans l'office romain d'ailleurs, jusqu'à Vatican II, vous avez le Psalterium currens, qui est la partie la plus récente de l'office, celle qui est ajoutée au moment où il y a des communautés monastiques qui se réunissent, ou cathédrales, mais surtout monastiques, qui se réunissent pour chanter les psaumes. Ensuite vous avez le centre de la Liturgie de Heures, qui est la lecture de la Parole de Dieu, et à cette lecture, on répond à l'origine par un cantique, par un psaume, et à l'origine par le psaume du jour.

la psalmodie in directum

A l'époque de saint Jean Chrysostome, on trouve dans ses commentaires ³¹ qu'à Vêpres on chante le Psaume 140, certainement sous une forme *in directum*, c'est-à-dire avec des récitations et des mélismes, probablement par un soliste. Et ça vient en Occident aussi.

IVe siècle, la psalmodie responsoriale

On trouve ça donc à la fin du IVe siècle, à travers le témoignage d'Ambroise et d'Augustin, principalement et d'autres ; une nouvelle manière de chanter les psaumes se répand, plus participative, si je puis dire, qui est la psalmodie responsoriale. Cela a été une véritable mode, ça a été une mode déferlante dans les églises. La psalmodie *in directum* passe en retrait ; en général on voit que les communautés n'ont pas éliminé immédiatement l'ancienne psalmodie, mais l'ont gardée en deuxième lieu. C'est ainsi que pendant le Carême, on arrive à chanter le graduel et ensuite le trait quand il y a deux lectures, le Trait est le témoin de la psalmodie *in directum*.

Dans l'office, la psalmodie responsoriale, c'est le répons bref, qui vient en première place ; ensuite, on n'avait pas éliminé le verset, on n'avait pas éliminé le vieux psaume *in directum*, bien qu'il se soit sans doute rétréci jusqu'à faire un ou deux versets seulement.

³¹ Jean Chrysostome (+ 407) *Expositiones in psalmos* PG 55

l'hymne, entre répons bref et verset

C'est là, à mon avis, la raison pour laquelle l'hymne dans la liturgie bénédictine, est à l'intérieur des Laudes et des Vêpres et non pas au début, c'est parce que c'était très pratique pour séparer : je dis souvent, en raccourci : il ne faut pas prendre les anciens pour plus imbéciles que nous. Si après Vatican II, on a eu le sentiment fort de ce qu'est un doublet liturgique, il ne faut pas penser que saint Benoît ne l'avait pas : ce n'est pas vrai. L'hymne vient bien là pour séparer deux choses. Et puis ensuite cela ne bouge pas jusqu'à Vatican II. A Vatican II, à la suite du Concile, dans la commission pour la Liturgie des Heures, il y a eu des débats assez profonds, je crois, (il y a un livre là-dessus que je n'ai pas lu) sur les hymnes, un livre en anglais, sur la place des hymnes dans la liturgie. On a amené l'hymne en début de Laudes et de Vêpres pour une raison pastorale très clairement affirmée, qui se défend très bien, et pas pour une raison historique. Alors, à ce moment-là, on ne voit plus du tout la fonction du verset. Vous me direz : on ne la voyait pas tellement avant, mais enfin on la voit encore moins. Après la lecture, on répond par un répons bref. Alors à quoi sert le verset ? On peut, bien sûr, s'en rapporter à Amalraire qui dit plus ou moins : "Le verset : (*versus*, c'est une étymologie médiévale) transforme la psalmodie en prière".

La Liturgie des Heures utilise le verset comme verset de l'office des Lectures. Ça ne veut pas dire grand chose. Donc à Laudes et à Vêpres, la Liturgie des Heures a éliminé le verset, n'en voyant pas l'utilité.

Je connaissais par le Père Jean Claire l'histoire du verset et j'avais appris que ce n'est pas une petite pièce qui fait charnière dans l'office, mais le témoin d'une psalmodie ancienne. J'ai donc cherché le moyen de le garder, non pas comme un conservateur de musée, mais dans sa fonctionnalité et c'est l'Abbé de Quare qui m'a soufflé la solution. Il m'a dit : « Mais vous mettez au choix la réponse à la lecture soit le répons bref, soit le verset. » Dans ce cas, on ne maintient pas de doublet dans la Liturgie puisqu'on met soit l'un soit l'autre, et les deux gardent leur fonction. C'est extrêmement intelligent. Donc c'est une raison de le garder, en plus il y a des aspects, il est un témoin musical. Mais la Liturgie n'est pas faite pour conserver les témoins musicaux, il faut une raison liturgique et je crois que celle-là est bonne.

Q. Dans le nouvel antiphonaire, ce sera au choix le répons bref ?

R. Dans le nouvel antiphonaire, vous aurez l'"ordinaire" pour expliquer cela. On a suivi exprès le plan de la Liturgie des Heures : le Temporal, l'ordinaire. On lit à Laudes donc : hymne, psalmodie, lecture, réponse à la Parole de Dieu ; après la lecture ou l'homélie, on peut observer un moment de silence et ensuite, on chante le répons bref ou le verset ; de même à Vêpres. Souvent, en rubrique, c'est rappelé : après le répons ou bien le verset.

Pour les Petites Heures, dans la tradition monastique, c'est un verset simplement. La tradition romaine avait un répons bref, mais la Liturgie des Heures n'a pas suivi, elle a volontairement diminué. Avant Vatican II, il n'y avait pas de répons brefs à Vêpres et à Laudes, aux grandes Heures ; les répons brefs étaient aux Petites Heures.

Je vous le disais : ce livre est fait aussi pour pouvoir convenir à une grande variété de communautés. Le fait de garder le verset là comme cela ou avec la rubrique *ad libitum* permet aux communautés qui veulent garder l'hymne à l'intérieur des Vêpres ou des Laudes, de le placer entre le répons bref et le verset. Ce n'est pas interdit. Les textes officiels, — je me cache derrière eux —, recommandent aux moines d'adopter les grandes dispositions de la Liturgie des Heures, comme la place de l'hymne, mais n'obligent pas. D'ailleurs cette variété est tout à fait de bon aloi à notre époque, je pense. Il faut la retrouver, il faut retrouver cela. Voilà.

Q. Le verset pour les Vigiles, quelle est sa fonction ?

R. Je ne sais pas, sauf ce que dit Amalraire. On peut regarder comment est choisi ce verset pour avoir une idée, mais je ne sais pas. Dans la Liturgie des Heures, il y a un verset à la fin de la psalmodie, qui, comme dit la Liturgie des Heures transforme la psalmodie en prière... ou l'oriente vers la lecture, je ne sais pas. Pour l'antiphonaire monastique du volume des Vigiles, il n'y aura pas de changement. A la fin de la psalmodie, on propose un verset.

Q. Il a la même histoire que ce que vous avez dit au sujet de celui de Laudes et Vêpres ?

R. Non. Mais il est tiré de la psalmodie du jour, et souvent du nocturne que l'on vient de chanter. L'origine de la composition des vigiles, c'est ce qu'il y a de plus compliqué dans l'office, parce que c'est l'interaction de deux choses : de la vigile des grandes fêtes (comme ici, au Bec), et des vigiles de type monastique. L'interconnexion entre les deux est très difficile à déterminer.

Le répons *Stirps Jesse*

affirmation de la finale, mélisme en fin de pièce

Une très belle pièce, qui n'est plus du Chant grégorien au sens strict (Fulbert de Chartres XI^e s.) Dom Guéranger en a parlé dans ses *Institutions liturgiques*³² : " Un évêque les écrivit, un roi les mit en musique... " (Il attribue la composition musicale à Robert le pieux, ce qui n'est pas vrai...) C'est lui qui a retrouvé ces répons parce qu'il avait des grand amis à Chartres.

Pour la Nativité de la Ste Vierge, le 8 septembre, dans l'entourage de l'évêque, on a composé trois répons (tout un office, aussi) qui présentent une particularité d'avoir un immense mélisme sur une des dernières syllabes du corps du répons. On n'est plus dans le Grégorien depuis trois siècles mais le mode est très affirmé. Ici, c'est le mode de ré, sans autre développement. Après Guy d'Arezzo, on affirme la finale chaque fois qu'on le peut, pour être bien sûr que le mode est valide... C'est monotone ; une pièce ancienne ne ferait pas cela : elle s'écarterait au-dessus ou au-dessous. Et puis — on a vu cela l'an dernier quand on a étudié le Trait du Dimanche des rameaux ou celui du premier dimanche de Carême. —, avant de donner le mélisme qui finira sur la tonique, on a un réflexe ancien : on s'écarte (ré-fa mi-do), et de ce posé jaillit tout le mélisme.

C'est le type de composition par excellence qui vient de Gaule. Cette richesse, c'est du XI^e siècle, mais ça ressemble à des choses plus anciennes. Comme *Collegerunt*³³ qui monte un peu plus, les antiennes de la Croix...

Pour la curiosité, ou la mystique, le mot "almus" est très intéressant parcequ'il est composé de sept mots mélodiques. Je vous laisse deviner pourquoi...

appellation contrôlée "chant grégorien"

Q. Vous disiez que *Stirps Jesse* n'était pas une pièce grégorienne. Vous arrêtez le grégorien à quelle date ?

R. 1950 ! L'Église reconnaît dans le chant grégorien le « chant propre de la liturgie romaine », c'est très ambigu comme formule, parce que le chant grégorien, qu'est-ce que c'est ? des notes carrées ? *Signum Magnum*³⁴ mérite l'appellation contrôlée chant grégorien ; c'est d'une intelligence extraordinaire...

Au sens strict, j'appelle chant grégorien, la composition du propre de la messe dans la deuxième moitié du VIII^e siècle. La composition, ou recomposition, sur des modèles antérieurs gallicans ou romains. Et, à partir de là, il y a une évolution, des compositions qui restent dans le style : Hildegarde von Bingen³⁵, les messes de Du Mont³⁶, cela ressemble au chant grégorien... Si le milieu est fermé, il n'innove pas, il ne produit pas non plus de nouveaux genres.

³² Dom Prosper Guéranger *Institutions liturgiques* 1875

³³ Graduel Triplex 1979 p 135

³⁴ Père Claude GAY, Solesmes

³⁵ Sainte Hildegarde 1098-1179

³⁶ Henri DU MONT 1610-1684

Le « vieux fond »

Q. De quoi s'agit-il lorsqu'on parle du "vieux fond", à propos d'une pièce ?

R. Derrière le chant grégorien, on met toute sorte des choses à partir du moment où ce sont des notes carrées : aussi bien le Gloria ambrosien, qui est du IV^e siècle, et *Signum magnum*, dont le compositeur, le Père Claude Gay, vit encore et habite au dessus de la paléo à Solesmes.

Le vieux fond, je considère que c'est l'ensemble des pièces du répertoire grégorien du propre de la messe qui sont dans tous les premiers manuscrits de chant grégorien et dont les textes étaient déjà dans la liturgie romaine ; des chants composés à Rome avant que le chant romain ne vienne en Gaule, ou plutôt, avant que la liturgie romaine ne vienne en Gaule.

L'ouvrage de référence en ces matières est le *Sextuplex*³⁷, un livre qui se trouve dans beaucoup de bibliothèques. C'est la synopse des six plus anciens livres de la Messe, faite par le Père Jean-René Hesbert, de Solesmes, mort à St Wandrille.

Si une pièce, par exemple *Puer natus est*, se trouve dans tous les manuscrits du *Sextuplex*, à priori elle doit être du vieux fond. Pour que ce soit confirmé, il faut qu'elle soit aussi dans les livres romains. Dans ce cas, la continuité est vraiment probable, on est vraiment dans le "vieux fond". Ceci est valable pour la messe ; pour l'office, c'est beaucoup plus diffus, plus difficile.

Les Kyriale, ce sont des ensembles régionaux

Le chant "romano-franc" : un texte romain et une musique gallicane ?

Q. Lorsqu'on dit "romano-franc", est-ce que le texte est romain et la musique gallicane, ou bien, est-ce qu'il y a un peu de la musique romaine ?

R. Aujourd'hui, plusieurs chercheurs pensent que, tout simplement, les musiciens carolingiens ont fait du chant de leur culture mais en respectant les formes musicales. Quand, dans les graduels du 5^e mode, vous avez les récitations sur fa ou do, assez syllabiques, avec un mélisme de temps en temps, ils respectent cela. Il y a les deux, je pense : des pièces qui, au fond, sont gallicanes par leur mélodie, et puis, un certain nombre des pièces qui gardent une trace romaine : ce sont les pièces en do, les graduels du 5^e mode. Cette expression-là semble bien venir de Rome. Mais je crois de plus en plus que le remodelage n'est pas un remodelage purement musical, d'autant plus qu'on a aussi composé. On a fait du neuf à partir des textes anciens. Je n'ose pas aller beaucoup plus loin.

La musique romaine étaient très bien pour les romains, mais n'était pas bien comprise ailleurs. Par exemple, pour vous faire rire, voyez la curieuse pièce à la p. 135 (*Collegerunt*). C'est une antienne de procession purement gallicane, il n'y a aucun doute : d'abord, parce que les antennes des processions, c'est la liturgie de la semaine Sainte ; or, la semaine Sainte, c'est pas romain ; comme pour la liturgie de la croix : il n'y a rien, à Rome. A Rome, dès qu'on s'approche de la semaine Sainte, tout le monde se cache ! C'est le mauvais souvenir par excellence de Saint Pierre. Le vendredi Saint, à Rome, il y a la liturgie de la Parole, et ensuite, tout le monde se cache jusqu'au dimanche, parce que, ce jour-là... "Pierre, m'aimes-tu" ?

Par contre en Gaule, où l'on est tributaire de l'Orient, nous voyons la Passion avec les yeux de Jean, on voit le Christ-Roi partout. Regardez *Collegerunt* les grands intervalles, les quarts, les quintes, la modalité de ré, modalité tout à fait gallicane. On ne trouve rien de ce genre dans la mélodie romaine où le mouvement est conjoint presque tout le temps. Jamais on ne trouverait une quarte... une tierce mineure, et encore... C'est splendide, c'est opulent.

...*Si dimittimus eum, sic omnes credent in eum, ne forte veniant Romani* – et si nous le renvoyons, les romains ne vont-ils pas venir prendre notre lieu saint ? Et là, très curieusement, on a un mouvement qu'on trouve sur toutes les pages, dans les deux antiphonaires romains. Ceci tranche

³⁷ Dom René-Jean Hesbert *Antiphonale missarum sextuplex*. Bruxelles 1935

complètement avec le reste. Il y a le mot "romains" : "on les reconnaît bien, ils sont déjà venus avec leur chant". C'est très possible ; Père Jean Claire a montré ça, il n'est pas le seul.

Il y a un cas dans l'autre sens : à Rome on ne chante que l'Écriture Sainte ou presque. Donc, quand on va importer la liturgie de l'Avent, il va y avoir les problèmes : beaucoup de textes nouveaux. Les antiennes Ô, ce sont des compositions ecclésiastiques. Elles montrent très bien la logique des échanges (VI^e siècle). C'est une modalité de ré uniquement. Quand on les regarde dans les antiphonaires romains, on leur trouve une belle allure. Ils ont gardé la même forme, mais ils ont fait monter la récitation de ré à mi, parce que celle-là, ils la connaissaient : la récitation sur ré, à Rome, ça sonnait étrange. On ne sentait pas ce ton, à cette époque-là. Nous sommes là devant la logique, très riche pour notre époque, de l'inculturation. C'est ce que le musicologue américain Kenneth Levy a appelé le remodelage idiomatique. Quand une culture assimile les produits d'une autre culture, elle les modifie. Comme dit le vieil adage aristotélicien, tout ce qui est reçu, est reçu à la manière, à la forme, du contenant. C'est ainsi que la tradition continue.

chant romain et chant synagogaal

Q. Qu'y a-t-il d'intéressant dans les études concernant les rapports entre chant romain et chant synagogaal ?

R. Entre le chant romain et le chant synagogaal, je ne connais pas beaucoup d'études. Mais le Père Jean Claire a beaucoup étudié certains aspects du chant grégorien (donc romano-franc) qu'on peut mettre en rapport avec le chant synagogaal.

1 le contexte liturgique est le même. C'est la liturgie de la Parole. La liturgie synagogaale (cf. Lc 4), c'est lire la Parole, chanter, commenter, faire des prières à Dieu.

On trouve ça du côté de la synagogue comme chez les premiers chrétiens, d'après les écrits de Tertullien ; que font les chrétiens le dimanche matin : ils lisent les Écritures, ils chantent des Psaumes, ils font des homélies et ils adressent des prières à Dieu. Donc, même contexte.

2. On a le même texte, puisque des deux côtés ce sont les Cantiques et les Psaumes qui sont chantés. Le cas le plus net (pas dans la liturgie synagogaale au sens strict) : la lecture de l'Exode la nuit de Pâques débouche sur le chant du Cantique de Moïse. Pour cette lecture avec son chant il y a continuité liturgique entre la synagogue et nous. On a la même chose pour le plus vieux Psaume des Vêpres, le ps. 140. Que ma prière devant toi s'élève comme un encens et mes mains pour l'offrande du soir. On a ici : prière du soir, texte commun, action liturgique commune (offrande d'encens). C'est la mélodie qu'il faut regarder, à ce moment-là. Dans les cas où on a même texte, même contexte, même action liturgique, si la mélodie dans le chant grégorien est archaïque, il est probable qu'il y a passage direct du chant synagogaal au chant chrétien. Attention : il y a passage des structures, seule l'ornementation change, ce qui pour l'oreille paraît très différent. Donc il faut faire abstraction des ornements. Le cas de *Dirigatur, Domine oratio mea*, le verset des vêpres, c'est probablement plus ancien que le christianisme et donc synagogaal. On ne peut pas le prouver par l'histoire ; peut-être était-ce la ballade ou la sérénade qu'Adam chantait à Eve avant la chute....

Les signes rythmiques et/ou le maître de chœur ?

En principe, avec la méthode dite de Solesmes, vous avez un balisage qui vous garantit que vous n'avez pas à regarder plus loin que deux notes, voir trois ! De toute façon, vous savez que vous pouvez vous poser avant... Dans ce système d'indications verticales, horizontales, etc. — je fais abstraction des signes qui sont dans les manuscrits —, on a réuni des indications qui vous permettent d'éviter toute direction musicale. C'est à la portée de tout le monde de chanter 1, 2, ce qu'on faisait à l'armée autrefois ; 1, 2, 3 c'est déjà plus difficile, mais enfin, on a toute la vie

monastique, après on sait qu'il n'y a plus rien ! J'exagère à peine... De toute façon, le maître de chœur ne sert à rien pour la rythmique.

Dans la méthode de Solesmes, le maître de chœur fait ce qu'on appelait vulgairement les "queues de cochon", je veux dire la chyronomie. Or, qu'est ce que fait la chyronomie, à quoi sert elle ? A tempérer le rythme, indiqué par les signes rythmiques... Alors, pourquoi les indiquer, si quelqu'un doit venir après les tempérer ? Lorsque vous avez un bon musicien — et il y en a eu dans toutes nos communautés ; il est vrai que Solesmes en a eu un excellent dans la personne de Dom Gajard —, c'était chantant. La parole chantait, la ligne : c'est ce qu'il y a de plus important. Les ictus, le Père Gajard ne les a jamais fait faire à Solesmes ! Mais par contre, les membres de la chorale qui chante le Kyrie 11 une fois tous les dimanches sont contents, parce qu'ils chantent comme à Solesmes ! Mais dès qu'ils auront devant eux un musicien ou une musicienne, ils quitteront ce système.

Prenons la situation inverse (nous nous retrouvons dans la situation de l'édition Vaticane : on n'a pas de complexe à faire) : le Saint Siège n'a jamais approuvé les signes rythmiques de Solesmes. Avant nous, il n'y en a pas eu. Ils ont été tolérés, tant qu'ils ne touchaient pas les notes — c'était la condition ; car Dom Mocquereau avait été plus intelligent, en mettant des signes rythmiques qui touchaient les notes, pour qu'on comprenne bien que la note avait une valeur particulière. Non, le Saint Siège a dit : à condition que les signes rythmiques ne touchent pas les notes. J'enlève ça, que vous reste t-il ? A mettre un musicien ou une musicienne devant la communauté... Non pas un ou une artiste hypersensible qui va fondre en larmes la première fois qu'il rencontrera une contradiction... quelqu'un qui va donner un style, une allure à tout cela ; qui va réunir la communauté sur une interprétation de la Parole.

Le grégorien : à qui revenait-il de le chanter ?

Q. Pendant longtemps, les moines ont appris le latin, mais dans les paroisses, on ne chantait plus le grégorien ?

R. Si bien sûr, mais surtout n'oubliez pas ceci : au Xe siècle (et donc probablement au XIe s. encore), on a trouvé à Metz, le bulletin de salaire du chantre laïc qui venait chanter l'Alleluia... Une grande partie du répertoire était un répertoire de soliste : donc, que le soliste — de service ou payé pour —, sache chanter l'Alleluia ne signifie pas pour autant que toute la communauté en est capable. Ensuite le reste des chants du propre (ça élimine déjà le graduel, l'alleluia et le trait)... qu'est-ce qui nous reste ? L'offertoire ? je fais l'impasse parce que je ne sais pas trop. Mais l'introït, la communion sont des chants de schola : ils n'ont pas été normalement chanté par la communauté. C'est la réforme de Saint Pie X qui, sans le demander explicitement, a poussé à ce que, dans nos communautés, nous adoptions le chant de l'introït, du graduel par tous... Mais cela ne se faisait pas avant, dans les monastères.

À la messe, qu'est-ce que chantaient les moines, uniquement le kyriale ? Quand on est dans l'assemblée, on chante les réponses, les acclamations et le kyriale. Quand on est membre de la schola ou du petit groupe des chantres, on chante le reste. Les répons des nocturnes, je suis à peu près persuadé que c'est un petit groupe qui les chante. Chez Saint Benoît, c'est une seule personne encore (il dit que lorsque le chantre arrive au Gloria Patri, on se lève).

L'interprétation au XIXe et aujourd'hui

Q. Quelquefois, on lit comme critique que la manière de chanter en grégorien au XIXe siècle était influencée par le romantisme. Qu'est-ce qu'il y a de vrai là-dessous ?

R. Il y a certainement beaucoup de vrai. Oui, un certain romantisme... Il y a un jeune homme qui fait une thèse, il va faire une thèse sur Liszt et le chant grégorien. On a vu Liszt avec *l'Année liturgique*³⁸ à la main, et il y a une influence mutuelle entre les compositeurs post-romantiques et les restaurateurs du chant grégorien. Dom Mocquereau avait une correspondance habituelle avec Vincent d'Indy. Il a pour principale référence, ouverte ou cachée, dans le *Nombre musical*, un musicologue de la fin du XIXe et du début du XXe qui s'appelle Hugo Riemann : le legato, le temps premier, ça vient de lui. Debussy a visité Solesmes juste au moment où il commençait à composer Pelléas et Melisande, qui est une sorte d'opéra médiéval qui ressemble beaucoup, au texte près, et aux échelles près, à un office grégorien dans le style. Il y a plein d'autres exemples. Il y a un chercheur allemand, je ne sais pas s'il publiera un jour, Stephan Morents qui a passé sa thèse et son habilitation sur ce sujet-là : sur les rapports entre les restaurateurs du chant grégorien et les compositeurs de l'époque. Les compositions de Dom Mocquereau, qui ne sont pas très sortables sont tout à fait dans ce style. (cf *Variæ preces*), gros intervalles, quarts, quintes Ce n'est pas médiéval du tout. La fin du XIXe et de début du XXe sont néo-médiévaux, et ça c'est bien le romantisme qui l'amène. Dans le romantisme, il y a beaucoup de bonnes choses et puis... Je dis souvent que Dom Guéranger est le 1er des romantiques, certainement, mais le meilleur du romantisme qui ne s'arrête pas... Il y a une influence, comme il y a une influence de la musique sur toutes les époques. Autrement dit, le plain-chant baroque à toutes les époques... La polyphonie de Notre-Dame, c'est du plain-chant revu..., le plain-chant baroque, c'est du plain-chant revu.

Et ce qu'on fait maintenant ? On ne voit pas bien où sont les tenants et les aboutissants, mais c'est aussi une relecture. Dans nos monastères, ça bouge beaucoup plus lentement, mais ce qu'on entend dans les médias ou dans les groupes d'amateurs et divers enregistrements, en matière de chant médiéval, je ne suis pas sûr que ce soit plus médiéval que ce qu'on faisait il y a un siècle. Ce n'est pas parce qu'on chante comme ça et que... C'est amusant, c'est pour la petite histoire : il y a quelques années on a mis en valeur les polyphonies corses. *Organum*, Marcel Pérès a fait un tabac... Maintenant, on sait que les polyphonies corses ont été composées sous l'influence des franciscains au XVIIIe siècle. Mais ça ne veut pas dire que ce n'est pas intéressant.

On est profondément tributaire de son époque dans le domaine musical et on ne s'en rend compte que plus tard. Ce sont nos successeurs qui s'en rendront compte. Donc il ne faut pas rougir du romantisme ; pas plus que ça. Il ne faut pas y rester parce qu'on a un siècle de retard, si on est romantique.

Le génie grégorien : une association de la musique et de la langue

Les compositeurs se sont donnés à cœur joie à toutes les époques et dans tous les lieux. Il y en a des géniaux, pas nombreux, et il y en a de très mauvais, nombreux. Ils ne savent plus mettre l'élévation mélodique sur l'accent, ni faire la césure mélodique entre deux éléments de phrases. Ils mélangent des éléments de timbre différent du 2^e, du 1^{er}, du 3^e, du 8^e. Mais ça n'a pas dépassé le cercle de leur communauté...

Q. Comment se fait-il que l'on ait perdu ce génie de la création grégorienne ?

R. J'ai bien quelques idées...

Le 28 avril dernier, je me trouvais à Saint Pierre de Rome, et le Pape béatifiait cinq ou sept bienheureux, dont deux du Mexique. On a demandé à l'archevêque de Guadalajara de chanter la préface. Je n'ai jamais entendu ça... Il connaît le latin, il la chante de temps en temps chez lui, mais il était capable de s'arrêter dans un mot pour respirer... Peut-être était-ce le trac ? Mais non, ça n'est pas sa culture. Bien des gens dans nos communautés vont ânonner... Le nombre d'endroits, dans le lectionnaire, où on va respirer alors qu'il faut unir, où on va unir alors qu'il faudrait

³⁸ Dom Prosper Guéranger vol. 1 en 1875

respirer ...

Et bien, les compositeurs, très vite, ont été pareils. L'époque de Charlemagne a réhabilité vigoureusement la latinité. Charlemagne a contrôlé l'enseignement et la pratique du latin. On a donc insisté sur la prononciation du latin, sur l'accentuation, sur l'intelligibilité, sur la lecture publique. Je pense que ce que nous appelons le chant grégorien, le chant romano-franc, a bénéficié de cette sur-conscience de la latinité. Et très vite... L'entrée du Français dans la langue populaire (non pas liturgique), date quand même d'avant Charlemagne (je ne sais plus comment on appelle cela, le serment de Strasbourg)³⁹. C'est déjà la décadence du latin à ce moment là, il ne faut pas penser que tout le monde parle latin... Si Charlemagne insiste pour que ses secrétaires veillent à bien écrire et les fait corriger, c'est que la décadence est commencée.

C'est ça, pour moi, la qualité d'un chant liturgique : c'est cette suprématie évidente de la Parole. La composition, je la juge mauvaise quand elle ne sert plus la parole, et non pas quand la mélodie est un peu...

Homo quidam fecit cœnam magnam ... le modèle va poser toutes les finales en haut ; c'est un français qui a composé cela !

Q. Vous pensez que c'est d'abord le génie de la langue qui s'est perdu avant celui de la musique ?

R. Oui, le génie de l'association de la musique avec la langue... Et cela se fait très vite : la messe de la Trinité qui, bien que plus tardive, est pourtant encore en neumes, dans les manuscrits les plus anciens, a des fautes de composition énormes, elle est filandreuse à souhait. Vous n'avez qu'à comparer l'introït *Invocavit me*, du 1^{er} dimanche de Carême, et *Benedicta sit* qui est sa copie (on l'a regardé, je crois, l'année dernière). Vous verrez : les césures sont placées autrement, on se sert d'un accent pour faire une césure... Cela prouve qu'on ne comprend plus le modèle.

plain chant et notation carrée

Q : Peut-on dire que le plain chant est né avec la notation carrée ? Il doit y avoir une influence de la manière d'écrire...

R. : La notation carrée, oui, mais pas seulement : les autres éléments que le Père Cardine a signalés dans sa *Vue d'ensemble sur le Chant grégorien*⁴⁰ jouent : la syllabisation des mélismes et les premières polyphonies. Si vous voulez, on en apprend une ?

Vox principalis

do ré mi fa sol sol / la la sol fa ré mi

Vox organale

do do do do ré ré / mi mi ré do ré mi

Rex cae- li, Do- mi- ne / ma- ris un- di- so- ni...

³⁹ Serment de Strasbourg 842. serment prononcé par Charles le Chauve et Louis le Germanique dont les formules sont les plus anciens témoins des langues françaises et allemandes

⁴⁰ Dom Eugène Cardine 1905-1988 *Vue d'ensemble sur le chant grégorien* dans études Grég. XVI (1977) pp 175-192

Dom Eugène Cardine 1905-1988 *Sémiologie grégorienne* dans études Grég. XI (1970) pp 1-15

C'est un organum à la quarte : au départ, c'est la même note, on la garde jusqu'à ce qu'un intervalle de quarte sépare les deux parties (...*Domine*) ; à ce moment-là, on chemine en parallèle et on se rejoint à la fin, sur l'unisson.

C'est encore facile de garder le rythme verbal mais dès qu'une des mélodies n'a plus de sens, on coupe pour être bien ensemble, on égalise les notes. Ceci sera pris comme base de l'art de composer, avec la pulsation égale.

Questions ...

Pour se perfectionner en Sémiologie... ?

R. Vous avez deux livres

— Le plus connu est la *Sémiologie Grégorienne*⁴¹ de Dom Cardine, publiée d'abord en Italien (1968), ensuite en Français comme un article des "Etudes Grégoriennes", puis en tiré à part ; ça date quand même de la fin des années soixante : depuis 30 ou 40 ans, les études ont avancé.... C'est un livre qui est tout sauf de la musique : les treizes formes de torculus de Saint Gall... C'est l'étude des signes (le Père Cardine disait : "Moi, je suis l'homme du signe") ; ça ne vous aide pas à faire une classe de chant, ça vous aide à améliorer vos connaissances.

Q. Il y a quelque chose qui s'appelle *Introduction à l'interprétation du chant Grégorien*...

R. La traduction française est éditée (le premier volume seulement) aux Editions de Solesmes⁴². Vous y trouverez un tableau des neumes et de lettres significatives absolument exhaustif, avec des traductions ; mais c'est intégré dans une réflexion musicale. C'est de haut niveau et ça reste germanique d'inspiration, mais ça peut vous aider.

On a relu sept fois le texte pour qu'il passe en français (il y a des phrases allemandes qui font un paragraphe...) et qu'il reçoive l'accord des Allemands sur la terminologie. ça a été à peu près du même niveau que la TOB... Eux ont commencé par l'Epître aux Romains ; nous avons commencé par le chapitre sur les répercussions : si on arrive à faire celui-là, tous les autres passeront !

Il fait tous les présupposés : le texte et le mode. Les Allemands ne sont pas des artistes pour le mode... mais pour la déclamation, la rhétorique, la notion d'articulation, c'est certainement ce qu'il y a de meilleur.

Il reste deux volumes à traduire puisqu'on n'est pas allés au-delà du neume d'une seule note...

Question sur la difficulté à recevoir les « **Etudes Grégoriennes** » commandées.

Elles peuvent s'acheter au numéro ; auquel cas, elle sont très chères (c'est volontaire) au moins 170 F ; ou bien alors, elles s'achètent à l'abonnement ; ça ne coûte pratiquement rien, ça consiste à recevoir les numéros automatiquement. 120 F, port compris. Si ça n'arrive pas il faut écrire, insister sur cette formule d'abonnement. Il y a un maillon qui ne fait pas son travail...

Questions concernant prononciation et psalmodie latine

La prononciation de "euge"

⁴¹

⁴² Luigi Agustoni & Johannes Berchmans Göschl. *Introduction à l'interprétation du chant Grégorien* . Solesmes 2001

Une seule émission de voix. Il faut garder la couleur de "e" (la couleur locale : il n'y a pas de règle pour la prononciation de é ou du è ; ce ne sont que des usages français qui ont été transposés au latin. A Solesmes, quand il y a une consonne dans la même syllabe, après la voyelle, on la chante ouverte comme en français, dans "règle", par exemple. Et s'il n'y a pas de consonne après, comme dans "été", on la chante fermée. Donc si vous avez un "e" ouvert, ça se chante : "éééééé-uge. Le "ou" apparaît seulement à la fermeture de la syllabe, ça n'est pas é-u-ge. Comme dans Saaaa-lve ; Saaaa-nctus ; laaa-uda.

Il y a des usages de prononciation qui sont obligatoires parce qu'ils sont fondés dans la langue latine et dans l'époque grégorienne ; il y en a d'autres qui sont irrémédiablement perdus.

exemples :

le mot *Heu* (dans le Ps. 119 et dans la liturgie des défunts) ; dans les manuscrits, vous le trouvez soit en une syllabe, soit en deux. Parfois de façon différentes en deux endroits du répertoire.

Le mot *Moï-ses* ou *Mo-ï-ses* (*Rubum quem viderat*).

Pour "Qui", c'est différent. *Qui*, une syllabe, *cu-i*, deux syllabes.

Equus = *e-quus* (*uu*, c'est une syllabe en latin).

Il ne s'agit ni de synérèse ni de diérèse ; dans les hymnes, on est parfois obligés de contracter des syllabes, d'en faire une seule, mais ce n'est pas une règle de prononciation. Dans le sanctoral, il y aura une antienne où on a provoqué une élision parce qu'elle est rythmée ; c'est l'antienne du Saint Rosaire *In flore mater, in partu virgo, gaude et laetare, Virgo Mater Domini*. Pour garder le rythme, on est obligés de supprimer une syllabe, qui est écrite en tout petit.

Question sur l'accentuation de "sumus" dans *laetati sumus*, par exemple.

R. Dans *Laetatus sum*, "sum" est rattaché à "Laetatus" ; mais quand ils sont séparés, il y a deux accents : *Laetati sumus* ; mais en général, la musique doit en privilégier un.

Secundum ; partout ou presque, on chante "*Secundum*" mais ça ne peut pas être vrai ; l'avant dernière longue est toujours accentuée "... *secundum Joannem*".

Q. Dans *Judicabo te*, "te" n'est pas accentué...

R. Nous sommes en train de mélanger deux plans sans s'en rendre compte. Vous posez la question de quelqu'un qui récite du latin, dans une discipline de communauté (il faut bien que tout le monde fasse la même chose) et de la composition grégorienne. On avait traité un peu ça l'année dernière : je vous avais donné l'exemple de *Nigra sum*, de *rex*, de *cor*...

Si je prends une pièce grégorienne ; *Laetatus sum*⁴³. C'est clair, le mot l'accent de "laetatus" ne perd rien, mais la mélodie a choisi d'accentuer "*Laetatus sum*" ; et même le petit mot qui suit "*in his quae dicta sunt*" : *his* est accentué. Après "*i-in do-o-mo*" La préposition "in" se rattache au mot qu'elle commente, "domo".

Donc, si vous êtes dans la discipline psalmodique, vous allez enseigner les règles d'accord : lorsqu'on arrive à la fin, si on a un accent sur la dernière syllabe, on fait un faux accent sur la 3e, "*Judicabo te*". "*Loquar pax in te*" ; on fait des fausses accentuations. On est 80 ou 60 à chanter ensemble et on ne peut pas se permettre de réfléchir longtemps, avant chaque verset, sur l'accentuation, et prendre le risque que ça diverge. Un soliste — ou un petit groupe — accentuera toujours tous les mots, mais plus ou moins fortement.

⁴³ Graduel Triplex 1979 p 336

Fiat pax, : mono-syllabe accentué. Le compositeur grégorien, traite de façon accentuée, alors il a du mal, il cherche les mono-syllabes quand ils sont en dernière position.

On a chanté, page 271 *Illumina faciem tuam super servum tuum* qui se termine sur le mot te (vocavit te) avec une formule dont vous ne retrouverez jamais l'équivalent nulle part : le mot est accentué à la fois comme un spondé vocávit te , et comme un dactyle vocávit te ; pas d'autre choix que de marquer la dernière.

Qui manducat p. 383

Autre exemple, en lien avec la question posée, *Qui manducat* , et ses deux accents à la suite :

In me... : premier accent, *...manet* : deuxième accent. Si c'était un psaume que l'on récite, il faudrait choisir... On nous explique au noviciat qu'il ne faut pas être scrupuleux à ce point.

Remarque sur cette antienne de Communion :

C'est fondamental, dans la logique de la communion : le texte de Saint Jean a été légèrement modifié, par l'inversion des mots *carnem* et *meam*, *sanguinem* et *meum* ; à chaque fois, le mot *meam* et *meum* est mis en évidence.