

**SESSION  
DE  
CHANT GRÉGORIEN**

**Père Daniel SAULNIER**

**III**

*Sémiologie : le torculus*

*l'Antiphonaire  
monastique*

Session inter-monastique  
**N-D de Maylis**  
5-9 septembre 2005

## Sommaire

<b>I. — Chronos, histoire du Chant Grégorien.....</b>	<b>3</b>
Au commencement était la Parole.....	3
Les répertoires liturgiques latins d'Occident.....	4
Un <i>Kairos</i> : la romanisation des Liturgies gallicanes.....	6
La mise par écrit du répertoire romano-franc.....	8
La composition post-grégorienne ; la Polyphonie.....	9
Le Concile de Trente.....	11
La restauration grégorienne des XIX-XXe siècles.....	12
Le Grégorien au XXe siècle.....	14
<b>II.—Sémiologie : le torculus.....</b>	<b>15</b>
Le torculus.....	16
L'épisème, quelle valeur rythmique ?.....	23
<b>III.—L'Antiphonaire monastique.....</b>	<b>26</b>
Quelques informations.....	26
Le volume II : l'office ferial.....	26
Calendrier romain général / calendrier propre.....	28
Célébration des mémoires.....	29
Marque du caractère festif.....	31
Des pièces d'origine grecques ?.....	32
Mise en œuvre.....	33
Antiennes nouvelles.....	34
La notion d'authenticité remise en cause.....	35
Dispositions diverses de l'édition nouvelle.....	36
La question du Pater aux Petites-Heures.....	39
La question si bémol.....	40
Dom Gajard et le Si bémol.....	40
Un problème musicologique : la notation du Si bémol dans les manuscrits.....	42
Autres interventions de Dom Gajard.....	43
La fixation du Si change le mode et l'ethos.....	44
Les critères de restitution des mélodies aujourd'hui.....	44
Dom Mocquereau et la méthode du comptage.....	45

*NB : L'auteur n'a pas relu son texte qui garde la marque du style oral. Les titres et sous-titres ont été ajoutés pour faciliter la lecture.*

## I. — Chronos ; histoire du Chant grégorien

Voici un parcours assez rapide sur l'histoire du chant grégorien qui peut vous aider à intégrer face à vos communautés les nouveautés qui se présentent notamment par l'édition du nouvel antiphonaire.

En effet, pour les plus compétents de nos communautés, le chant Grégorien c'est d'une part, un « âge d'or » plus ou moins idéalisé, situé au VIII<sup>e</sup> siècle, et d'autre part, la restauration du XIX<sup>e</sup>. Pour les moins informés, le Grégorien se situe autour de saint Grégoire avec, aussi, l'œuvre de Solesmes et la restauration grégorienne du XIX<sup>e</sup>. Ce n'est pas faux, mais si nous voulons comprendre et surtout enseigner à nos communautés, il faut voir plus loin : on n'a pas attendu le VIII<sup>e</sup> siècle pour chanter, même s'il n'y avait pas de notes carrées...

### Le Grégorien entre le IX<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> s.

Mais il y a plus que cela : entre le IX<sup>e</sup> siècle et le XIX<sup>e</sup> siècle, il y a eu beaucoup de choses. Il y a quinze ans une jeune femme, étudiante, s'est présentée à l'abbaye de Solesmes pour demander des renseignements sur ce que pouvait être le chant grégorien à l'époque de Louis XIV ; elle s'est entendu répondre : « Madame, cela n'a aucun intérêt. » Quinze ans après, elle est revenue avec sa thèse de doctorat sous le bras pour l'offrir à l'abbaye de Solesmes : *Le chant grégorien à l'époque de Louis XIV*.

Ce genre de question revient à la mode. Qu'est-ce qu'était devenu le chant d'Église à l'époque de l'abbé Lebœuf ? Une thèse remarquable est sortie l'année dernière sur ce sujet. L'abbé Lebœuf n'était connu que par la critique qu'en a fait dom Guéranger<sup>1</sup> Aujourd'hui, on sait qu'il est responsable d'une grande partie de l'office néo-gallican qui a été composé et a rayonné sur toute la France. Les étudiants se penchent aussi sur ce que pouvait être le chant grégorien dans les paroisses au moment où dom Guéranger en assurait la restauration, etc.

Si nous prenons conscience de ce qu'a été l'histoire du chant grégorien, qui ne se réduit pas seulement à deux ou trois seuils, deux ou trois révolutions, cela peut nous aider à comprendre un certain nombre de choses : par exemple, que le chant grégorien du XXI<sup>e</sup> siècle ne sera pas celui de la fin du XIX<sup>e</sup>...

### Au commencement était la Parole ; Parole de Dieu et réponse des hommes.

*Au commencement était la Parole de Dieu* : c'est la première phrase de l'Évangile de saint Jean et aussi la première phrase de toute la Bible. La première chose que fait Dieu c'est de parler, c'est par sa parole que les choses sont créées. Pour notre chant, il faut remarquer que dans l'histoire sainte, quand Dieu intervient dans l'histoire des hommes, la réponse des hommes est un chant. Ce fait se retrouve à plusieurs reprises, dont le cas le plus éclatant est celui de la nuit pascale, le passage de la Mer Rouge, où dans notre Liturgie, encore aujourd'hui, le texte de la lecture et le texte du chant font corps. *Alors les fils d'Israël chantèrent ce chant au Seigneur*, suit alors le psaume responsorial.

À l'intervention de Dieu dans l'histoire des hommes, les hommes répondent donc par un chant. Certes, Dieu continue à intervenir, et à intervenir dans la Liturgie. Et dans la Liturgie, l'action de Dieu c'est sa Parole. À la suite de la lecture qui est l'intervention de Dieu dans la vie des hommes, les croyants continuent à répondre par un chant.

---

<sup>1</sup> voir note 14

Cette réponse montre quels sont les plus anciens chants, nécessairement les premiers chants de l'histoire du christianisme qui remonte aussi très loin dans celle du judaïsme. Le premier psaume n'est pas un psaume, mais certainement le cantique de la Mer Rouge : c'est le prototype du psaume. Ensuite le genre psaume va se caractériser selon les différentes situations, les différentes épreuves, les différentes personnes, mais ce sera toujours la même idée d'une réponse des hommes à la Parole de Dieu.

## **Les répertoires liturgiques latins d'Occident**

### **La Liturgie issue de la Synagogue.**

Le premier répertoire chrétien ne se distingue pas du répertoire juif. Les premiers chrétiens, nous le savons par les Actes des Apôtres, n'ont pas été tout de suite nommés chrétiens, et même quand ils ont été appelés ainsi, ils étaient bien encore considérés comme juifs. Lorsqu'ils reçoivent ce nom de chrétiens à Antioche, selon les Actes des Apôtres, ils sont une sorte de mouvements, de courants, de sectes - sans que ce soit péjoratif -, dans le monde juif. Il y avait les saducéens, les pharisiens, les Samaritains, il y avait les disciples de Christos<sup>2</sup> et nous voyons que toute la première Liturgie du monde chrétien est une Liturgie qui suit celle des synagogues. Jésus d'abord, ensuite les Apôtres, ont commencé par prêcher dans les synagogues. Donc, à partir de ce moment-là la Liturgie chrétienne va être la Liturgie du matin du sabbat, c'est-à-dire, une lecture de la Parole de Dieu avec la réponse, un chant. Le mot technique employé par les liturgistes c'est : *Lectio cum cantica*, la lecture et le chant qui la suit font corps ; voilà la base. Il y aura aussi les homélies, les prières, les demandes adressées à Dieu à la fin de la célébration. Le reste, le rituel eucharistique vient d'un autre horizon, d'une autre Liturgie, celle du repas.

### **Passage du grec au latin entre les IIe et IVe siècles.**

La Liturgie se développe dans tout le bassin méditerranéen, or la langue commune est le grec, donc tous les premiers répertoires, sauf dans la région Syro-Palestine où l'on voit très tôt des répertoires en araméen, ont été en grec, même à Rome. Ainsi la Liturgie n'était pas en latin mais en grec dans tout l'occident méditerranéen. C'est progressivement entre la fin du IIe siècle et le début du IVe, qu'en partant d'Afrique, centre le plus latinisant et en allant vers Rome que les Liturgies ont été traduites en latin.

Vers la fin du IIe siècle, il nous reste le témoignage de celui qui n'est pas totalement un Père de l'Église, mais qui est intéressant pour son enseignement, Tertullien qui nous dit ce qui se fait le dimanche matin dans les réunions : on lit les Écritures, on chante les psaumes, on fait les homélies et on adresse des prières à Dieu.

La plus spectaculaire des réformes liturgiques, en linguistique a donc eu lieu, il y a bien longtemps, entre le IIe et le IVe siècle où la totalité des répertoires occidentaux sont passés au latin. La différence est qu'à cette époque, il n'y a aucune centralisation dans la Liturgie. Cette idée ne nous est pas immédiatement accessible : au IVe siècle, il n'y a pas de centralisation.

### **Les répertoires**

#### **ROM BEN GAL HISP MIL AQU IRL**

Il y a donc sur tout l'Occident chrétien latin, différents répertoires qui sont régionaux.

— Il y a le répertoire de la péninsule ibérique : le répertoire de chants hispaniques qui a reçu le nom de Wisigothique, Mozarabe, autant de noms qui sont mal adaptés car il n'y a pas d'influence arabe

---

<sup>2</sup> voir la lettre de Pline le Jeune, gouverneur de Bithynie à l'empereur Trajan au début du IIe s. (lettre 96-97) ; également le témoignage de Tacite, historien de la Rome des empereurs *Annales XV, 44*

dedans. C'est le chant de l'Espagne, le chant de Séville, de Tolède ; il y a peut-être même plusieurs répertoires.

—Il y a le chant du sud de l'Italie qui nous concerne un peu, car c'est celui que saint Benoît a entendu. Il n'a pas connu le chant grégorien, mais il a connu deux chants, celui du sud de l'Italie que l'on appelle Bénéventin du nom du duché du Bénévent, et bien sûr le chant romain.

—En remontant la péninsule Italienne, on rencontre un autre chant dans le nord de l'Italie, le chant de l'Église de Milan, que l'on appelle parfois ambrosien. Ce répertoire contient des pièces de chant bien plus anciennes que les pièces grégoriennes, qui remontent à la première tradition de l'Église de Milan. De tous les répertoires anciens, il est le seul qui soit resté en vie.

— Il y avait les divers répertoires gallicans. Les Eglises comme Lyon, Tours, Narbonne peut-être et d'autres encore avaient un chant différent, une Liturgie qui n'avait rien à voir absolument avec la Liturgie romaine.

Il y avait aussi des répertoires qui nous sont inconnus ou moins connus : il y en avait sûrement à la limite entre l'Italie et les Balkans, dans la région d'Aquilée : on a trouvé des documents qui montrent un chant particulier. Et puis aussi bien sûr en Irlande : si la musique ne nous en est pas parvenue, nous avons des textes surtout d'hymnes irlandais chrétiens et latins qui n'étaient partagés par aucune autre région.

La Liturgie à Milan, en Espagne et dans les Gaules n'avait rien à voir avec la Liturgie romaine. Bien sûr, au moment du récit de l'Institution, il y a unité ; il y avait des lectures, des prières etc., mais l'ordonnance était complètement différente.

Toutes ces régions ont reçu l'Évangile, non pas de Rome, mais directement d'Orient ; par exemple Lyon avec saint Irénée, fils spirituel de saint Jean l'évangéliste. Les Liturgies gallicanes avec leur musique étaient beaucoup plus proches des Liturgies orientales. Notamment, il n'y avait pas de chant d'entrée dans la Liturgie orientale, car l'entrée solennelle se fait au moment de l'offertoire, qui avait un développement extraordinaire : une acclamation, qui existe toujours dans les Liturgies orientales, aux espèces non consacrées, les oblats avant la consécration. Ce développement n'a pas résisté, car on vénérât les oblats non consacrés avec un tel honneur que cela donnait lieu à une certaine ambiguïté que Rome n'a pu laisser subsister.

### **Le soliste : les trois premiers siècles**

Cette époque, la préhistoire du chant grégorien, est marquée par deux moments. Le premier moment, qui recouvre les trois premiers siècles, est l'époque du soliste. Il ne faut pas imaginer une communauté chantant après la lecture. Il faut imaginer le ou la soliste tenant la place essentielle : les autres membres de la communauté écoutent dans un premier temps ou bien répondent un refrain. Dans la tradition populaire et dans la réponse à la psalmodie responsoriale, le mélisme fait partie de ce que le peuple sait faire. Il ne faut imaginer non plus que ce chant était triste, dépouillé, pauvre : on a deux témoignages, à peu près contemporains. Le premier, le plus illustre, est celui de saint Grégoire lui-même. En 595, cinq ans après son élection, l'évêque de Rome a tenu un synode pour l'église de Rome et il a soulevé la question au sujet d'un abus qui se pratiquait à savoir qu'on choisissait les diacres parmi les jeunes gens qui avaient une belle voix, ce qui en soi n'était pas un inconvénient. Mais ces jeunes gens qui passent leur temps à soigner leur voix, en oublient leur tâche normale de diacre, c'est-à-dire le service de la Parole et ce qu'on appelle aujourd'hui la solidarité, le soin des pauvres. Donc saint Grégoire a interdit que les diacres chantent à la messe, sauf l'évangile. C'est la seule contribution connue de saint Grégoire dans le domaine musical. Son homologue plus ancien, Grégoire de Tours raconte comment, au mois de juillet, lors de la fête de saint Martin, il devait organiser une réunion des évêques qui dépendaient de sa région. Le 4 juillet, en France, était la première fête de saint Martin, on avait réuni les évêques et suffragants de Tours et puis comme toujours en France la fête se termine par un banquet. À ce banquet s'est invité le roi Gontran et Grégoire de Tours raconte dans son histoire des Gaules : « On était au milieu du banquet quand le roi Gontran se pencha vers moi et me demanda si le

diacre qui la veille, en la messe de saint Martin avait chanté le psaume responsorial accepterait de chanter pour les convives. » Cela donne une idée de l'intérêt que pouvait avoir cette musique. Grégoire de Tours a accepté, le diacre est venu chanter pour les gens qui étaient en train de manger et le roi Gontran a poussé son avantage, en demandant que tous les évêques présents demandent à leur diacre de venir chanter pour les convives. On a idée alors, que le chant de cette tradition était extrêmement goûté. Il faut se dire qu'il n'est écrit nulle part, sinon dans la mémoire du chanteur, dans les habitudes de toute sa personne.

### **La Schola, après 313**

Le basculement s'est fait progressivement à partir de la libération de l'Eglise à partir de ce qu'on appelle l'édit de Milan, en 313. Les historiens disent que ce n'est pas complètement vrai, mais c'est quand même autour de cette époque où l'Eglise est devenue libre que le développement et le caractère du culte a apporté une rénovation des formes musicales. On est passé du chant du soliste au groupe, à la *schola*. Il ne faut pas imaginer la *schola* comme ce qu'elle est dans nos monastères. Nous avons cette fâcheuse habitude de l'intellectuel vers le réel. Pour nous, la *schola* est le groupe de moines ou de moniales qui se réunit au milieu du chœur, pour entraîner les frères ou les sœurs. Mais la *schola*, au départ, est une sorte de corporation, c'est-à-dire que dans une ville, les gens qui ont le même intérêt, la même profession, le même engagement, s'entendent, se fédèrent en quelque sorte. La *schola cantorum* est une sorte de mise en commun de moyens musicaux dans l'Eglise. Ces gens vont travailler ensemble et composer un nouveau répertoire pour les situations nouvelles. Dans les catacombes, il n'y avait pas de procession pour les oblats, ni d'entrée solennelle. Lorsque les basiliques se développent, on va éprouver le besoin de remplir, de ritualiser le temps de l'entrée. « Que fait-on à l'Eglise ? » demande saint Augustin dans son *Commentaire sur les psaumes* « En dehors des moments où je parle et celui où on lit les Écritures, les fidèles chantent. » La *schola* ce groupe de musiciens professionnels crée des genres nouveaux pour les nouvelles circonstances liturgiques : principalement le chant d'entrée ainsi que les nouvelles fêtes.

Les chants déjà existants vont être remaniés : le psaume responsorial va être développé musicalement pour lui donner les contours de ce que nous appelons aujourd'hui le répons graduel : le psaume devient très long : si vous chantez le jour de Pâques, le psaume 117, avec une mélodie comme celle de l'*Haec dies*, vous y passez la journée. Le développement musical du psaume responsorial va aller de pair avec la réduction en nombre de ses versets. Mais il existe encore un manuscrit qui vient de la région de Gand, le plus ancien témoin de textes du répertoire grégorien, qu'on appelle du Mont-Blandin, conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Il s'agit d'un manuscrit du VIII<sup>e</sup> siècle qui indique les chants pour tous les jours de l'année. Le jour de Pâques, il donne l'*Haec dies* avec plusieurs versets. C'est le seul.

Vous voyez donc que les racines du chant grégorien, la préhistoire du chant grégorien est l'histoire de différentes cultures et une histoire qui se déroule dans le temps.

## **Un *Kairos* : la romanisation des Liturgies gallicanes**

### **La centralisation : une initiative politique**

Vient alors un moment exceptionnel qui verra naître la composition du répertoire que nous chantons aujourd'hui. C'est un phénomène dont l'essence au départ est politique. L'introduction d'une centralisation dans le domaine du chant liturgique, n'est pas une initiative d'ordre religieux, mais une initiative d'ordre politique. La prise en charge des intérêts romains par le roi des Francs, Pépin le Bref, la prise en charge de la légitimité du roi des Francs par la papauté, voilà l'échange politique. L'idée qu'on fera l'unité du Royaume franc par la culture, idée de génie sans aucun doute —à cette époque, la

culture, c'est la religion et les usages religieux de Rome), va s'avérer une intuition tout à fait remarquable<sup>3</sup>.

### **Comment transmettre le chant ?**

Le grand problème que rencontre ce chant, problème que nous rencontrons en l'étudiant, c'est sa transmission. Nous avons un témoignage indubitable. Certes, il est rare que l'on rencontre des évêques qui soient musicologues, il y en a eu un au moins qui s'appelait Isidore évêque de Séville (+ vers 636). Il a écrit à peu près sur tous les sujets, entre autres sur les offices, les rites liturgiques de l'Espagne chrétienne. Dans son traité sur la musique, la deuxième phrase dit ceci : « Si les sons ne sont pas retenus de mémoire par le chanteur, ils sont perdus car on ne sait pas les écrire. » Donc à une période, le chant ne se transmet pas par l'écrit.

C'est pour cette raison qu'il y a possibilité de supercherie, c'est-à-dire qu'en Gaules, où l'Empereur ordonne la mise en oeuvre du chant romain, on va pouvoir chanter un chant qu'on appelle romain, parce que son texte vient de Rome, ainsi que l'ordonnance liturgique. Mais sa musique vient des Gaules, elle a été composée par des musiciens francs. Qui peut vérifier, qui peut contrôler ? Personne, car la musique ne se transmet pas autrement que par le musicien. Si vous voulez entendre le chant de Rome, il faut aller à Rome, ou faire venir un musicien de Rome. Des échanges ont bien eu lieu, mais très peu en comparaison du poids de l'inertie, au sens positif du terme, que pouvait représenter la tradition musicale des Gaules. Quand on voit ce qu'ont été à la fin du XXe siècle, les tensions relatives à la musique liturgique, il faut bien voir que la réforme liturgique de 1965, n'est rien par rapport au balayage de la Liturgie gallicane par la Liturgie romaine : changer tous les textes, car les Liturgies orientales n'ont pas les textes scripturaires<sup>4</sup>, supprimer des chants, balayer toutes les compositions poétiques etc. Il y a eu une supercherie, une imposture quelque part. Quand on dit qu'à Metz on entend le plus beau chant romain, non, on entend du chant messin.

### **Une perfection des formes**

Lorsqu'on étudie aujourd'hui ce chant, on y trouve une qualité qu'on ne retrouve pas dans les ancêtres. Le chant ambrosien, milanais, nous est connu un peu, ainsi que le chant bénéventin : ils sont intéressants, mais ils n'ont pas la perfection formelle, cette « perfection des formes » comme disait saint Pie X, que l'on trouve dans le chant grégorien.

Je vous donne une piste pour expliquer la qualité de ce chant. La fin du VIIIe siècle, début de l'empire de Charlemagne est marqué par un renforcement, un retour de la latinité. Autrement dit, Charlemagne, Alcuin, les intellectuels de l'époque insistent sur l'*Ars bene dicendi* : l'art de bien parler, de bien dire. Il y a des commentaires, des écoles. Le chef de l'état lui-même donne l'exemple, il exige une qualité de lecture, une qualité d'écriture, un respect des règles de la latinité. Or lorsqu'on compare le chant grégorien avec les autres chants, on trouve en effet que l'allure de la parole apparaît plus que dans les autres chants. Si vous étudiez un morceau de chant Vieux Romain, vous ne voyez pas la séparation entre les mots : il y a toujours un petit nuage mélodique à la fin des mots et au début. L'enchaînement des mots est flou. En chant grégorien ce n'est jamais ainsi. À la fin des mots, vous

---

<sup>3</sup> Au milieu du VIIIe siècle le souverain Pépin le Bref fait alliance avec la papauté (Etienne II). Dans un premier temps, le pape investit Pépin le Bref d'un royaume de droit divin (754) et Pépin le Bref devient le protecteur de la papauté. Dans un deuxième temps, Pépin le Bref décide de faire l'unité de son royaume sur la base de la religion catholique romaine et en particulier des usages liturgiques : il impose en Gaule la Liturgie romaine et Charlemagne ira dans le même sens.

<sup>4</sup> On importe en Gaule les textes, les cérémonies et on essaye les chants de l'Eglise de Rome. Or la tradition romaine c'est de prendre pour les chants le texte des Psaumes presque uniquement. Ce qui n'est pas psalmique dans la Liturgie romaine, c'est que Rome l'a adopté. La Liturgie de l'Avent et beaucoup de fêtes d'origine orientale ont été adoptées par Rome qui les a prises à ses voisins. Jusque-là Rome ne s'était jamais préoccupée de diffuser sa Liturgie. Ce qui ne signifie pas qu'il n'y a pas eu d'échanges, de documents ou de chantres. Il y avait les pèlerins, des souverains qui voyageaient ; ils rapportaient ce qu'il y avait de bon. Tout bon livre se diffuse... Rome n'a jamais demandé à l'Eglise gallicane de célébrer à la manière romaine. Ce n'est pas le pape qui a demandé la romanisation de la Liturgie gallicane, c'est le roi des Francs, Pépin le Bref et son successeur Charlemagne.

avez souvent une note seule : ce procédé de magnifier la finale, de systématiser aussi l'accent est repris à cette époque dans l'*Ars bene dicendi*. Les qualités déclamatoires du chant grégorien viennent sans doute de cette insistance de l'époque sur la latinité.

Les « Barbares » étaient, de fait, plus attachés à la pureté de la langue latine que Rome... On a appelé cette époque de Pépin le Bref, la première renaissance carolingienne. Ils sont « barbares » ce qui veut dire hors de la culture romaine et grecque, ils sont des nomades, des militaires, des soldats, ce ne sont pas des gens cultivés, ils savent qu'avant eux, il y a eu des richesses de culture qu'ils ne veulent pas perdre. C'est pour cela qu'ils vont fonder l'*Ars bene dicendi*

C'est aussi pour cela qu'on va copier les oeuvres antiques. À partir du IXe siècle, on se met à copier tout ce qui est ancien, sans discernement : par exemple, tous les traités de musique sont la copie de traductions latines des œuvres de la musique grecque antique. Mais cela leur importe peu, c'est de la musique et c'est ancien ; donc, on écrit les lois de la musique de la Grèce antique. Cela a été traduit en latin à l'époque de Boèce<sup>5</sup>. Au VIIIe et au IXe siècle, on recopie cela. C'est l'époque où l'on écrit le texte dans un petit rectangle au milieu de la page avec tous les petits commentaires autour ; l'époque où l'on commence à enseigner — Charlemagne est l'inventeur de l'école. Archiver, commenter, copier, sauver les trésors de l'Antiquité... Rome, à cette époque, est en décadence.

### **Découverte du répertoire « Vieux Romain » (1890)**

À la fin du XIXe siècle, alors que l'on avait remarqué les caractères communs à tous les témoins du chant grégorien, lorsque dom Mocquereau va à Rome, il découvre un manuscrit de chant où l'on a d'une part, l'ordonnance liturgique commune et d'autre part, un chant qui n'est pas le chant grégorien.<sup>6</sup> Cela les a embarrassés longtemps. Et au début ils ont pensé que c'était une déformation du chant grégorien<sup>7</sup>. La découverte de l'ancienneté de ce chant a été l'intuition d'un moine, dom Audoyer — L'hypothèse a été publiée par un chercheur allemand en 1950, au congrès de musique sacrée de Rome — : il faut peut-être plutôt voir, dans ce chant des manuscrits romains, l'ancêtre du chant grégorien. Cela a été une grande pomme de discorde dans les années 50-60. Si le chant grégorien ne vient pas de Rome...? À Solesmes, ce fut terrible : dom Gajard avait écrit un article qui fut mis au pilon : il a dû être refait...

### **Origines du Vieux-Romain ?**

Le répertoire romain ou vieux romain est connu par différents témoignages historiques. Et par cinq livres : deux antiphonaires de l'office et trois graduels. Mais ces livres sont du XIe et XIIe siècles. Le plus ancien livre vieux romain que l'on possède est daté de 1071 : c'est le graduel de l'église de Sainte-Cécile. Il est donc postérieur à la rencontre de Gui d'Arezzo et de Jean XIX (cf. supra).

Son existence est indéniable, mais son histoire ? Et dans les livres de chant romain du XIe siècle, on trouve déjà beaucoup de pièces grégoriennes. Tous les jours, par exemple, les mélodies sont différentes, mais pour la Vigile Pascale, ce sont les mélodies grégoriennes, que Rome, très tôt, sans doute sous l'influence des papes germaniques, a adoptées. On trouve des tropes et séquences : or à Rome, c'est inimaginable. Il reste donc la place à beaucoup d'hypothèses et de recherches.

### **XIIe s. : les deux chants coexistent**

Aujourd'hui cette hypothèse est à peu près admise, d'autant plus que nous avons le témoignage plus tardif (XIIe siècle), du chanoine Bernarhd. L'église du Latran est desservie par des chanoines, par des religieux. Ces chanoines sont surtout allemands ou suisses, et le chanoine Bernhard qui est prieur a écrit un ordo, cérémonial de sa communauté. En particulier, il soigne le cérémonial — plusieurs pages

<sup>5</sup> Boèce (Rome v. 480 – Pavie 524) poète et philosophe latin. Ministre de Théodoric le Grand.

<sup>6</sup> « Il faut que je vous parle d'une découverte... Il s'agit d'un Graduel du XIIe s., dont la liturgie est certainement romaine, sauf quelques légères particularités, mais dont le chant n'est plus celui qui est donné par tous les manuscrits de tous les pays. Il y a là une exception qui m'intrigue. » Dom Mocquereau à son Abbé. Cité par Dom Pierre Combe *Histoire de la restauration du chant grégorien* Solesmes 1969 p 153

<sup>7</sup> « Ce ne sont plus ici des variantes ou des altérations qui s'offrent à nous : c'est un chant réellement distinct, aussi loin de l'ambrosien que du grégorien. Néanmoins le fond mélodique est ordinairement emprunté à la cantilène grégorienne/.../ Ces mélodies semblent dater d'une époque relativement récente dans laquelle les règles de composition grégorienne commençaient à tomber en désuétude. » Dom Mocquereau *Paléographie musicale* tome II p 4 note 1 (Dom Combe p 154)



— pour le jour où le pape vient célébrer la messe, ce qui n'est pas souvent : le premier dimanche de Carême, et surtout le jour de saint Jean-Baptiste, où le pape reste toute la journée, des 1ères Vêpres aux 2èmes. Pour ces circonstances, il recommande :

« *Quand l'Apostolique vient célébrer la messe chez nous, les chanoines sont priés de se mettre au chevet de l'église et de se tenir calmement. Ce jour-là le prieur ira en ville pour recruter quatre chantres vigoureux parce que nous ne savons pas répondre au chant du pape.* »

Il y a donc encore coexistence à Rome, au XIIe siècle, de deux chants: un chant qui est proche du pape et un chant qui est déjà très répandu dans la ville. Ce que chantait le chanoine Bernhard et ses chanoines était le chant grégorien déjà très répandu dans toute l'Europe au XIIe siècle et ce que la *schola* du pape continuait à chanter était le chant vieux romain.

### **XIIIe s. : destruction des répertoires plus anciens**

On ne trouve pas de manuscrit de chant grégorien à Rome avant le XIIIe siècle ; en Gaule et en Belgique, on en trouve dès la fin du VIIIe parce que ce chant vient de là... Le chant, que nous appelons aujourd'hui grégorien, est né dans le quart nord-est de la Gaule. De là il se diffuse en Gaule d'abord, ici, en Aquitaine, puis il file immédiatement dans le sud de l'Italie et par les moines de Cluny au XIe siècle, tout le répertoire hispanique est effacé. Au XIIe, il coexiste à Rome avec le vieux-romain, et, au XIIIe, un pape décide la destruction des vieux livres romains et l'adoption du chant grégorien: c'est l'influence franciscaine. On pense qu'il n'y a jamais eu de neumes à Rome.

## **La mise par écrit du répertoire romano-franc**

### **La musique n'est pas faite pour être écrite : Isidore de Séville**

La grande difficulté sera donc de transmettre le chant, d'où les systèmes d'écriture, les neumes qui ont été inventés à partir du IXe siècle, et les notes avec les inventions pédagogiques de Gui d'Arezzo.

Je voudrais insister sur le fait que, même si, au Moyen-Âge, on fait des livres de chant grégorien, on ne les utilise pas pour chanter. Je vous donne deux exemples :

Amalaire<sup>8</sup> décrit la Liturgie et raconte comment, après la première lecture, le chantre, le soliste monte à l'ambon avec un livre à la main pour chanter le répons graduel ...*sine necessitate legendi*, sans qu'il ait la nécessité de lire !. Qu'y a-t-il dans ce livre ?

Le deuxième exemple, plus ancien : au Ve siècle, en Afrique, à Regia, pendant la persécution vandale de Genséric<sup>9</sup>, le jour de Pâques, qui tombait cette année-là le 6 avril, les Vandales entrent dans l'église et abattent d'une flèche le diacre qui chantait l'Alléluia pascal ; et la chronique<sup>10</sup>, dont la critique a été faite par des érudits, dit : « Le livre lui tomba des mains. » Ce livre, à cette époque, ne comportait certainement pas de musique : quel est le statut de ce livre ?

C'est une grande question : le livre ne contient pas le chant et le chanteur ne s'y réfère pas. Même ensuite, quand il va y avoir les neumes écrits dans le livre, on ne le prend pas pour chanter au chœur. Le livre servira à l'apprentissage, aux enfants qui apprennent à chanter.

### **le virage du XIe siècle ; Gui d'Arezzo**

Entre le Xe et le XIIe siècle, il y a un changement complet dans la relation du musicien et de la musique: c'est, comme l'appelait le chanoine Jeanneteau, « le virage du XIe siècle ». »

<sup>8</sup> Amalaire (v. 770-v. 850) évêque de Metz ; évêque de Trèves en 811, ambassadeur à Constantinople en 813. Auteur des principales règles canonales adoptées par le Concile d'Aix la Chapelle (816-817)

<sup>9</sup> Genséric, premier roi Vandale d'Afrique (428-477), arien. Prit et piller Rome en 455

<sup>10</sup> Victor de Vite, *Persécutions des Vandales*, et *Acta sanctorum*, 5 avril

Dans les années 1030 environ, a lieu cette rencontre exceptionnelle entre un moine italien, Gui d'Arezzo, et le pape Jean XIX<sup>11</sup>. Gui d'Arezzo raconte comment le pape Jean XIX l'a invité à plusieurs reprises. La troisième fois, il s'est senti alors obligé d'accepter. Le pape l'a reçu avec beaucoup d'amabilité, il a tourné et retourné les pages de son antiphonaire (mot mystérieux), il a ruminé les règles qui se trouvaient en tête et il n'a pas accepté de se lever et de quitter sa place avant d'avoir expérimenté par lui-même ce qu'il avait du mal à croire et qu'il voyait chez les autres : chanter une mélodie qu'il n'avait jamais lui-même entendue. Et ailleurs dans cette lettre, - Gui d'Arezzo écrit à un de ses amis, de son école :

« La renommée de l'école [son école] est que les enfants y apprennent des mélodies qu'ils n'ont jamais entendues. »

C'est cela le virage du XI<sup>e</sup> siècle, le passage d'une musique qui est purement de tradition orale, à une musique qui est écrite. Cela prendra plusieurs siècles.

Le répertoire grégorien se présente un peu comme un moment exceptionnel de l'histoire. Dans le déroulement du temps, il y a un moment où une conjecture politique et religieuse, culturelle a provoqué la naissance de ce chef-d'œuvre.

## Composition post-grégorienne ; polyphonie

### Après le VIII<sup>e</sup> siècle : la création ne s'interrompt pas

On a un peu tendance à regarder ce chef-d'œuvre sans perspective. Nous savons que le chant grégorien a été composé dans le nord-est de la Gaule à partir de la deuxième moitié du VIII<sup>e</sup> siècle et après n'y a-t-il plus rien ? C'est ignorer la mentalité des artistes et musiciens, en général, pour qui demain, il faut toujours faire mieux qu'hier... Le lendemain du jour où on a composé *Christus factus est* ou bien *Nos autem gloriari*, on a continué à composer ! La création ne s'est jamais interrompue, surtout pour les pièces qui sortent du domaine de la messe : l'introït, le graduel, l'offertoire, la communion ont été fixés dans les livres, sont donc sous le contrôle de l'ad, c'est-à-dire toute la Liturgie des heures, les antiennes, les répons, tout le répertoire populaire que nous avons dans l'ordinaire (les *Kyrie*, les *Gloria*), tout cela va se multiplier. Et il y aura une invention qui consiste à paraphraser une mélodie, une vocalise, par une petite poésie que nous appelons les tropes : par exemple le *Kyrie Cunctipotens genitor Deus (IV)*, etc. Cela a fait florès dès le IX<sup>e</sup> siècle. Chaque région, chaque monastère, avait à cœur d'avoir ces tropes et ses séquences. C'est là que la composition se donne toute liberté.

Ces compositions médiévales post-grégoriennes sont peut-être une résurgence des Liturgies gallicanes : vous savez que la romanisation de la Liturgie gallicane a amené la suppression de tout un corpus de chants d'origine orientale dont le texte a été remplacé par le texte du chant romain. Dans la Liturgie romaine, on trouve l'Écriture Sainte et surtout les psaumes, alors que dans la Liturgie gallicane, on avait de la poésie, avec des expressions qui pour la théologie romaine, étaient toujours un risque d'hérésie. On comprend pourquoi dans les tropes et les séquences, on trouve probablement une résurgence des mécanismes gallicans de commentaires et de paraphrases de l'Écriture Sainte.

Cela a duré jusqu'au Concile de Trente.

### Naissance de la polyphonie

Cette période voit aussi la naissance de la Polyphonie. Pour nous, encore souvent, la polyphonie vient après le chant grégorien : ce n'est pas vrai. Avant même l'écriture du chant grégorien, on trouve

<sup>11</sup> Gui d'Arezzo (v. 1000-1050) L'essentiel de son enseignement est contenu dans les ouvrages suivants : *Prologus in antiphonarium* ; *Micrologus de Musica* ; *Regulae rhythmicæ* ; *Epistola ad Michaelem*. L'importance de ces ouvrages ne saurait être sous-estimée car elle s'étendit à tout le Moyen-Âge.

chez un théoricien (et même chez plusieurs), l'auteur du livre qu'on appelle savamment *Musica enchiriadis*, les premiers essais théoriques (c'est-à-dire ce n'est pas un livre de chant) de polyphonie. Il faudrait dire hétérophonie, *discantus*, déchant. Le plus célèbre d'entre eux est une petite séquence dont les premiers mots sont *Rex coeli Domine* : do ré mi fa sol sol la la sol fa ré mi et dessous il est écrit une mélodie en consonance, avec l'unisson au début et à la fin et entre les deux on s'écarte jusqu'à ce que l'on ait trouvé une quarte. C'est une polyphonie encore extrêmement rudimentaire puisque la seule consonance fixe est encore l'unisson.

### **L'école de Notre-Dame**

La Polyphonie va se développer et déboucher sur de nouveaux procédés dont le plus fameux est celui que l'on appelle l'école de Notre-Dame <sup>12</sup>, c'est-à-dire les Polyphonies du XIIe et XIIIe siècles, illustrées en France, à Notre-Dame de Paris, par les compositeurs comme Pérotin et Léonin, mais ces procédés ne sont pas limités à la France ; les principaux manuscrits de ces compositions d'ailleurs sont à Florence.

Le procédé consiste à prendre la pièce de chant grégorien et à poser chacune des notes en valeur longue, l'équivalent de 2 à 4 temps, et pendant ce temps, au-dessus de cette teneur, base grégorienne, à inventer une petite mélodie. Ceci est la première étape.

La seconde étape est beaucoup moins correcte, elle fera un troisième étage avec des chansons moins religieuses. C'est à ce moment-là que notre chant grégorien va devenir le plain chant. Car pour construire cet édifice à deux étages, il va falloir contrôler fermement l'égalité de la base, et donc le chant, la base grégorienne va devenir plane et égale : *Cantus planus*, un chant plat, égal.

### **Jean XXII : l'intelligibilité du texte**

À la fin de cette période, dans la mouvance des inventions de la polyphonie un pape va prendre position sur la musique sacrée, il s'agit de Jean XXII, au début du XIVe siècle, dans la bulle *Docta patrum* où il explique que la musique d'église est en train de dériver. Il va reprendre les mots utilisés par les musiciens d'Eglise : répercussions, hoquets. Il axera son texte sur l'intelligibilité du texte, ce qui nous intéresse. Comment juger de la pertinence musicale d'une composition ? Si elle respecte le texte chanté, si elle permet à l'auditeur de le comprendre, voire si elle le souligne.

### **Le Moyen-Age : expansion et non décadence**

Arrivé là, il y a une fausse vérité à laquelle il faut faire un sort, d'autant plus que dans le premier livre que j'avais écrit, j'avais terminé mon petit chapitre sur le moyen âge par cette phrase : « A la fin du moyen âge, le chant grégorien est entré dans une complète décadence. »<sup>13</sup> Les universitaires me l'ont fait payer chèrement ! Ils m'ont appris à voir que c'était faux.

Dom Mocquereau lui-même, dans la Paléographie Musicale, avait montré le contraire. Dans l'introduction du premier volume, dom Mocquereau prend deux manuscrits, un manuscrit d'Ivréa du XIe siècle, un des plus anciens témoins de l'office ; il lui superpose un manuscrit de la même région, du XVIIe siècle, en grosses notes carrées, et montre qu'il n'y a pratiquement pas de différence, à une note près...

---

<sup>12</sup> « Ecole Notre-Dame » : ensemble des compositeurs qui, entre 1160 et 1270 environ, ont illustré la prédominance parisienne dans le domaine de la polyphonie et de la lyrique latine chantée. Les plus célèbres sont maître Albert (v. 1140), Léonin (v. 1160) et surtout, avant 1199 Pérotin. Riche répertoire d'organa, de conduits à une ou plusieurs voix, et, plus tardivement, de motets.

<sup>13</sup> *Le chant grégorien* P. Daniel Saulnier 1995 p 10 « A la fin du Moyen-Age (Xve s.), le chant grégorien est entré dans une complète décadence dans son édition comme dans son exécution »

Donc, ce qui s'est passé au Moyen-Age, ce n'est pas une décadence. À côté du chant grégorien parfois à la manière d'un parasite, nourri de l'arbre sur lequel il grandit, sont nées d'autres formes musicales qui ont caché, en quelque sorte le chant. Mais quand vous regardez les manuscrits à la veille du concile de Trente, tous les manuscrits ont la même version musicale qu'au XIe siècle (encore une fois à quelques notes près, car il y a des variantes régionales). La deuxième partie du Moyen-Âge a plutôt été une période d'inventions, dans le sens d'expansion du chant et de composition. Qu'est-ce qui a été la décadence ? Contrairement à ce que les pères voulaient, c'est le Concile de Trente, qui l'a provoquée...

## Le Concile de Trente

### Les effets secondaires d'une décision pastorale

Le Concile avait laissé au pape Pie V le soin d'éditer les deux livres principaux de la Liturgie, à savoir le missel (« de saint Pie V ») et le Bréviaire. Le pape a fait son travail, mais dans le calendrier il y avait des changements et dans les rites il y avait aussi un certain nombre de changements, du moins une régularisation de la Liturgie. Les dispositions du Concile de Trente sur le chant, il y en avait deux principalement, d'abord une insistance à la fois du mouvement de la Réforme comme des pères conciliaires qui sont absolument d'accord pour dire que la base du chant sacré c'est l'intelligibilité du texte et puis l'accord pour écarter de l'église des mélodies et sujets lascifs ou ambigus. Quand on écoute la musique d'orgue du XVIIe et XVIIIe siècle dans les églises luthériennes, on comprend ce que cela veut dire. Les musiques lascives sont des musiques qui attirent sur autre chose que sur le rite. Vatican II ne recommandera pas autre chose : l'intelligibilité du texte et le respect du rite.

On refait donc aussi les livres de chants et dans l'esprit du Concile, on transmettait le répertoire de chants liturgiques tout simplement en écartant quelques obscurités, quelques barbarismes dans son latin surtout, et on confie cela à des musiciens. Le plus fameux d'entre eux est **Palestrina** (+ 1594), puis Zoïlo son compagnon responsable de la Chapelle pontificale.

Le chant grégorien, qu'est-ce pour Palestrina ? Palestrina est un compositeur de motets à quatre voix, il est dans la lignée du *Cantus planus*, de la polyphonie, pour qui une bonne mélodie grégorienne est ce qui permet de faire un bon motet. Donc la mélodie grégorienne à laquelle il ne s'intéresse pas tellement, il l'entend chanter en valeurs égales, il remarque des inconvénients selon la place de l'accent, selon l'importance des mélisme, tout ce qui peut l'aider à bien construire son motet. Or le pape a dit aux musiciens : rééditez un livre de chants et écarterez-en les obscurités et les barbarismes ; les musiciens, c'est-à-dire l'équipe de Palestrina qui va se retirer, en partie sous la pression du roi d'Espagne qui intervient, comprenant que l'on va toucher aux mélodies grégoriennes, vont continuer le travail et proposer une nouvelle édition de la mélodie grégorienne dans un livre qui ne sera pas officiel, en ce sens qu'il ne sera pas imposé à toute l'église, mais il fera référence comme étant le missel, le graduel qui suit le Concile de Trente.

Cette correction des mélodies grégoriennes vise deux choses,

1. le déplacement de la mélodie sur l'accent,
2. la réduction des mélismes trop longs. Il suffit de regarder l'Alléluia de la messe de Pâques qui chez nous dure à peu près une minute, dans l'édition, que nous allons appeler médicéenne, il dure le temps de 15 notes chantées lentement l'une après l'autre.

Là est la décadence des mélodies grégoriennes : l'interprétation par les musiciens de la mélodie grégorienne, selon l'air du temps.

C'est aussi l'heure de l'imprimerie : les livres peuvent se répandre facilement. Évidemment, face aux livres pontificaux, quoiqu'ils ne soient pas imposés, il va y avoir deux réactions. Un certain nombre d'églises, surtout en Italie vont prendre ce chant, et d'autres, surtout en France, vont le refuser. Mais tout le monde est d'accord pour que les cérémonies religieuses ne soient pas trop longues et donc en France si on ne prend pas les livres revus après le Concile de Trente, on se trouve devant

des mélodies beaucoup plus longues, et on chante aussi à valeurs égales, donc on va composer du chant d'église à la manière des livres romains.

## Plain-chants gallicans

Le nom le plus célèbre est celui de l'**abbé Lebœuf**, chanoine de l'église d'Auxerre, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Il va composer l'office et toute la messe du diocèse de Paris.

L'abbé Lebœuf pour justifier son travail de préparation de ce qu'on appelle l'Antiphonaire de Paris, a regardé tous les manuscrits liturgiques contenus à la bibliothèque royale à l'époque et même il est allé en province consulter les livres des différentes églises. Par exemple, il donne la mélodie des répons brefs que l'on a pour les solennités, disant qu'au nord de la Loire on le chante ainsi, au sud autrement, dans l'ouest, encore autrement. Il est à la fois un créateur de mélodies car il a fait des choix, et en même temps, il est le premier paléologue du plain-chant. Il remonte déjà à l'idée de distinction entre chant romain et chant gallican. Il prouve, par exemple, que les polyphonies à plusieurs teneurs, comme le ton pérégrin, sont typiques du chant gallican. Il faudrait appeler cela du plain-chant baroque. Curieusement lorsque dom Guéranger et son équipe, vont parler de décadence du plain chant, ils ne penseront pas au plain-chant médiéval mais à la décadence de ces plain-chants gallicans, qui étaient interprétés dans une grande partie des diocèses de France <sup>14</sup>.

Dans cette même mouvance, on trouve les prêtres de l'**Oratoire** (le petit *Rorate* que l'on chante pendant l'Avent vient de l'Oratoire). Les pièces en do majeur ou fa majeur... c'est une époque. Les **Mauristes** ont aussi composé : le *Te decet laus* que nous chantons en deuxième lieu est des Mauristes. Il y a encore les messes de **Du Mont**<sup>15</sup>. C'est ce qu'on a appelé les Plain-chants gallicans. Ils sont gallicans, ils s'opposent à Rome ; ils comportent toutes sortes de choses, des inventions nouvelles, mais aussi une recherche dans les plain-chants régionaux.

## La restauration grégorienne des XIX-XXe siècles

### Les séquelles de la révolution française

L'événement qu'est la Révolution française constitue un traumatisme profond pour la culture et va induire beaucoup de choses dans la musique du XX<sup>e</sup> siècle. C'est un vandalisme : les révolutionnaires vont détruire (Pensons à la façade de Notre-Dame de Paris : ils ont coupé les têtes des rois, pensant qu'il s'agissait des rois de France alors que c'était des rois de l'Ancien Testament ! Mais leur culture n'allait pas jusque-là !).

### Romantisme et idéalisation du Moyen-Age

Après la révolution, il va y avoir un phénomène assez curieux, il y a le romantisme qui lui-même est un mouvement de retour aux sources. Dom Guéranger est dans cette lignée-là par son désir de retrouver le chant ancien, mais la création de cette idée d'un âge d'or du chant grégorien n'est pas liée à ce retour aux sources, elle est liée à une réaction contre le vandalisme révolutionnaire. Autrement dit quand dom Guéranger, le chanoine Gontier et autres, regardent le plain-chant décadent du début du XIX<sup>e</sup> siècle, ils y voient le résultat du vandalisme révolutionnaire et ils comparent ceux qui ont détruit le plain-chant à ceux qui ont détruit les statues dans les églises. Ils parlent du marteau des démolisseurs...

Il y a une chercheuse américaine qui a fait une thèse sur ce sujet, madame Cathery Bergeron, qui s'appelle *Decadent enchantment*, enchantement de la décadence... » Elle étudie ce phénomène dans

<sup>14</sup> « De nouvelles paroles exigeaient un nouveau chant... On se mit à l'ouvrage et l'on vit éclore une multitude de morceaux, chefs-d'œuvre d'ennui, de nullité et de mauvais goût... L'abbé Lebœuf, savant compilateur, fut chargé de noter l'Antiphonaire et le Graduel de Paris. Après avoir passé dix ans à placer des notes sur des lignes, et des lignes sur des notes, il fit présent au clergé de la capitale d'une composition monstrueuse, dont presque tous les morceaux sont aussi fatigants à exécuter qu'à entendre. Dieu voulu ainsi faire sentir par là qu'il est des choses qu'on n'imite pas, parce qu'on ne doit jamais les changer » Dom Guéranger *Mélanges de Liturgie et de Théologie* I p 37 (Dom Combe p 20)

<sup>15</sup> Henri Du Mont. organiste Wallon ; à Paris à partir de 1638. Ses cinq messes en plain-chant (dites à tort « messes royales ») sont restées célèbres car chantées (surtout celle de 1<sup>er</sup> ton) dans les églises françaises jusqu'au XIX<sup>e</sup> s.

trois arts : la musique, l'architecture et la typographie. Elle montre que la fin du XIXe et le début du XXe sont marqués par une exaltation du moyen âge et la naissance d'un concept qui n'avait jamais eu cours dans l'histoire qui est le concept de restauration (Katerin Bergeron *The revival of gregorian chant at Solesmes*. Berkeley University of California Press 1998).

### **Un concept nouveau : la restauration**

Ce concept de restauration est défini dans le dictionnaire d'architecture de Viollet-Le-Duc, restaurateur de Notre-Dame, de Fontevraud et de bien d'autres endroits en France.

« *Restauration : le mot et la chose sont nouveaux. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné. /.../ Nous avons dit que le mot et la chose sont modernes, et en effet, aucune civilisation, aucun peuple dans les temps écoulés n'a entendu faire des restaurations comme nous les comprenons aujourd'hui.* »<sup>16</sup>

C'est écrit, Viollet-Le-Duc est cohérent entre ce qu'il a dit et ce qu'il a fait. Le concept comme la réalité sont neufs, c'est-à-dire qu'on n'a jamais restauré de monuments historiques avant. Auparavant on détruisait pour refaire à neuf.

Question : Est-ce que le concept de restauration existe tel quel dans d'autres langues européennes ? Quand on a le mot *Instaurare*<sup>17</sup> dans le texte de Vatican II, les traducteurs ont traduit instinctivement « restauration », ce qui à mon avis est très problématique. *Instaurare in Christ, o* c'est autre chose que la restauration...

Réponse : Dans *Liturgia horarum* ou dans le *Missale romani*, « *instauratio* » n'est pas traduit par « restauration » ; dans les textes conciliaires, oui. Maintenant cela paraît faux mais à l'époque... je ne le crois pas. C'est l'aboutissement du mouvement liturgique.

Il faut savoir que le XXe siècle est le premier qui n'est pas à l'aise dans sa musique. Le chant grégorien, le chant traditionnel, le chant folklorique, sont faits pour être chanté dans l'aujourd'hui, ils sont liés à la vie. La musique baroque est aussi très liée à la vie — même si c'est plus éphémère : une cantate de Bach ne se rejoue pas. Les œuvres de Vivaldi et autres sont des œuvres de fêtes : ensuite, on l'oublie. Nous sommes la première époque qui écoute essentiellement de la musique du passé et qui ne s'intéresse pas à la musique de son temps. Il y a un glissement.

C'est ce qu'on a fait pour l'architecture, c'est ce qu'on a fait lorsqu'on a retrouvé un certain nombre de dispositions typographiques, et c'est ce qu'on a fait pour le chant grégorien. Autrement dit, l'idée de base à Solesmes est de rétablir le chant grégorien dans un état idéal, sachant qu'il n'a probablement jamais connu cet état : c'est un peu délicat à comprendre, mais cela explique bien des vicissitudes sur les questions des éditions critiques et les débats sur les mélodies authentiques.

Un visiteur de Solesmes, montrant la façade de Solesmes qui domine la Sarthe, en 1897, disait : « Cela traverse le temps, c'est du grégorien congelé. » Dans cette façade néo-gothique, le « néo » est toujours une interrogation, on voit quelque chose qui est censé traverser le temps. Autrement dit, par-dessus la Révolution, elle rejoint un âge d'or, très loin qui est évoqué par cette

<sup>16</sup> Eugène Viollet-Le Duc 1814-1879. architecte et théoricien français. Le passage cité est extrait de son *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle* Paris 1854-1868, à l'article « Restauration » vol. 8 p 14 et ss.

<sup>17</sup> La suite de la citation de Viollet-Le-Duc peut avoir ici son intérêt... « Les romains restituaient mais ne restauraient pas, et la preuve, c'est que le latin n'a pas de mot qui corresponde à notre mot restauration, suivant la signification qu'on lui donne aujourd'hui. « *Instaurare, reficere, renovare* » ne veulent pas dire restaurer mais rétablir, refaire à neuf. (p 16) Notre temps n'aurait-il à transmettre aux siècles futurs que cette méthode nouvelle d'étudier les choses du passé, soit dans l'ordre matériel, soit dans l'ordre moral, qu'il aurait bien mérité de la postérité /.../ Toutefois ces scrutateurs du passé, ces archéologues exhumant patiemment les moindres débris des arts qu'on supposait perdus, ont à vaincre des préjugés entretenus avec soin par la classe nombreuse des gens pour lesquels toute découverte et tout horizon nouveau est la perte de la tradition c'est à dire d'un état de quiétude de l'esprit assez commode /.../ Remarquons en passant que les époques signalées par un grand mouvement en avant se sont distinguées entre toutes par une étude au moins partielle du passé. »



façade gothique, conçue comme intemporelle. C'est le fond d'une bonne restauration dans lequel dom Guéranger a introduit non pas seulement Solesmes, mais toute l'Église.

Il faut ajouter à cela que dom Guéranger n'est absolument pas seul dans la restauration du chant grégorien même si l'histoire retient son nom, car au cours du XIXe siècle, l'intérêt des musicologues se porte sur le chant médiéval. Dom Guéranger, à ma connaissance, est le premier à avoir fourni l'intuition de base de la restauration grégorienne en disant :

« Lorsque les exemplaires de différentes églises s'accordent sur une version, alors on est en mesure de penser que l'on a retrouvé la mélodie de saint Grégoire » (Cf. *Les Institutions liturgiques*, 1841).

Mais cinq ans plus tard, d'autres musicologues, comme Danjou, le Père Lambillote, etc. vont dans les bibliothèques, copient les manuscrits et les comparent. La restauration du chant grégorien est une affaire française, très largement.

### **Influence du post-romantisme**

Une troisième influence va s'exercer, nous avons vu le sens du mot restauration, l'influence des musicologues et la troisième influence est celle des musiciens français. Il y a entre dom Mocquereau et les musiciens de son temps un courant qui circule. Par exemple, dom Mocquereau était en correspondance habituelle avec Vincent D'Indy<sup>18</sup>. Dom Mocquereau se faisait traduire — il ne connaissait pas l'Allemand — des pages entières d'un musicologue allemand de son temps qui s'appelle Riemann qui promeut les valeurs de legato et les valeurs d'indivisibilité du temps simple, égalité du temps premier. Même Debussy<sup>19</sup> a visité Solesmes en 1892-1893 au moment où il mettait en chantier "Péléas et Mélisande", Opéra dans lequel il n'y a pas une seule vocalise, mais seulement des récitatifs, sur des échelles différentes, auxquelles nous sommes habitués et un cadre modal très fort. C'est une sorte d'« opéra grégorien » avant la lettre ; l'intrigue n'est pas tout à fait grégorienne ! mais elle est médiévale et se passe dans un pays et dans un temps que personne ne connaît : c'est à nouveau la « façade congelée », intemporelle ; mais c'est surtout les procédés musicaux<sup>20</sup> qui sont intéressants, les récitatifs, le cadre modal.

La restauration grégorienne de Solesmes, ceci est important à comprendre, se passe dans le cadre de la musique française et c'est pourquoi il y a eu une certaine ressemblance entre le *Look* du chant grégorien de Solesmes et la musique de Debussy, de Fauré<sup>21</sup>. Le professeur Albarosa, spécialiste de paléographie musicale, disait il y a quelques années : « A Solesmes vous chantez le grégorien à la Debussy. Ne changez pas, mais sachez que vous le faite. »

Il y a 50 ans, à l'époque de la tension entre dom Cardine et dom Gajard, ces vérités ne pouvaient pas être acceptées. Aujourd'hui on peut se dégager de tout cela et voir qu'effectivement, il y a eu une influence, non pas du romantisme, mais du post-romantisme sur la restauration grégorienne. Le *Requiem* de Fauré<sup>22</sup>, par exemple, la conduite vocale, la conduite mélodique ressemble beaucoup au chant grégorien. C'est rassurant, car de même que le grégorien a pris les valeurs longues de la polyphonie de Notre-Dame, de même qu'il a pris des procédés de la musique baroque, il s'est coulé, il a continué à vivre mais en empruntant au passage des vêtements de la musique française.

## **Le grégorien au XXe siècle**

### **Un livre unique pour l'Église universelle**

<sup>18</sup> Vincent D'Indy, 1851-1931. Compositeur français. Jette les bases de la Schola Cantorum (1854)

<sup>19</sup> Claude Debussy 1862-1918. Compositeur français. A son maître, Guiraud, dès 1889, il écrit « Tout développement musical que les mots n'appellent pas est une faute. »

<sup>20</sup> A son maître, Guiraud, dès 1889, il écrit « Tout développement musical que les mots n'appellent pas est une faute. »

<sup>21</sup> Gabriel Fauré 1845-1924. Compositeur français.

<sup>22</sup> Composé entre 1887 et 1890.



Le XXe siècle, dans notre fresque chronologique un peu rapide, est un moment important — parce que c'est la première fois dans l'histoire — et certaines mauvaises langues espèrent que ce sera la dernière qu'il y a eu un livre de chant unique pour l'Eglise universelle. J'insiste sur ce fait depuis deux ou trois ans dans les sessions, surtout depuis l'anniversaire du centenaire de saint Pie X <sup>23</sup>, parce que, quand nous pensons chant grégorien dans nos communautés, nous pensons à ce livre, aux notes carrées de ce livre édité par les moines de Solesmes. Évidemment le chant du *Christus factus est* était chanté de la même manière un peu partout. Or *Christus factus est*, c'est une mélodie, elle est vaticane, elle est restaurée à la demande du Vatican. Eh bien cela, un chant unique pour l'Eglise universelle, c'est arrivé une fois dans l'Histoire ! Il est important de comparer ce fait avec au contraire la variété des éditions, des manuscrits médiévaux.

### **La méthode de Solesmes**

Le deuxième élément est la question rythmique. Au moins jusqu'aux années 60, c'est la rythmique de Solesmes. Donc il y a un livre imposé à l'église universelle et une interprétation, pas imposée, mais dominante, en raison de l'image de marque de Solesmes, en raison de la diffusion des livres. Dès 1921, dom Mocquereau est invité aux États-Unis par madame Ward <sup>24</sup>. Viennent ensuite les premiers enregistrements, en 1930, destinés à promouvoir le chant grégorien dans l'Église universelle. Jusqu'aux années 60, on va avoir la dominance d'une interprétation conjointe avec un seul livre.

Après l'extrême diversité de l'Antiquité, on voit, en quelque sorte, dans l'Histoire, une centralisation très progressive : la première à l'époque carolingienne ; la deuxième, surtout d'ordre liturgique et conséquemment musical, avec le Concile de Trente ; la troisième, avec l'unité de livre, n'est faite qu'en 1908 pour le *Graduel* et en 1912 pour l'*Antiphonaire*. Pour comprendre le chant grégorien, il faut avoir cela à l'esprit.

### **Sémiologie, baroque et ethnomusicologues**

Après les années 60, ce bel édifice va être malmené sous trois pressions :

— Pression des sémiologues, de ceux qui vont étudier les neumes : le Père Cardine et ses nombreux élèves de l'Institut Pontifical à Rome qui étudient chaque neume et proposent une critique, non pas une révolution, mais une critique de l'interprétation de Solesmes.

— Le mouvement baroque, qui va proposer une nouvelle approche des questions ornementales. Dans un concerto d'orgue de Haendel, la partie d'orgue n'est pas écrite, elle est laissée à l'improvisation, mais prévue par le compositeur. Des procédés vocaux vont être remis en valeur dans la musique de Monteverdi. Tout cela va faire pression du côté du chant grégorien, pour essayer de le retirer à son interprétation égale introduite par la méthode de Solesmes.

— Enfin, l'ethnomusicologie dont on n'a pas encore tiré toutes les conséquences. On découvre, à partir des années 70, qu'il existe des musiques comme le chant grégorien qui sont encore en usage, que ce soit des musiques folkloriques (en France, il y en a très peu, il faut le reconnaître, mais sans aller très loin on en trouve encore en Espagne, dans les pays de l'est) où des mélodies de chants qui ne sont pas écrites, mais qui sont transmises avec des procédés qui ressemblent beaucoup à ceux qui ont vu la naissance du chant grégorien.

## **II. — Sémiologie : le Torculus**

<sup>23</sup> voir session inter-monastique de Ligugé. Sept 2003

<sup>24</sup> Mme Justine Ward. voir ci-dessous p 42 au paragraphe « Dom Mocquereau et la méthode du comptage »

Les neumes n'indiquent pas le rythme... L'essence du rythme de ce chant est inscrite dans trois paramètres :

1- D'abord dans la parole.

2- Elle est ensuite — on l'a vu dans les années où on étudiait plutôt la modalité—, dans la mélodie.

3- et seulement en troisième, dans les signes.

Les deux premiers paramètres, ces deux dimensions de la parole et de la mélodie, sont des paramètres de tradition, de tradition vivante : le chant se transmet ainsi. Puis vient un moment où on adopte un autre mode de transmission qui consiste à écrire, à projeter sur le parchemin quelque chose du mouvement vocal. "Si les sons ne sont pas retenus de mémoire par le chantre, ils sont perdus car on ne sait pas les écrire" (Isidore de Séville). On ne le peut pas, ils ne sont pas "scriptibles".

### **deux significations du mot "neume"**

— la syllabe chantée, ou le chant de la syllabe ou la synthèse mélodique de la syllabe.

— l'écriture, le signe qui représente le chant de cette syllabe.

Le défaut qu'il y a eu dans l'étude sémiologique qui a suivi les publications du Père Cardine et de ses élèves, c'est qu'on s'est trop attaché aux signes.

### **le Père Cardine : "l'homme du signe"**

Un jour où je visitais le Père Cardine qui était à l'infirmerie, en grande partie paralysé, c'était le 15 août, on chantait le Graduel "Audi filia". Il me demande :

— "Dans le mélisme aigu du verset, quelle est la note importante ?"

— "Le fa, sans aucun doute" (Je vois un grand sourire qui s'étale sur son visage)

— et j'ajoute : "...d'ailleurs la modalité le montre..."

— (visage plus sombre) "Moi, je suis l'homme **du signe** ..."

## **Le torculus**

*voir Dom Cardine "Sémiologie Grégorienne" pp 27-34*

*Les commentaires qui suivent s'appuient sur 7 planches d'exemples musicaux distribuées au cours de la session ; ces exemples sont extraits du livre de Luigi Agustoni & Johannes Berchmans Göschl "Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Choralen" ("Introduction à l'interprétation du Chant grégorien") 1987. De cet ouvrage, seul le premier volume, qui ne comprend que l'étude des neumes monosyllabiques, est disponible en français.*

Plan de l'ensemble de cet enseignement sur le torculus (seuls des extraits en sont retranscrits ci-dessous) :

Les graphies du torculus ; comment apprendre le torculus (sur une syllabe d'accent) ; le torculus dans son contexte : finale, l'articulation verbale, un contexte un peu spécial "vitis vera", préparation de cadence ou cadence ; le torculus en situation d'intonation.

### **le premier axiome de la méthode "de Solesmes"**

Rythmiquement, le torculus, la graphie de base, c'est un mouvement, non pas trois sons détachés : c'est un son lié, mais il n'y a qu'un seul mouvement, une seule voix, un seul neume, sur les 3 sons, il y en a qui sont plus importants que d'autres.

Il y a un son, en particulier, qui est moins important que les autres, c'est le premier... puisque dans un mouvement, en général, ce n'est pas l'endroit d'où l'on part qui a le plus d'importance.

En règle générale, la note la plus importante d'un neume, toutes choses égales par ailleurs, c'est la dernière, c'est là où se joue le nœud d'articulation entre les syllabes.

On se trouve, dès l'abord — et ceci vaudrait pour tous les autres neumes — en contradiction avec le premier axiome de la méthode "de Solesmes" : à savoir que l'ictus se trouve sur la première note des neumes. C'est une vérité qu'il faut monnayer avec vos communautés, parce que c'est très rassurant de savoir qu'on va s'appuyer ensemble sur la première note des neumes. Il faut savoir le présenter de façon pédagogique.

Dom Mocquereau a posé cela comme un postulat, que personne n'a critiqué avant Dom Cardine. Comme dans sa théorie rythmique, le rythme se repose toutes les 2 ou 3 notes, on cherche à quel endroit ; et c'est évident que tout le monde voit quel est le début, vocalement c'est pratique.

### **ce que le signe ne dit pas : le contexte verbal**

Ce que me dit telle graphie, c'est que c'est un mouvement vocal, un arc mélodique convexe, un peu distendu par rapport d'autres graphies ; ou qu'il a un poids spécial sur la première note ; ou qu'il met a un poids spécial sur la dernière note, ; ou le poids est sur les 2 dernières notes... Mais il ne me dit pas le rythme du mot dans lequel je vais rencontrer ce torculus ! Que ce torculus soit sur l'accent, qu'il soit avant l'accent, qu'il soit sur la syllabe intermédiaire ou sur la finale, il ne le dit pas, sa graphie est la même. Donc avant d'interroger telle graphie, il faut avoir replacé le neume dans son contexte.

Voyez donc comment on renverse la problématique : on ne part pas des graphies (voir l'organisation des planches distribuées), car ces graphies restent les mêmes : ce qui va changer pour nous, c'est le contexte verbal.

### **précision-imprécision du Manuscrit de Laon**

exemple n° 7 pl. 1 = Triplex p 271 : In. Venite adoremus ; "...Dominus Deus noster"

Sur Deus Laon et St Gall sont d'accord : torculus non cursif (A une époque, on appelait ça "un torculus carré"). Et sur Deus ? Saint-Gall écrit une clivis sans préciser tandis que Laon précise...

Question : C'est la valeur légère pour Laon, mais Saint-Gall, lui, donne une précision avec "celeriter" sur "noster" : il a l'air de dire que le petit dessin sur "noster" est plus léger que "De-us"

Réponse : C'est très bien raisonné. Il faut savoir que même déjà dans Laon, c'est vrai, dans l'ordre de la graphie, il y a un petit indice. Mais pour les élèves moins avancés, je crois qu'il y a un autre argument : le mode ; la corde c'est do. C'est une loi, dans Saint-Gall, que l'absence d'épisème ne signifie pas qu'on ne fait pas quelque chose, et inversement.

Laon systématise, il théorise. Il a du mal à accepter que ce soit imprécis et précise plus que les autres. Ainsi, son système de l'uncinus, qui est une sorte de valeur étalon, bien que souple : Saint-Gall n'a pas ce système-là.

Laon est un peu scrupuleux du point de vue des valeurs, mais par contre pour indiquer le mouvement, dans une succession comme celle-là, il n'y a plus de graphies de mouvement. Quelqu'un parlait l'autre jour d'un cimetière d'uncinus ; l'expression est d'Agustoni et Göshel, devant l'alléluia de Pâques, à la page 197, "Pascha nostrum" : il veut préciser la valeur rythmique de chaque son, mais c'est au prix, du mouvement rythmique.

### **le torculus d'articulation verbale dans la déclamation**

Une des grandes catégories de torculus qu'il faut connaître, c'est le torculus qu'on appelle d'articulation verbale. Dans la sémiologie grégorienne de Dom Cardine, on l'appelle encore : torculus spécial. C'est un torculus qui est partiellement cursif, dont les deux derniers sons portent l'épisme ou le "tenete", où parfois l'ensemble était renforcé par un "celeriter" sur la première note. Il se trouve sur la dernière syllabe d'un mot ; il fait un ton ; sa première et sa dernière note sont à l'unisson.

Il a une fonction très importante dans la déclamation. Il a un double but :

1-- Il clôt l'unité verbale, c'est pour cela que l'on parle d'articulation verbale, c'est là que le mot s'articule avec le mot suivant. Ce qui se fait dans le langage de la quantité par un certain ralentissement.

2-- Mais il ménage la transition avec ce qui suit, ce qui est une sorte d'artifice rhétorique pour mettre en valeur un mot sans rompre l'unité de la phrase.

ex. pl. 2 n° 14 : "Sci-o cui credidi..." (Triplex p 535) "Je sais en qui j'ai cru", nuance de déclamation. Il faut sentir qu'on finit le mot, qu'on le valorise, mais on ne rompt absolument pas la construction de la phrase. C'est un grand art...

Pour la graphie : elle est parfois marquée : cf. "Venit lumen tuum" p 100 (sur "Venit" c'est autre chose, la liquescence).

Si vous laissez tomber toutes les nuances du torculus, celle-là, surtout ne la laissez pas tomber : pour la déclamation, donc pour **l'enjeu spirituel** du chant grégorien, qui n'est pas dans les signes rythmiques, c'est là que cela se joue. ex. : communion "Semel juravi" (Triplex p 492) "...et sicut luna perfecta"

A propos de la communion No-tas mihi, GT 362 : même si il y a un "tenete" sur le torculus dans St Gall, il faut éviter de séparer les deux mots "Notas" et "mihi" dans le chant, sinon cela n'a plus de sens.

In. Gaudete, GT 21, de l'ex. n° 18 : bien terminer "...in Domi-no semper" : "tenete" dans St Gall ; faire désirer le mot "semper" avec son jaillissement.

In. Puer, GT 47 : il y a un torculus avec "tenete" dans St Gall "filius datus est no-bis". C'est un endroit beaucoup plus inattendu où beaucoup de débutants font comme une cadence finale. La neumatique de ce mot "nobis" est toute orientée vers "cujus", qui se rapporte d'ailleurs à ce qui précède. Ce n'est pas un torculus entièrement non cursif C'est une nuance fine et importante. Vous trouvez des nuances comme cela à toutes les pages.

Dans l'In. Gaudete, GT 21, n° 18 pl. 2, vous avez Einsiedeln (E), au-dessus Laon (L). Au-dessus encore, vous voyez deux manuscrits : "Bv 34", un manuscrit important pour les scientifiques au-moins, manuscrit de Bénévent, XIIe siècle ; et puis "A" qui est l'abréviation de "Albi", manuscrit de Paris, BNF 776, qui sur sa couverture porte "Graduel d'Albi".

On remarque que la première note du torculus de "in Domi-no" a disparu dans Bénévent 34 ; il y a un petit **f** qui indique la clé de **fa** : il y a donc **fa fa sol la la-sol**, au lieu de **fa fa sol la la sol-la-sol** ; un peu comme dans les langues romanes où la dernière syllabe du latin est tombée, ici il y a un peu un phénomène analogue : la première note du torculus d'articulation verbale tombe. C'est la spécialité des manuscrits du Sud.

### **Le torculus de fin de mot ; articulation initiale :**

Ce sont les exemples pl. 3, n° 20 In. "Multae tribulationes" Triplex p 451 : le torculus se trouve en fin de mot, sur Domi-nus, et sur os-sa,

— dans St Gall, sur la syllabe de os-sa, mais il est représenté avec une virga (épismée) suivie d'une clivis ornée d'un "celeriter".

— Dans Laon, il y a un uncinus suivi d'une clivis cursive.

Comment cela se pense-t-il ? Ici c'est la modalité qui chante : l'incise "Dominus custodit" est sur la ligne du **ré**, mais aussi "omnia ossa", y compris la première note de ce torculus sur os-sa (ré-mi-do). Les deux notes **mi-do** de ce torculus sont là simplement pour faire la liaison avec ce qui suit, liaison fluide, facilitée par le fait qu'il n'y a pas de consonne entre "ossa—eorum". Donc on peut poser sans scrupule la première note de ce torculus sur os-sa.

Autre exemple : pl. 3 n° 21 : Co. "Ego sum vitis ve-ra" (Triplex p 228) Ici, la phrase se termine presque, alors que dans l'exemple n° 20, la phrase n'est pas finie à "ossa", c'est "ossa eorum". Les deux scribes de Laon et St Gall écrivent la même chose, en distinguant la première note suivie de la clivis : si / do-la ; mais celui de Laon ajoute un "tenete" sur ce premier si : c'est simplement une différence d'appréciation, sur le plan rythmique. En ajoutant "tenete", le scribe de Laon est plus sensible au fait qu'on est en contexte de fin d'incise sur "...vera", ce qui n'était pas le cas dans "ossa" de l'exemple 20. Noter qu'avec le si, on se trouve à nouveau sur la ligne modale.

Voyez comment la parole, le mode et le neume s'imbriquent localement dans leurs significations.

### **Le torculus non cursif en situation de cadence ou de préparation de cadence**

pl. 3 n 22 à 30

Dans nos éditions, ce torculus se trouve souvent épisémé avec un grand épisème, et on a tendance à faire des notes, et à poser la première note de ce genre de torculus. Il faudrait essayer de ne pas faire cela. Par exemple, dans l'introït Gaudete, GT 21, n 25, c'est le torculus de "iterum dico gau-de-te. Or le mouvement de ce torculus se maintient. Et un mouvement de torculus c'est essentiellement quelque chose qui n'est pas appuyé sur sa première note. Au moment où on indique la première note de ce torculus, il faudrait qu'on soit en dynamique vers la deuxième note, sans laisser retomber la troisième.

Question : Quelle est la différence avec le cas 19 de l'introït Puer, GT 47, sur l'incise "et filius datus est no-bis" ? Cela aurait-il pu être un torculus de cadence ?

Réponse : Comparons ce torculus avec celui de l'exemple 25, "gau-de-te" : ici, c'est la fin de la phrase, après une autre idée va venir. Dans l'introït "Puer", on aurait pu avoir un torculus de cadence sur "datus est no-bis", mais on n'a pas cela. La première note de ce torculus est restée cursive, on est dans le cas d'un torculus non cursif sur ses deux dernières notes, en fin de mot, avec un intervalle d'une seconde, et en articulation verbale. Cela veut dire : "finissez le mot en cours, c'est un mot important, mais sans préjudice de continuer la phrase". Donc il va falloir lier, ce que l'on ne fait pas assez en général. Par conséquent, le "nobis" est ici une nuance rhétorique, analogue au mot "Scio" ("Scio cui credidi", GT 535). Ce n'est pas une ponctuation mais seulement une nuance (il est vrai que la grande barre après "nobis" porte à faux...).

Donc il faut être vigilant sur les torculus situés en fin de mot, en fin d'incise. S'ils ne sont pas complètement non cursifs, ils sont à regarder de près : la diction va peut-être continuer.

Planche 4 : un autre contexte.

### **Le torculus en situation d'intonation**

Ce torculus est placé sur la première syllabe, dans un contexte de seconde majeure.

- Torculus d'intonation cursif : pl. 4 n° 31, Gr. "Tol-lite portas" Triplex p 25. sans appuyer la première note..., idem Of. "Terra tremuit" pl. 4 n° 32 Triplex p 199

- Torculus d'intonation non cursif : verset de l'Al. "Jus-tus ut palma" (pl. 4 n 35), Triplex p 517. Il faudrait dans ce cas essayer de ne pas marquer la première note. C'est un peu comme un torculus cursif, mais solennisé. C'était une méthode du Père Jean Claire pour apprendre à chanter les quilismas. Entre cursif et non cursif, on est toujours dans la nuance. Les valeurs sur "Jus-tus" sont syllabiques, et

la suite du mot est également non cursive. Après une vocalise d'Alleluia fluide, on a le mot "justus" plus large : c'est le mot du jour. C'est un peu comme dans la Co. "Video caelos apertos" pl. 4 n° 36, Triplex p 635 : "Do-mine Jesu". Mais là, tout est large.

Noter que par rapport aux torculus cursifs d'intonation des exemples 31 et 33, sur les mots "Tollite" et "Judica" (cf. ci-dessus), il n'y a rien à faire de particulier : on entre dans la pièce, ce qu'on va souligner est plus loin. Dans "Justus", on vient de chanter Alleluia, on ne sait pas pour qui et pourquoi, et on va annoncer le mystère : LE JUSTE, fleurira comme le palmier. Il y a une nuance sur ce mot, et après c'est fini.

#### signification de la lettre f

Question : sur le mot "Justus", que signifie la lettre de Laon, le **f** ?

Réponse : ne pas confondre, dans St Gall le **s** qui veut dire sursum : haut, et dans Laon, le **f** qui veut dire fastigium, qui ne veut pas dire fastidieux, mais qui a donné en français le mot faîte (le faîte d'un toit, haut).

#### **deux "couleurs" seulement pour traduire toute la palette rythmique**

Il faut aussi se souvenir que pour écrire toute la palette des valeurs rythmiques, il n'y a que deux couleurs, cursif et non cursif. C'est comme si on demandait de peindre toute la nature avec deux couleurs ! C'est de la photo en noir et blanc sans les gris... C'est un donné qu'on interprète. Effectivement une intonation de type "Justus" est solennelle, mais pas celle de "Tollite", où la solennité sera ici entendue plus tard.

#### **"Écrire, c'est sacrifier le plus gros de la matière musicale"**

Question : s'il n'y a rien de marqué, cela veut-il dire que forcément, il ne faut rien faire ? Ou encore : qu'y a-t-il comme nuance à faire sur un neume ordinaire ?

Réponse : il y a déjà la nuance de la syllabe sur laquelle on est. Ici on est sur un accent : "Tollite". Vous avez raison, mais on ne peut prendre que ce qui est donné... Le chanoine Jeanneteau disait : pensez à tout ce que vous allez sacrifier, et n'ayez pas peur de cela. Écrire, c'est sacrifier le plus gros de la matière musicale.

Prenons la communion de Lazare, "Videns Dominus", Triplex 124. Le scribe de Laon fait un choix, celui d'utiliser une notation en dessous de la valeur syllabique : les punctums sur "Videns Dominus flentes..." pour affirmer la fluidité : c'est animé. C'est exceptionnel, mais on descend au-dessous de la valeur syllabique. Et il fait cela car il veut que la solennité soit après. Les pleurs des sœurs de Lazare ne lui importent pas trop, il veut insister sur le "lacrimatus est coram Judaeis" pour lequel il veut de la "réserve expressive". Cela ne veut pas dire qu'il ne fait pas l'accent de videns, de *Dominus*,...etc. Mais cela il ne l'écrit pas puisqu'on le sait... On sait parler latin, on sait déclamer en latin, donc ces nuances-là ne sont pas écrites.

Mais il n'y a pas une chose exceptionnelle à trouver derrière, à partir du moment où la graphie est ordinaire, comme dans "Tollite". Surtout que des intonations de cette forme, vous pouvez en trouver 10 ou 15 sur cette mélodie-là, et vérifier que c'est toujours pareil dans ces Graduels du 2e mode. Le jour où il veut que ce soit différent, il écrit une intonation très spéciale : "Tecum principium", GT 42, ou bien "Haec dies", GT 196.

#### **torculus spécial d'intonation**

Donc contexte d'intonation : l'intonation, c'est la première syllabe mais aussi les autres premières syllabes. A nouveau, il existe un torculus spécial, une deuxième catégorie. Comme le précédent, il obéit à des lois très strictes :

1- Il n'est jamais sur la première syllabe, mais sur la troisième ou deuxième, et plus précisément deux syllabes avant l'accent. Voir pl. 4 n° 37 Viri Ga-lilaei, Triplex 235.

2- Cet accent est sur **ré** ou sur une de ses transpositions.

3- Le torculus a sa deuxième note sur **do** (ou transposition) ; et il est précédé par une tierce mineure ou une quarte (pl. 4 n° 37 "Viri Ga-lilaei", quarte **sol—do** ; pl. 4 n° 39 "Co. "Re-velabitur" tierce **ré—fa**). C'est la même rythmique de détail que le torculus d'articulation verbale, mais cette fois-ci, le but n'est plus de clore une unité verbale, mais de préparer un accent, ou plutôt de réaliser une intonation de la corde de **ré**. Donc on le trouve dans les modes où le **ré** est teneur (donc souvent des 7e modes, mais aussi des 1ers modes). Dans des cas comme le n° 39 : **ré fa mi fa la sol**, ici l'accent de "Revelabitur" est sur **sol**.

Il y a aussi l'exemple du graduel "Audi filia", GT 406. Il prépare l'énorme accent sur **ré** de "vide", ou plutôt il entonne la corde de **ré**. Par contre, l'accent de "filia" est sacrifié.

Dans ce torculus d'intonation, la première note est discrète et particulièrement fluide. On le voit bien dans la graphie de Laon de l'exemple 37, et les deux manuscrits au-dessus, d'Albi et de Bénévent, n'ont plus cette première note. On retrouve les formes d'intonation, solennelles ou non, de Magnificat.

### **torculus spécial de préparation d'accent**

- Nous avons vu la forme spéciale du torculus dans laquelle la fluidité de la première note est accentuée en quelque sorte par rapport au poids des deux suivantes, cette graphie-là est utilisée dans différents contextes.

- contexte d'articulation verbale, c'est peut-être le plus important pour nous car il soigne la fin d'un mot qu'il met en valeur sans préjudice de la continuité de la phrase.

- Nous avons vu le torculus d'intonation qui se trouve au début des phrases et qui conduit à la corde **ré**, préparé par une tierce ou par une quarte.

- ...et cette graphie se trouve dans un troisième contexte, sur une syllabe avant l'accent, et dans un contexte de tierce majeure, avec la formule **fa sol la sol la**, monnayée sur trois syllabes.

pl. 5 n 42 In. Mi-se-reris omnium Triplex p 62

pl. 5 n 43 In. "Exsultate Deo... ju-bi-late Deo Jacob" Triplex p 311

pl. 5 n 44 In. "Exsurge Domine, non prae-valeat..." Triplex p 97

Vous avez, au-dessus, les manuscrits bénéventins (Bénévent), ou aquitains (Albi), qui, eux, ne chantent pas la première note du torculus dans ce contexte-là. C'est une nuance de rhétorique très intéressante qui rappelle l'adage du chanoine Jeanneteau : "Un accent bien fait est un accent bien préparé". Comme le répétait souvent Dom Gajard, ce n'est pas en marquant l'accent qu'on fait chanter le mot, mais en le préparant. Voir pl. 5 n° 45 Co. "Revelabitur... sa-lu-tare Dei nostri" Triplex p 41 On obtient une variation de mouvement qui permet d'avoir parfois des jaillissements d'accent considérables, comme dans le "sa-lu-tare" des pièces de Noël et de la veille, voir aussi pl. 5 n° 46 Co. "Viderunt... sa-lu-tare Dei nostri"

### au détour, la question du quilisma

pl. 5 n° 47 Al. "Emite... et cre-a-buntur" // pl. 5 n° 48 Al. "Excita... et veni." Ce dernier a été mis exprès parce qu'il y a synérèse (qui s'oppose à diérèse), en contractant sur une seule syllabe ce qui était sur deux : entre les exemples 47 et 48, il y a synérèse : sur "et" on a comprimé la mélodie de "crea-". C'est très intéressant car on voit la question du quilisma dont on a ici une idée plus précise. pl. 5 n° 50 "...super caelos" OT 134, 6 : on répète le motif mélodique. A l'origine, le quilisma se trouve sur le demi-ton, plus exactement dans la tierce mineure correspondant à ce degré qu'on appelle le pien : son mobile, faible, qui éventuellement disparaît, et fait le pont entre le terme grave et le terme aigu de la tierce mineure. Et alors il est utilisé pour son rythme. La graphie du quilisma est utilisée ici dans un contexte de tierce majeure pour signifier le rythme. Quand on perd pied pour l'exécution du quilisma, il faut revenir à ce parallèle :

pl. 5 n° 42 In. Mi- <u>se</u> -reris omnium Triplex p 62	fa	sol-la-sol	la
	<i>Mi</i>	<i>se-</i>	<i>re (ris)</i>
pl. 5 n° 48 Al. "Excita... <u>et</u> veni" Triplex p 23	fa-sol-la-sol	la	
	<i>et</i>	<i>ve (ni)</i>	

La note ante-quilismatique n'est pas si grosse que ça : c'est la note quilismatique qui est plus faible (de même que l'épisme, qui n'est pas un signe d'insistance, c'est plutôt la note non épisée qui est un signe de fluidité).

Question : Y a-t-il une différence entre le Fa de "Emite... et cre-a-buntur" (pl. 5 n° 47 Triplex p 62) et celle — ante-quilismatique — de "Excita... et veni" (pl. 5 n° 48 Triplex p 23) ?

Réponse : Oui, il y a toujours un petit quelque chose car ce n'est pas la même syllabe : il y a le poids de la syllabe elle-même, la consomme dans creabuntur.

### **torculus en fin de mot, sur la syllabe post-tonique**

La situation la plus rare, c'est celle du torculus en fin de mot, le cas de la syllabe post-tonique. C'est une syllabe délicate car elle fait la transition entre la syllabe d'accent et la syllabe finale, pl. 6 n° 51 In. "Exaudi nos Do-mi-ne" Triplex p 69 Pour bien chanter cela, il faut penser cette syllabe post-tonique "du côté" de l'accent : l'impulsion de l'accent continue dans la syllabe post-tonique. Comme vous venez de donner une impulsion (sur la syllabe d'accent), vous n'en donnerez pas sur la première note du torculus, ce sera déjà une bonne chose ; cette première note sera au lever.

pl. 6 n° 52 In. "Victricem manum tuam Do-mi-ne" Triplex p 208

pl. 6 n° 53 In. "Spi-ri-tus Domini" Triplex p 252

pl. 6 n° 54 In. "Laetare...qui dili-gi-tis" Triplex p 108

La syllabe post-tonique est dans le jaillissement de l'accent. C'est ce qu'on observe dans tout le vieux fond. Il y a des récitatifs où on la trouve sur la teneur de l'accent, par exemple le Te Deum, le Gloria Ambrosien.

Donc à graphie identique, le torculus est à interpréter dans le mot, dans le contexte, contexte mélodique et verbal.

### **les liquescences du torculus.**

Les derniers exemples qui sont sur les feuilles sont là pour montrer les graphies spéciales liées à la liquescence. La liquescence est un phénomène qui consiste à modifier la forme graphique d'un neume pour signifier la continuité de la liaison entre deux syllabes. Continuité qui est toujours à l'ordre du jour : pl. 5 n° 47 Al. "Emite... et creabuntur" ; Ou bien il n'y a pas de consonne : alors on passe



facilement d'une syllabe à l'autre ; ou bien il y a une consonne : alors elle "percute" la voyelle suivante. Il y a des successions de consonnes ou de semi-consonnes qui provoquent un phénomène différent. Le cas le plus connu, c'est "Alleluia", sur le passage du "u" (ou) au "a". Le son continue à l'intérieur du changement de syllabe, et la position des organes vocaux provoque une sonorisation. Ce n'est pas un enchaînement difficile à prononcer, mais cela veut dire que la continuité du son est manifeste. Cela peut se produire même avec une seule consonne comme m ou n : par exemple l'Introït "Sicut oculi" Triplex p 77-78, sur le dernier "...miserere nobis." : cette dernière virga, avant le mot "nobis", est liquescente. Cela pour soigner la liaison de ces deux mots : sur la fin de la syllabe -re on entend déjà la nasalisation de la consonne "n-" de "nobis".

La liquescence apparaît dans à une situation qui dépend de trois éléments : un contexte phonétique, un contexte mélodique, et une volonté expressive. Ce n'est pas par hasard : il y a bien d'autres endroits dans le répertoire où on chante "miserere nobis" sans solenniser, en quelque sorte, par la voix, cette expression : on va finir l'Introït.

Le deuxième exemple est l'introït de la Fête-Dieu "Cibavit eos", GT 377 sur l'expression "...et de petra melle" entre les deux mots. La liquescence consiste essentiellement à soigner, alimenter, nourrir la liaison.

On distingue la liquescence diminutive de la liquescence augmentative. C'est une distinction qu'on trouve dans les livres savants. Il y a du vrai, mais à 80 % seulement... : il y a des liquescences qui sont ni diminutives ni augmentatives. Cela ne sert, à ma connaissance, ni à la direction du chœur, ni aux chanteurs...

#### virga liquescente

Comme toutes les graphies liquescentes, la virga liquescente est ambiguë :

— elle peut être une virga qui a acquis de la sonorité au moment du passage : "Kyrie e-lei-son"

— ou bien ça peut être une clivis qui a perdu de la sonorité : sa sonorité a été mangée par le changement de syllabe : "A-gnus Dei". Dans le premier cas, il s'agit d'une liquescence augmentative, dans le deuxième d'une liquescence diminutive. C'est très embêtant... Car quand c'est une liquescence diminutive, il y a une petite note en plus... Et quand c'est une liquescence augmentative, il n'y a qu'une note. C'est pour ça que la question revient tout le temps, parce que le mot employé apparaît contraire à la graphie.

Dans tous les cas, ça ne change rien pour le chant : il s'agit de chanter les notes qui sont proposées en soignant la prononciation. Et ne pas faire Kyrie elee-ii-son !. Toute la question de la liquescence n'est pas épuisée par cela. Il y a des liquescences qui ne sont ni diminutives ni augmentatives. C'est le domaine le plus complexe des recherches qui ont été faites sur le chant grégorien, parce que ce n'est pas complètement rationnel (encore moins que pour les autres graphies), car dans la liquescence il y a trois paramètres qui se rejoignent : la diction (la phonétique), le contexte mélodique, et l'intention expressive (c'est le cas de "de petra melle saturavit eos", qui pouvait s'écrire sans liquescence). Le contexte phonétique d'abord : ici entre "petra" et "melle", il y a liquescence car il y a le m de "melle". Avec un p ou un b ou un k, il n'aurait pas pu y avoir de liquescence. Il faut un m, un n ou un g. Ensuite le contexte mélodique le permet, et l'intention expressive passe.

Dans l'antiphonaire à la page 100, sur l'antienne "Venit lumen tuum." Voyons d'abord le début : "Ve-nit lumen" : ici, il y a les liquescences du torculus, la troisième note du torculus est mangée dans sa sonorité à cause de l'enchaînement avec le mot "lumen" dans lequel il y a une liquide : L. Maintenant, "super te" : sur la syllabe "-per", torculus de préparation d'accent, **fa sol la sol la**, avec en plus une liquescence à la fin du torculus. Il n'y a rien à faire qu'à bien prononcer.

De la liquescence, personnellement je n'en parlerais pas à nos Communautés car je ne vois pas à quoi ça leur sert... Surtout si on parle de diminutive et d'augmentative : diminution c'est quand on ajoute une note, et augmentation c'est quand on l'enlève... !

## **A propos de l'intonation du premier mode**

exemple In. Gaudeamus

"On chante souvent très rapidement le **sib** de "Gaude-a-mus", ce qui est une erreur car le **sib** est aussi important que le **la**" c'est écrit dans les neumes, il y a la coupure" !! La plupart des frères dans nos communautés, ce n'est pas d'ailleurs leur métier, ne sont pas capables de voir plus d'un point à la fois, donc si on leur montre quelque chose, ils le font. La première fois, ça passe, mais au bout d'un mois, ça devient un pâté. Dès qu'on insiste trop sur une nuance, on défigure. Quand on enseigne à chanter fluide, on exagère la fluidité. Celui qui enseigne exagère vite.

## **L'épïsème, quelle valeur rythmique ?**

Je cherche à provoquer votre critique, vos réactions vis-à-vis de pratiques reçues depuis longtemps : par exemple, l'épïsème n'est pas en soi un signe d'insistance. S'il a disparu des éditions, vous pouvez le faire disparaître aussi de la pédagogie.

### **Deux graphies, relatives l'une à l'autre**

Dans les valeurs rythmiques du chant grégorien, il y a toutes les possibilités : des notes extrêmement fluides ou, au contraire, très appuyées, avec une sorte de palette, continue. Mais pour les représenter, le scribe n'a que deux valeurs : soit la graphie est cursive ou non cursive. Donc la graphie cursive ne correspond pas toujours à la même valeur. Devant la représentation d'un torculus cursif et d'un torculus non cursif, on peut seulement faire une comparaison : elles sont relatives l'une à l'autre. Ce n'est pas parce que vous avez une clivis épïsémée au début de la pièce et une autre à la fin qu'elles ont la même durée.

### **Sur un neume de plusieurs notes : la valeur syllabique de l'épïsème**<sup>25</sup>

(démonstration dans les antiennes dites *IV A*)

Selon quelle logique le scribe de Saint Gall place ou non un épïsème ? La démonstration en a été faite par le Père Cardine dans la "Sémiologie Grégorienne", ouvrage dont le chanoine Jeanneteau avait l'habitude de dire qu'il fallait lire seulement cette page, la page 22.

Dans ce contexte, il est hors de question de dire que l'épïsème est un signe d'insistance : il signifie au contraire : continuez dans le même rythme. Par conséquent lorsqu'on fait remarquer au chœur que telle clivis est épïsémée, on est en train de dériver puisqu'on va les conduire à appuyer ; alors qu'en gardant le rythme de la déclamation, syllabe par syllabe, le problème est résolu. Ceci vaut pour les neumes de plusieurs sons et non pas pour un neume d'un seul son, une virga épïsémée par exemple.

Si on devait mettre des signes, ce serait ceux que Dom Mocquereau et Dom Gajard n'ont pas mis, c'est-à-dire les celleriter. Ce qui faudrait indiquer, c'est l'absence d'épïsème, quand il faut fluidifier.

### **différence entre valeur syllabique et valeur fluide**

Question : Vous disiez qu'il n'y avait que deux manières de noter la durée relative des sons dans les manuscrits ; mais dans le nouvel Antiphonaire, sans épïsèmes, il n'y en aura plus qu'une...

---

<sup>25</sup> On peut se reporter à ce qui a été dit sur ce sujet au cours de la session de Ligugé 2003 au paragraphe « Signification de l'épïsème sur un neume de plusieurs notes. Exemple des antiennes dites *IV A* »

Réponse : oui, mais cette unique manière est homogène avec le répertoire chanté ; la référence, c'est la valeur syllabique dans un répertoire quasi syllabique.

Ce qu'on perd, dans la nouvelle édition de l'Antiphonaire, c'est la différence entre ces deux valeurs, cela je ne le nierai pas. Dans les pièces de ce livre, au moins pour le vieux fond où la mélodie est faite pour ces mots, et même les antiennes un peu plus ornées, comme celles des jours de fête, en supprimant les épisèmes je me prive effectivement d'une nuance ; mais lorsque je chante bien le mot avec sa mélodie, je suis plus proche de ce que voulait le compositeur et de ce qu'a écrit le scribe que je ne le suis quand je "fais les épisèmes" (2 fois la valeur de la note). Ce que je perds n'est rien à côté de ce que je gagne. Ce chant-là est pensé comme chant de la Parole et la mélodie y colle parfaitement en permanence.

### **Les épisèmes : 3 manuscrits sur 300...**

Sur les quelque 300 manuscrits de l'Office disponibles à l'atelier de Paléographie (comptez qu'il y en a 50 en plus dans le monde), il y en a peut-être 3 qui ont jamais eu des épisèmes : à saint Gall uniquement. Donc l'épisème n'a jamais été utilisé comme référence pour le chant jusqu'en 1912... Donc ça vaut la peine d'essayer de s'en passer.

Pourquoi l'ont-ils été en 1912 ? Solesmes "disait" "le texte avec sa mélodie ; les gens ont voulu en faire autant. Dom Mocquereau avait commencé, comme maître de Chœur, à annoter son livre et on a pensé qu'on pouvait noter cela pour tout le monde ; on a finit par avoir un signe toutes les deux ou trois notes. Le maître de Chœur, on n'en a plus besoin, c'est rêvé !

C'est dans la logique des Ordres religieux : chez les dominicains, chez les Chartreux, dans les manuscrits de XIV<sup>e</sup> siècle il y a des barres qui font presque toute la portée et entre lesquelles il n'y a jamais plus qu'un mot, deux si ce sont des monosyllabes... Chez les Chartreux surtout, ce qu'il faut éviter absolument, c'est la classe de chant. Ce système recevra inévitablement l'accord des supérieurs : plus de batailles, plus de débat, c'est marqué ! C'est ça la raison pour laquelle on a adopté ces signes. Ils se sont développés dans les milieux où on n'avait pas la diction latine, où on ne chantait qu'une fois par semaine...

Avant tout, dire le texte, c'était la doctrine du Chanoine Gontier, de Dom Pothier, au moins à 50 % celle de Dom Mocquereau... C'est celle de la préface de l'Hymnaire, dans son dernier paragraphe ajouté par Dom Cardine :

*"Les dispositions de cette préface découlent de l'adéquation parfaite entre le texte sacré et la mélodie grégorienne. C'est pourquoi, ceux qui en chantant s'appliquent à la diction latine ipso facto jouissent de la plus grande partie de ce qui est requis pour bien exécuter la cantillation grégorienne."*

Question : Quand il faut fluidifier, vous laissez cela à l'interprétation du maître de Chœur ?

Réponse : oui, les finesses c'est au maître de Chœur de les obtenir là où il le peut- veut.

### **Sur un neume d'une note : la valeur de l'épisème**

Co. "Vidimus stellam... adorare eum" (uncinus dans Laon, et dans st Gall)

Il peut arriver que pour une raison d'éloquence, on veuille insister et donner plus de poids à cette syllabe. Ici l'épisème indique effectivement qu'il faut faire plus que la valeur syllabique.

"Nativitas est hodie" Ant. 1934 p 1032 "... cunctas illustrat ecclesias" épisème. Analyser la raison pour laquelle il est là... ce n'est pas simple. En tout cas le scribe note une sorte de nœud rythmique pour un son monosyllabique.

Dans les tons d'Introït et de Communion, on a cela systématiquement pour les monosyllabes accentués "Eructavit cor meum Deus" : dans st Gall le mot "cor" aura toujours un épisème.

Conclusion :

DANS LE CAS D'UN NEUME MONOSYLLABIQUE L'ÉPISÈME SIGNIFIE QU'IL FAUT DONNER PLUS QUE LA VALEUR SYLLABIQUE.

DANS LE CAS D'UN NEUME DE PLUSIEURS SONS, L'ÉPISÈME SIGNIFIE QU'IL FAUT DONNER JUSTE LA VALEUR SYLLABIQUE...

### **L'option d'enlever les signes : ses fondements**

Dans une même pièce, le même signe avoir aura souvent deux significations contradictoires...

Ces signes que nous trouvons dans Hartker<sup>26</sup> (manuscrit de l'an 1000 qui contient essentiellement les antiennes et les répons de l'Office) sont ceux qui ont été utilisés (et donc sans doute créés) pour la première fois dans le but d'orner le Cantatorium de st Gall et qui ne contient que les chants du soliste. Les signes que nous appelons rythmiques et qui nous disent soi-disant les nuances dans le chant des antiennes réservées à l'assemblée sont les mêmes que ceux qui indiquent les nuances de Bel canto du Graduel, du Trait et de l'Alléluia pour le soliste ! Est-il légitime de s'adresser de la même manière au soliste et à la Communauté ?

D'autre part, le livre qui contient ces signes n'est pas utilisé pendant la célébration (Le nom du Maître de chœur à Cluny est... Armarius, le responsable de l'armoire. Le livre est dans l'armoire). On n'a jamais chanté en suivant ces signes. Ils ont bien pour but de consigner quelque chose de l'interprétation du chant mais ils ne sont pas conçus comme une partition, une prescription, comme une blanche ou une noire. C'est un reportage qui est fait avec un filtre extrêmement rudimentaire parce qu'il ne laisse passer que deux possibilités.

Voilà toutes les raisons qui conduisent à dire qu'il y a une illégitimité pour ne pas dire une imposture à appeler ces signes "signes rythmiques" et à les imposer dans le chant de l'assemblée.

### **À quoi étaient destinés ces signes ?**

À quoi étaient destinés ces signes ? c'est une des grandes questions qui n'est pas résolue. Pourquoi a-t-on écrit ?

Remarque f Louis-Marie : A la Synagogue de Nazareth, Jésus avait-il besoin du livre ? Le livre, Codex ou rouleau, peu importe, signifie très profondément que ce que le lecteur va lire, même s'il le connaît par cœur, il le reçoit. N'est-ce pas ici la même chose ?

Réponse : tout à fait. On rencontre cela dans d'autres régions du monde. On m'a signalé dans certaines régions d'influence bouddhistes : il y a des livres ; jamais le Maître ne les utilise pour transmettre le chant.

Le Décalogue ce sont les 10 paroles. Et pourtant il faut un écrit. Le mariage, l'échange de consentements, ce sont des paroles ; il faut un écrit...

Le chantre a besoin de cette espèce de loi écrite du chant. Dans le livre d'Amalair, il n'y a rien, ce sont deux plaques en ivoire ou en bois orné ; ensuite on mettra des livres dedans mais à l'époque, il n'y a rien. Celui qui chante est "autorisé". Idée juridique, idée de contrôle.

Qui écrit ? Le chantre, le scribe. Aujourd'hui on ne sait pas trop. Lorsqu'on arrive au XIIIe siècle, on est à peu près sûrs que ce ne sont pas les chantres qui écrivent : leur écriture est pure calligraphie et ne suit pas le rythme. Par contre dans les manuscrits les plus anciens, st Gall (Laon est plus théorisé), le dessin de la plume évoque tellement le dessin de la voix qu'on pense que le chantre est présent, au moins comme contrôleur.

---

<sup>26</sup> Hartker (+ 1011 ou 1017). moine de St Gall. *Antiphonale officii monastici*. Paléographie musicale 2e série. vol. 1 Solesmes 1900

### **III. — L'ANTIPHONAIRE**

#### **Quelques informations**

La première concerne ce qui a été annoncé comme une édition informatique de l'Antiphonaire Monastique...

#### **l'édition électronique**

Je précise que l'on peut ne pas commander les images, mais utiliser un antiphonaire en feuille et photocopier. Dans ce cas-là, on ne paierait que la redevance liée à la reproduction. Cet antiphonaire en feuilles se vend (je pense environ 1/3 de moins). Jusqu'ici lorsqu'on nous demandait la permission de reproduire on la donnait toujours, mais on ne faisait jamais payer. Aujourd'hui je pousse pour qu'on le fasse un peu, et même il y a des communautés qui m'y encouragent, c'est plus juste...

**un site : <http://palmus@free.fr>.**

Au mois de mars 2005, j'ai créé un petit site, une page personnelle qui est à l'adresse suivante : <http://palmus@free.fr>. « Palmus » cela veut dire paléographie musicale. C'était pour annoncer la publication de l'antiphonaire, et rendre accessible un minimum d'informations. Vous pouvez voir la première page de l'antiphonaire, et vous pouvez peut-être télécharger une image de l'office de Sainte Famille, 2 pages, j'avais choisi celui-là parce que c'est un office entièrement nouveau. Ensuite on a ajouté les comptes-rendus des sessions (Ligugé et Bec-Hellouin). Si vous rencontrez des problèmes pour télécharger les documents, il faut me le dire, car je vous l'envoie directement et aussi car je cherche à comprendre pourquoi on ne peut pas le télécharger. Ce sont des fichiers Word. J'ai aussi ajouté quelque chose qui bifurque vers un autre site : [www.voxclamantis.ee](http://www.voxclamantis.ee) (Ensemble dirigé par Jaan-Eik Tulve. Sihi 141 a-1 10918 TALLINN. Estonie). Et j'ai commencé, mais ce n'est pas fini, à mettre des notes informatives liturgico-musicales sur les nouvelles antiennes.

#### **L'office des défunts**

C'est une grande nouveauté (même s'il ne représente que quelques pages seulement dans le volume II à paraître de l'Antiphonaire) puisque dans la Liturgie des Heures, c'est un office ordinaire.

Il a maintenant la même structure que les autres offices. Ceci est important, car lorsqu'on a défendu la sauvegarde de l'office du Triduum avec ses archaïsmes (absence d'hymnes, d'invitatoires ; absence des rites d'entrée et de conclusion du Triduum qui faisait problème à l'époque où la Liturgie des heures est parue), l'argument a été justement que cela ne se produit qu'à Pâques... Si on le demandait pour l'office des défunts, on serait donc en porte à faux. D'autre part, il y avait un souhait à peu près général d'avoir un office des défunts qui n'ait pas ces archaïsmes : ils sont artificiels car ce n'est pas un office ancien.

Par contre dans l'office des défunts, les psaumes restent propres, les antiennes sont celles que nous connaissons (on a voulu garder l'office médiéval, à peu de choses près), plus d'autres, c'est-à-dire, un deuxième jeu d'antiennes pour le temps pascal. Car notre office des défunts, il est vrai, faisait peu de part à la Résurrection...

#### **Le volume II de l'Antiphonaire : l'office ferial**

Je me mets au travail avec mon collaborateur au mois d'octobre 2005 — il n'y a pas de raison pour que les délais ne soient pas respectés —, pour publier en 2006, le volume qui contiendra l'office ferial, et dominical bien sûr, c'est-à-dire les psaumes et les antiennes pour tous les jours de la semaine au temps ordinaire (avec l'office des défunts).

### **Le psautier de 1981**

Le psautier de 1981<sup>27</sup> était conçu — Cela n'a peut-être pas été assez clair — comme un livre provisoire. Le père abbé Prou avait senti que l'Antiphonaire Monastique traînerait longtemps, et il ne voulait pas attendre sa publication pour commencer une réforme de la Liturgie des Heures dans son monastère. Mais Solesmes ne fait pas de réforme tant qu'il n'a y a pas le livre... Il a donc demandé au Père Claire et au Père de Broc, de faire un livre qui contiendrait le nouveau texte des psaumes, c'est-à-dire, à l'époque, la première édition de la Néo-Vulgate, et quelques rubriques.

Mais le Psalterium s'ouvre toujours par l'heure de Prime, ce qui ne correspond pas à la *Liturgie des heures*. Je ne dis pas qu'il ne faille pas utiliser Prime, mais dans la logique des livres d'après Concile, Prime ne peut pas apparaître ainsi au début du cycle.

Le Psalterium Monasticum est un livre qui a rendu de grands services, qui en rend encore, mais qui a été fait dans l'urgence et il contient pas mal d'incohérences. Les antiennes avaient été révisées, mais trop rapidement, et parfois insuffisamment.

### **différences entre la Psalterium de 1981**

Donc l'antiphonaire comprend un volume II qui s'appellera Psalterium pour le jour. Ce sont les mêmes psaumes bien sûr. Il y a deux différences :

— corrections dans les psaumes de la deuxième édition de la Néo-Vulgate.

— quatre cantiques à laudes, au lieu de deux. C'est l'usage de la Liturgie romaine aujourd'hui, et comme Saint Benoît à cette occasion dit « qu'on suivra les usages de la Liturgie romaine », on veut au moins permettre à ceux qui le souhaitent de le faire.

D'autre part, **la distribution des versets des psaumes** a parfois été revue. C'est une nouvelle vision qui suit, (lorsqu'elle a eu lieu, car elle n'a pas été systématique), qui suit le rythme de l'hébreu, et donc qui met en équivalence les traductions et les versions courantes dans les langues nationales

Pour l'instant, ce Psalterium sera **en latin seulement** On peut imaginer que des communautés fassent les livres bilingues : à Solesmes nous sommes moins nombreux, avec moins de moyens ; faire un livre comme cela n'est pas un investissement du même ordre que de faire un livre bilingue.

**Les antiennes vont être modifiées**, certainement aussi les graphies. Quand on fait l'antiphonaire, on est obligé de tout revoir sur le même principe, donc il y a des petites modifications ; la tendance est plutôt à revenir aux mélodies de l'Antiphonaire Monastique de 1934.

### **Les psaumes de Prime distribués aux Petites Heures**

L'office ferial sera présenté de façon complète, intégrale, suivie, pour les laudes, les vêpres et les complies. Le livre promeut l'idée que le cursus de saint Benoît est ce qu'il y a de plus bénédictin dans l'organisation de l'office. On peut pratiquer autre chose, mais c'est une des idées-forces de ce livre. Donc on ne veut pas que les psaumes de Prime s'en aillent aux Vigiles, en particulier. On pousse à utiliser les psaumes de Prime aux petites heures. Ce qui permet de ne revoir la distribution des psaumes que sur les petites heures.

Quand on essaye de comprendre ce qu'il y a de bénédictin dans l'Office Divin, dans la tradition monastique on remarque que ce ne sont pas les antiennes, ni les répons, c'est l'ordonnance des

<sup>27</sup> *Psalterium monasticum* Solesmes 1981

psaumes. Nous nous sommes donc orientés vers cela. C'est ce qui doit permettre au plus grand nombre de le suivre. On a quand même cinq impositions pour chaque série, ce qui fait que, à la limite, de façon matérielle, on peut appliquer cela au schéma B, à laudes et à vêpres.

Pour la répartition possible, il y en a plusieurs... l'idéal, si ce n'est pas trop lourd, c'est de mettre tous les psaumes de Prime à une des petites heures, parce qu'on a beau dire que Prime n'est pas obligatoire, mais il est un fait que Saint Benoît y a accordé des psaumes très importants. Donc c'est un peu dommage de détruire la série. Ensuite beaucoup de communautés placent le psaume 118 tout au long de la semaine ; et il reste à ce moment-là les psaumes graduels : c'est un schéma un peu lourd, mais il y en a d'autres. L'antiphonaire ne prend pas partie sur les schémas. Il invite à placer les psaumes de Prime aux petites heures.

Donc après les laudes, les vêpres et les complies, on trouvera dans l'ordre les psaumes de Prime 1, 2 6 etc., le psaume 118 et les psaumes de tierce, sexte et none actuellement, c'est-à-dire 119 à 127. Et pour chacun de ces psaumes, il y aura une antienne psalmique qui permettra de chanter ce psaume (ou ce tronçon de psaume pendant l'office ferial), puisque pendant le temporal, on a des antiennes propres.

### **le troisième volume**

Le volume du Sanctoral, qui comportera le propre des saints d'abord, et puis les communs ensuite, il est prévu pour 2007. Et les vigiles... J'espère avant 2010 ! Pas immédiatement après : le travail est fait, il est approuvé, mais les restitutions des antiennes ne sont pas terminées.

### **calendrier romain général / calendrier propre**

*cf session du Bec-Hellouin. sept. 2004. p 33-34*

#### **Les célébrations nouvelles**

En tête de l'édition nouvelle, vous trouvez le calendrier officiel de la Confédération bénédictine, qui a été approuvé, en 1972.

Question : Pourquoi n'y a-t-il pas Edith Stein et le Père Maximilien Kolbe ?

Réponse : La Confédération bénédictine a revu son calendrier à la suite de la publication du calendrier romain général, après le Concile Vatican II. Or, depuis la publication du calendrier de la Confédération, le Pape Jean-Paul II a inscrit de nouvelles célébrations au calendrier romain général : le Père Maximilien Kolbe, saint Stanislas, etc..., la dernière c'est Notre-Dame de Guadalupe et son bienheureux servant Diego — cela a même justifié le déplacement de sainte Jeanne-Françoise de Chantal au 12 août pour libérer le 12 décembre. *Quid* de ces célébrations ?

La révision du calendrier romain général avait été faite dans l'esprit de réduire radicalement le sanctoral, opération qui se fait régulièrement au cours de l'Histoire. Le Pape Benoît XIV, en 1743, avait demandé une révision drastique du calendrier ; on lui a soumis un projet enlevant 130 inscriptions : il a refusé parce qu'il a trouvé que ce n'était pas assez...et il est mort dans la nuit suivante. Le calendrier est donc resté en l'état jusqu'à Léon XIII, qui a introduit beaucoup de saints, les apologistes, les moralistes.

Ce n'est donc pas une opération nouvelle : le sanctoral repousse... Tant mieux d'ailleurs.

#### **calendrier OSB.**

Vous êtes un diocèse, vous êtes une maison religieuse ordinaire, vous avez votre saint ou votre bienheureux à honorer : vous écrivez à Rome et vous demandez l'approbation d'un calendrier propre. Ce calendrier propre s'ajoute au calendrier général. C'est ce que fait chaque diocèse et chaque maison religieuse.

Mais au début du XXe siècle, puis à la suite de Vatican II, les grands Ordres religieux, Bénédictins, Chartreux, et trois ou quatre autres, ont obtenu une approbation de leur calendrier propre selon un processus particulier : ils ont tourné la difficulté en prenant le calendrier romain général et en intégrant leurs saints dedans ; ensuite, ils ont soumis l'ensemble à l'approbation du Saint Siège et de l'abbé Primat. Donc, le calendrier de la Confédération bénédictine est un tout approuvé.

Il y a deux écoles : ceux qui veulent faire les célébrations nouvellement introduites et ceux qui ne veulent pas... Quand ont commencé les travaux de l'antiphonaire romain, j'ai commencé à toucher ce domaine-là : je me suis rendu compte que le calendrier est ce qu'il y a de pire dans l'Église... Dans la Congrégation de Solesmes, les abbés et les abbesses ne veulent pas trop changer le calendrier. J'ai consulté plusieurs abbés présidents, l'abbé Primat est dans la même lignée. Il a résisté, il y a quelques mois au secrétaire de la congrégation du Culte qui demandait que les Bénédictins introduisent dans leur calendrier les nouveaux saints.

Officiellement, le calendrier de la Confédération n'est pas modifié : on l'a donc mis en tête du nouvel Antiphonaire. En droit — je dis bien en droit —, il est valable, au moins quant aux jours, aux noms et au degré de célébration — en corrigeant, d'ailleurs une erreur : dans le calendrier officiel de la Confédération bénédictine, *saint Athanase* était mémoire ad libitum, c'était une erreur de typographie.

Par contre, on a pensé que cela ne gênait personne de mettre que sainte *Thérèse de l'Enfant Jésus* était docteur de l'Église : cela ne modifie ni son nom, ni sa date, ni son degré de célébration. Par contre, le 23 septembre, Padre Pio n'est pas dans le calendrier. A cet endroit-là, dans l'antiphonaire, vous aurez un entrefilet : "le 23 septembre, mémoire obligatoire inscrite au calendrier général". De cette manière, si vous voulez suivre le calendrier général, vous pourrez toujours. Mais — c'est subtil — il n'est pas donné comme le calendrier en droit de la Confédération. C'est l'usage de tous les livres médiévaux : il y a toujours des différences entre le calendrier qui est en tête du livre et le contenu du livre... Le livre des antiennes indique l'usage, le calendrier dit le droit. Il est au début, il est court, donc on le vérifie plus facilement.

Question : Pour les saints qui sont indiqués en "entrefilet", y aura-t-il des pièces de chant indiquées ?

Réponse : Oui, il y aura tout ce qu'il faudra. Exemples : saints Cyrille et Méthode, Mémoire ; ensuite, il est indiqué : « in Europa, festum ». Le 11 août : antienne « festum », en Europe.

Question : Et le dimanche de la Miséricorde ?

Réponse : Il y a eu tellement de précautions qui ont été prises pour que ce Dimanche ne bouge pas qu'on n'a pas eu peur de le mettre dans le livre, page 236 : Dominica in octava paschæ (Dominica II Paschæ seu de Divina Misericordia). Le Pape Jean-Paul II a tenu beaucoup à ce dimanche, mais les liturgistes de la Congrégation lui ont résisté autant qu'ils pouvaient, et ils ont réussi. Quand il a promulgué le titre de ce dimanche, la Congrégation a sorti en même temps un document qui expliquait que jamais on ne pourrait dépasser le titre, on ne pourrait changer ni les prières ni les lectures : c'est l'octave de Pâques.

C'est donc là aussi, une chose où il n'y a pas une vérité toute simple à appliquer. On a cherché, non pas à faire plaisir à tout le monde, mais à rendre compte des différents aspects du problème et pour que chaque communauté puisse suivre les nouvelles célébrations, ou bien se réfugier derrière le calendrier officiel.

### **un projet révision du calendrier ?**

Question : Dans la lettre circulaire de l'abbé Primat où il annonçait l'approbation de l'antiphonaire, il était dit aussi qu'il y avait un projet de révision du calendrier.

Réponse : Oui, parce qu'on est plusieurs à penser que cette situation-là est intenable ! Surtout au vu des Actes du saint Père Jean-Paul II. Je pense aux martyrs du ViêtNam ou du Mexique, et d'autres... Jean-Paul II a fait une note au moment de les inscrire au calendrier général pour leur imposer le degré de mémoire obligatoire. Il a expliqué que s'il faisait cela, c'est parce qu'il voulait que



tous les chrétiens célèbrent cette fête. Vous savez que les vérités données par le Magistère sont à lire en fonction du genre littéraire : dans ce cas-là, on a un genre littéraire qui est maximum. C'est difficile d'admettre que les moines puissent dire : au fond, nous sommes aux limites de l'Église, on ne le fait pas... Cette position n'est pas tenable. L'archevêque, secrétaire de la Congrégation du culte a demandé à plusieurs abbés présidents de modifier leur calendrier. Ils résistent. L'abbé Primat a donc pris l'ensemble, il a créé une commission dans laquelle, le père abbé de Solesmes, je crois, tient la position suivante : l'idéal serait d'intégrer toutes ces nouvelles célébrations au degré de mémoires ad libitum. La férie est la grande dévotion bénédictine, comme dit un moine de Ligugé... C'est vrai.

### **la célébration des mémoires**

Ceci dit, il ne faut pas voir seulement le calendrier, il faut voir les rites ; on en a parlé abondamment à la session du Bec-Hellouin (sept. 04), donc je n'insiste pas trop. Si le Concile appelle à la sainteté, il ne faut pas s'étonner du fait que le sanctoral augmente. Ce qu'il faudrait revoir — c'est à étudier, on le fait très peu —, c'est le "comment" : comment célébrer les mémoires des saints.

Il y a une note tout à fait judicieuse du Père Dubois, dans la revue liturgique des Cisterciens ("Liturgie" n° 128. mars 2005. Dom Marie-Gérard Dubois "A propos de l'Ordo Operis Dei et du calendrier cistercien" p 99-100), disant qu'on a exagéré le retentissement de l'inscription de nouvelles mémoires au calendrier général : il y en a eu cinq en tout, depuis Paul VI, soit 5 en 30 ans : S Stanislas (11 avril), S Maximilien Kolbe (14 août), les martyrs de Corée (20 septembre), Padre Pio (23 septembre), les martyrs du VietNam (24 novembre).

Par contre, ce qu'on n'a pas dit, c'est que dans tous ces cas-là, on peut se contenter de chanter l'oraison.

On a eu une réforme liturgique : elle n'est pas finie. Non pas la réforme, comme a dit Jean-Paul II plusieurs fois, mais le renouveau qui y est lié, il faut l'intérioriser. L'année dernière quand j'ai présenté l'antiphonaire à la communauté, j'ai fait éclater de rire tout le monde en lisant la liste des titres des fêtes qu'on avait : les doubles-majeurs, les troisièmes ordres avec octave privilégié... j'en ai trouvé 20 à peu près. Aujourd'hui, il y en a 3. Dans beaucoup de communautés, on avait l'idée, avant le Concile, que ce qu'on appelle aujourd'hui une "mémoire", c'est festif ! A Solesmes, on prend encore le ton dit "festif" pour les mémoires. Mais les mémoires n'ont rien de festif ! La mémoire, c'est bien la célébration du jour, du mystère du Christ, mais avec un "regard", une "mention" ; on fait mémoire du saint célébré, le degré de la célébration n'augmentant pas. Donc, théoriquement, les jours de mémoire, les tons doivent rester les mêmes — pour les récitatifs, j'entends. Il y a tout un chemin à faire. Par exemple, chez nous, on a 4 cloches : en férie, c'est le fa, les jours de mémoires, c'est le mi. Pourquoi ? Parce que plus on descend, plus c'est solennel ! Il ne faut pas non plus brusquer les choses, c'est une culture.... Le plus important est de comprendre, d'intérioriser ; ensuite, les rites suivent.

Question : Il faudrait un texte qui explique un peu les différentes possibilités de célébrer...

Réponse : En fait, c'est publié depuis 30 ans : c'est la "Liturgie des Heures". Mais c'est en latin... Il faut se plonger dedans. C'est plus simple qu'autrefois, mais les rubriques sont plus positives. Nous sommes très pris, dans nos communautés, par nos habitudes : les garder, les soigner et, en même temps, avoir du recul par rapport à elles, c'est difficile. C'est pour cela que nous faisons ces sessions, d'ailleurs, au moins pour ce qui relève de la musique.

Question : Pour une mémoire comme celle du 22 août, on peut dire les antiennes de la sainte Vierge à la place des antiennes de la férie ?

Réponse : Le 22 août, c'est une mémoire obligatoire. On veut en faire un peu plus ? C'est tout à fait possible : c'est prévu dans les rubriques de notre Antiphonaire :

- Dans la Liturgie romaine, tel jour de mémoire, aux Petites Heures : c'est l'office de la férie, sauf l'oraison, je crois. Aux Laudes ce sont les antiennes et les psaumes de la férie ; ça se justifie, je ne discute pas la Liturgie romaine.

- Mais dans la Liturgie monastique, où il y a une vie contemplative cloîtrée, je pense qu'on peut avoir besoin de plus de variété. Il y a trop de différences de cultures locales pour obliger tout le monde à faire pareil. Je pense à cette petite phrase, que je cite selon l'esprit, de sainte Thérèse d'Avila : "Je sais que vous vivez à l'étroit et que vous souffrez toujours de cette étroitesse de vos locaux, alors pour la prière, je vous ai préparé un grand château à explorer." Je pense que la Liturgie, c'est un peu cela... l'espace où les cloîtrés peuvent aller se promener en toute liberté avec des possibilités de grandes randonnées, ou de petits tours de cloître...

Si telle communauté dit : Pour nous, le 22 août, c'est important. Ou bien l'abbé ou l'abbesse dit : J'en fais une fête ! — il a le pouvoir de le faire ; et même une abbesse — ; ou bien, sans avoir à monter le degré de la fête, les rubriques de l'antiphonaire lui donnent la possibilité soit de suivre la férie, soit de prendre les antiennes du commun, soit même, pour certaines célébrations (sainte Cécile, sainte Gertrude et un certain nombre), de prendre les antiennes propres ; avec les psaumes de la férie, si on veut rester au niveau ferial, ou avec les psaumes festifs, si on veut monter.

Question : Où se trouve la référence de ce pouvoir qu'ont abbés et abesses de modifier le degré de la fête ?

Réponse : Je ne sais pas. C'est dans les Constitutions de la Congrégation de France. L'abbé peut instituer des fêtes de préceptes ; et s'il peut faire cela, il peut faire moins. Il y a des règles liturgiques, mais Jean-Paul II nous a montré qu'on peut les contourner, c'est facile... Il est interdit d'avoir plus d'un patron principal ; donc normalement, en Europe, c'est saint Benoît . Mais on n'avait pas prévu qu'il y aurait des co-patrons et des co-patronnes... Il suffit de faire la même chose...

Question : Les offices votifs, les messes votives, est-ce que c'est possible ?

Réponse : Je ne sais pas trop. Je sais que cela se fait — cela se fait moins, mais cela se fait.

Question : Le samedi, on peut faire l'office de la sainte Vierge.

Réponse : C'est une "tradition". C'est proposé et, à la limite, recommandé par l'Église, par la "Liturgie des Heures" ; comme d'autres offices votifs, du Saint Sacrement par exemple. L'office des défunts, c'est encore autre chose.

Le chant du Gloria, qui est normalement lié au degré de la fête, peut être ajouté ; le Credo aussi, d'après les rubriques du missel.

## **La marque du caractère festif**

### **les mémoires ne participent du caractère festif**

La musique fait partie des signes de la Liturgie, donc si c'est jour de fête, on doit l'entendre dans le chant. Dans les communautés les plus proches de Solesmes, on prend le ton festif non seulement le dimanche mais aussi pour les mémoires : si on veut être logique, il faudra l'écarter des mémoires, et donc on va avoir beaucoup plus souvent le ton simple dans l'office. Les jours de fêtes, il faut prendre le ton festif pour tout dans tout l'office : verset initial, oraison, et « Benedicamus Domino : cela s'enchaîne.

L'Hymnaire a gardé un ton pour les mémoires, cela ne veut pas dire que cela annule les solennités...

Le réflexe, après Vatican II, a été de considérer que les mémoires étaient festives et de maintenir le ton festif pour toutes les mémoires. La diminution du Sanctoral, que pourtant les communautés bénédictines souhaitent beaucoup, n'est pas passée tout de suite dans les mœurs ; il faut du temps pour se rendre compte de ce qu'il faut faire...

### **les trois degrés de célébration de la « Liturgie des Heures »**

La Liturgie depuis Vatican II promeut trois degrés de célébrations : la férie, la fête et la solennité, et rien d'autre. Par rapport à la dizaine, quinzaine ou vingtaine de titres qu'il y avait avant le Concile, c'est une révolution.

J'ai été voir qu'est-ce que dit la Liturgie des Heures sur la hiérarchie des fêtes : vous n'avez plus quinze titres, mais vous avez quinze catégories... Et vous avez une série, après Pâques et le Triduum, quatre solennités qui sont privilégiées, qu'on pourrait appeler majeures en quelque sorte, qui sont mises ensemble, et avant les autres : la Nativité, l'Épiphanie, l'Ascension et la Pentecôte.

### **les *Benedicamus Domino* (p. 541s)**

Donc on a mis les plus grands *Benedicamus Domino* pour ces quatre fêtes. Et les autres solennités ont le suivant. Si vous voulez faire autrement, personne ne vous en empêche. Mais on a voulu que le contenu reflète les distinctions de la Liturgie des Heures, et donc il n'y a aucune fête de Saints dans les solennités les plus importantes, même Saint Benoît, même Saint Pierre chez nous, c'est moins important que l'Ascension, la Pentecôte ou l'Épiphanie.

Je le sais bien, cela fait souffrir de voir que les grands *Benedicamus Domino* ne sont plus chantés souvent.

Dans la plupart de nos communautés, on a mis dans l'ordo ce que disaient les calendriers officiels, et on a mis entre parenthèses l'ancien degré. Ce qui fait que nous avons bien des solennités et des fêtes, mais ensuite entre parenthèses... cela peut vouloir dire le contraire. Par exemple les fêtes peuvent être de 2e ordre, c'est-à-dire équivalentes aux petites solennités, ou même au 1er ordre (Saint Benoît du 21 mars, nous le faisons comme une solennité, sans les premières vêpres). Cela se comprend, c'est cela l'inculturation, un pas après l'autre, on digère le nouveau, mais on veille à ne pas perdre ce qui est bon de l'ancien, et il faut pour cela 10, 20 ans... Mais quand on fait un livre, on ne peut plus faire cela.

Q. Pour les vigiles, il y aura d'autres *Benedicamus Domino* ?

R. Je ne pense pas : aux Vigiles, ce sont les mêmes qu'à Laudes. J'ai regardé ce que le père Gajard avait prévu : il avait tiré de la tradition ce qu'il y avait de mieux. C'est un des rares cas, où ils avaient travaillé de manière collégiale, d'ailleurs : on avait mis tous les *Benedicamus Domino* et on avait fait une liste de moines, et chacun a donné son avis : celui-là, il faut le garder, celui-là il ne faut pas. Et cela a donné ce qu'il y a dans l'antiphonaire de 1934, qui est bien...

### **Des pièces d'origine grecque ?**

#### **références bibliographiques complètes**

J. LEMARIÉ, « Les antiennes "Veterem hominem" du jour octave de l'Épiphanie et les antiennes d'origine grecque de l'Épiphanie », *Ephemerides liturgicæ* 72 (1958), 3-38. J. HANDSCHIN, « Sur quelques tropaires grecs traduits en latin », *Annales musicologiques* 2 (1954), 27-60. J. POTHIER, « Sept antiennes pour l'Octave de l'Épiphanie », *RCG* 10 (1902), 81-85. O. STRUNK, *Essays on Music in the Byzantine World*, New York, 1977, 208-219. O. STRUNK, « The Latin Antiphons for the Octave of the Epiphany », dans : *Recueil de travaux de l'Institut d'Etudes Byzantines*, 7 : *Mélanges Georges Ostrogorsky* 2, Belgrade, 1964, 417-426. M. HUGLO, « Relations et influences réciproques entre musique de l'Orient grec et musique occidentale », dans : *The proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Oxford 1966, Londres - Oxford, 1967, 267-280.

**les antiennes du Baptême** (Ant 2005 p 112 et ss.) cf session du Bec-Hellouin p 58

**L'histoire**

Charlemagne a eu beaucoup de relations les Byzantins. Il y avait un échange permanent de légations, des échanges culturels. Son mariage avec une princesse d'Orient avait été envisagé. Dans les jours qui suivent l'Épiphanie, il entend les Byzantins chanter entre eux et il demande à ses musiciens de faire le décalque en latin de ces antiennes. C'est la Chronique qui le dit, avec ce qu'elle pourrait avoir d'un peu légendaire. Tous les manuscrits de l'office ont ces antiennes : elles sont absolument partout, dès Compiègne en 900, et dès Hartker en l'an 1000.

Les antiennes du Baptême du Seigneur, celles du 7e mode avec une attaque par quinte directe, c'est une mélodie type : toutes ont la même mélodie, sauf "Veterem hominem renovans Salvator" (p 114), qui a une mélodie plus ample, plus développée à l'aigu. La Liturgie des Heures l'a placée aux Ières vêpres, pour Magnificat. : elle est bien pour ouvrir la fête.

En principe, si on suivait la Liturgie des Heures — ce que nous ne sommes pas tenus de faire —, dans un office comme Laudes, nous aurions cinq antiennes avec la même mélodie et le même ton psalmodique... Ici, on a préféré mélanger un peu pour introduire un peu de variété dans cet office qui pourrait être fastidieux.

Question : Pour quelle raison certaines antiennes du Baptême proposées par Dom Hesbert (recueil datant des années 1970-1972) ne sont-elles pas reprises dans le nouvel Antiphonaire : "Super ripam", "Caeli aperti sunt", "Vox de caelo" ?

Réponse : Dans un antiphonaire monastique, depuis le Moyen Age, vous avez douze antiennes pour les psaumes des Vigiles d'une Fête, cinq pour les Laudes : 17, déjà. Dans ce volume du nouvel Antiphonaire (Ant 2005 p 112 et ss.), vous n'avez pas les antiennes de l'office de nuit.

D'autre part — je m'avance un peu, parce que cela commence à s'éloigner dans ma mémoire —, la Liturgie des Heures ne pousse pas, c'est le moins que l'on puisse dire, aux évocations du dragon, et du diable... "Caput draconis" qui en est une, n'est pas passée.

### **pas de cadences redondantes**

Ces antiennes n'ont pas de cadences redondantes. Dans une cadence redondante, on répète (redondance) sur la finale la note de l'accent. "Magnum mysterium...quia creator om-ni-um..." (p 115). Cela va bien avec les cadences dactyliques, comme on disait autrefois, ou proparoxytonique.

Il semble que la cadence redondante soit plus ancienne, plus archaïque, que la cadence de spondée, de dactyle."Nos qui vivimus benedicimus Do-mi-no" : formule dactylique, dans la forme archaïque de ré

### **autres pièces d'origine grecque ?**

"Nativitas tua". 8 septembre.

L'antienne de Magnificat du 8 septembre, aux IIe Vêpres, est un des rares cas de translittération, ou de traduction, disons, de la Liturgie Byzantine. Son texte n'est pas scripturaire ; elle a trois mélismes qui sont situés à chaque fois à la même position, sur la dernière syllabe d'un mot ,avant la dernière incise de la phrase — procédé traditionnel pour la place du mélisme.

L'antienne "Nativitas tua" est un remodelage à la mode grégorienne : il faut monter sur la corde de La ,ce qui nous amène dans le mode qui a deux tons pleins en dessous : ré do fa sol fa la-la-la. (ou : fa sol la-la-la... selon la longueur du texte).

Sur la Nativité de la Vierge. A. BAUMSTARK, Liturgie comparée, 3<sup>e</sup> éd., 109.  
Serge Ier (d'Antioche) 687-701. a renforcé la lit des grandes fêtes mariales.  
Liber Pontificalis, éd. L. DUCHESNE, Paris, 1886, t. 1, 371.

Sur les ant. Hodie

A. BAUMSTARK, « Die Hodie- Antiphonen des römischen Breviers und der Kreis ihrer griechischen Parallelen », Die Kirchenmusik [Paderborn], 10 (1909), 153-159.

### 1er janvier

Dans toutes les anthologies, bonnes ou mauvaises, vous entendrez que la fête du 1er janvier est très orientale, on le verrait à ses textes et à ses mélodies, etc. Or, dans tout le répertoire du 1er janvier, on n'a jamais trouvé qu'une seule pièce et encore... elle est simplement citée par saint Grégoire de Nazianze. C'est l'antienne *Mirabile mysterium*, au 1<sup>er</sup> janvier (Sur les Laudes du 1er janvier et "Mirabile mysterium" dans *Ephemerides liturgicae* 1944). C'est un office qui n'a pas changé. Au Benedictus, le 1er janvier, "Mirabile mysterium declaratur hodie..." (Ant. 2005 85). "Un admirable mystère s'affiche aujourd'hui, les natures sont renouvelées, Dieu est devenu homme et ce qu'il était, il le demeure, ce qu'il n'était pas il l'assume, sans mélange et sans division." : c'est une phrase d'une homélie de saint Grégoire de Nazianze.

En dehors de ça, le "Rubum quem viderat," la toison de Gédéon, le style oriental de "...Te laudamus Deus noster" ?? On n'a rien qui fasse de ces textes un jalon oriental ! Ils le sont peut-être, mais on n'a pas le moindre élément de preuve et pourtant, on le dit... Il y a beaucoup d'idées reçues qui circulent, dans tous les domaines. C'est vieux déjà, c'est dans Parisot, sur la liturgie orientale (Sur la Circoncision : Parisot "Les rites orientaux". Dans "revue de sciences ecclésiastiques". 1896). Une musicologue américaine, Ruth Steiner, l'a étudié (R. STEINER, « Antiphons for Lauds on the Octave of Christmas », dans: Laborare fratres in unum. Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag, hrsg. J SZENDREI - D. HILEY, Hildeseheim, 1995, 310.). Elle a consulté aussi tout ce qui avait été fait là-dessus. Elle montre que, en dehors de "Mirabile mysterium", il n'y a pas le moindre indice d'une origine orientale de ces pièces. Encore une fois, elles le sont peut-être quand même.

2 février, antiennes processionnelles bilingues "Ave gratia plena" et "Adorna thalamum" cf Introduction de l'Antiphonale Missarum Sextplex. Dom René-Jean HESBERT. Bruxelles 1935

### Les antiennes O : un "remodelage idiomatique"

Le musicologue américain Kenneth Levy (il est à la retraite maintenant et était à l'université de Princeton), a appelé ce procédé le remodelage idiomatique. Suivant l'axiome aristotélien : tout ce qui est reçu l'est à la mesure du récipient. Une culture musicale, quand elle reçoit une mélodie étrangère, la remodèle selon sa langue, selon son idiome. Le procédé est le suivant : lorsque vous essayez d'apprendre une mélodie, si elle rentre dans vos habitudes, vous l'apprenez tout de suite. Si elle ne rentre pas dans vos habitudes, vous allez l'assimiler à ce que vous connaissez . Les Romains ont remanié les Antiennes O : récitatif sur ré, orné de mi et de do ; ils ont gardé les notes, les sons, mais ils ont donné le poids, la force déclamatoire, au mi : on dit qu'ils ont "remodelé".

Question : Qu'en est-il de l'origine grecque de l'antienne Venite omnes populi (Ant. 2005 p 95) ?

Réponse : Oui, bien sûr, mais c'est le répertoire du Nord de l'Italie.

### **Mise en œuvre...**

Q. Nous allons chanter les antiennes O dans le volume du Temporal, avec un si bémol ; mais pour les confesseurs, le Sanctoral n'étant pas sorti encore, nous allons retrouver la version de l'antiphonaire de 1934 avec le si bécarré...

R. Cela dépend du maître de chœur et des habitudes de la communauté. Par exemple à l'occasion de l'Assomption, chez nous le maître de chœur avait dit : on va adopter le *Sub tuum praesidium* aux premières vêpres des solennités ; on va adopter l'*Ave Regina Caelorum* aux deuxièmes vêpres, et on va adopter le si bémol dans le *Salve Regina*. Il a fait une petite classe de chant pour cela. Le samedi soir,

on a chanté le *Salve Regina* avec un demi-succès, et puis après une semaine, le samedi suivant tout le monde avait oublié qu'il y avait un si bémol, donc cela a fait un délicieux klaxon, ! A ce moment-là, ceux qui se sentent responsables font quelque chose pour y penser...

Cela dit la question du si bémol dans le cas que vous prenez des « antiennes O » c'est minime. A Solesmes, nous en avons déjà pris l'habitude, ce qui prouve la souplesse extraordinaire en matière mélodique des moines de Solesmes ; jusqu'à Noël, on chante les antiennes avec si bécarré, et dix jours après Noël, pour l'Épiphanie, dans la procession, on chante « *O mundi Domina* » et tout le monde fait le si bémol parce qu'il est marqué

Q. On peut écrire corriger l'antiphonaire de 1934 avec un si bémol !

R On peut faire comme cela, c'est ce que nous avons fait pour les ruptures de versets... Il y a une sorte d'engagement qui se fait, c'est volontaire, c'est joyeux aussi : on va s'y mettre ! Ce n'est pas la mer à boire de se mettre aux antiennes du temporel. On peut distinguer aussi le liturgique et le musical, c'est ce que nous faisons chez nous : on ne regarde pas les rubriques, on prend les textes et la musique ; puis le moment venu, on pourra décider en fonction de la communauté

### **finale des antiennes O.**

Dans les antiennes O, j'ai uniformisé la conclusion. Le père Gajard lui-même avait vu qu'il fallait faire quelque chose. J'ai pris une formule qui est dans les manuscrits ; le problème est que la conclusion n'est pas la même selon les antiennes. J'ai adopté celle que je pense être celle du manuscrit le plus ancien. Je l'ai adopté et je me suis dit : il faut que pour toutes les antiennes O, ce soit pareil, sinon les gens vont se tromper. Chaque fois que la formule revient « *O doctor optime* » et quelques autres ici ou là, c'est arrangé.

### **tableau des signes et des neumes**

J'ai suivi le tableau des neumes du Liber Hymarius. (édition latin-français 1988 p. 10), ce livre conçu dans la logique de mes prédécesseurs. Avoir un tableau de neumes et une règle de lecture pour le liber hymnarius et en avoir un autre dans le livre des antiennes pourrait jeter le trouble dans les esprits. Il n'y a aucune nouveauté dans les neumes, au moins au sens strict... il y a des quilisma en début de neume parfois...

## **Les antiennes nouvelles**

### **Le néo-grégorien**

Avec un goût parfois discutable, mais aussi avec beaucoup de talent : les propres néo-grégoriens qui ont été faits plus tard par le père Cardine et par le père Gay sont extraordinaires. L'introït *Signum magnum* pour l'Assomption est une réussite incontestable. On disait que le père Cardine avait réussi même à faire une copie (*Flumina*) qui était meilleure que l'original, car il avait supprimé une faute de composition en la copiant (quand il a été dans la commission conciliaire, il a exigé que cette pièce soit retirée...).

Le mouvement grégorien — en quelque sorte l'étude archéologique, sémiologique — s'est développé. Le Concile arrive, promeut le chant grégorien, demande « des éditions plus critiques ». Des commissions sont chargées de préparer ces éditions ; la principale était composée du père Cardine, du père Claire, du père Hourlier, du père Luigi Augustoni, en tant que spécialistes de l'authenticité du chant grégorien. Ils ont écarté toutes les compositions néo-grégoriennes sauf quelques-unes, à savoir : la fête du Sacré-cœur, la fête du Christ-Roi, la fête de l'Immaculée Conception, et la fête de l'Assomption. Pour les autres, les pièces néo-grégoriennes composées au début du XXe siècle sont toujours permises, mais elles ne sont plus éditées dans le livre. C'est-à-dire vous pouvez toujours par exemple pour Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus utiliser un graduel du début du vingtième siècle, avec un introït néo-grégorien de Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus. Pour le propre de la messe, où la variété est assez limitée, il y avait plus de pièces néo-grégoriennes que de pièces authentiques...



## Nécessité de composer

Cette volonté de promouvoir une édition plus critique du Graduel Romain est montée en puissance après le concile avec les travaux des élèves du père Cardine en Italie, en Allemagne, à Solesmes aussi. On a donc pris le parti de ne pas utiliser les pièces néo-grégoriennes. Mais, il y a un moment où on n'y arrive pas :

Pour le 32<sup>e</sup> dimanche TO B. cf. AM 2005 p 365. 32<sup>e</sup> dimanche TO B. cf. AM 2005 p 365) « *Cavete a scribis* » et « *Vidua illa pauper* ». Cet évangile n'a jamais été utilisé dans la Liturgie avant Vatican II, comme beaucoup d'autres évangiles. On n'a aucun texte dans la tradition. Dans un cas comme cela, on a été obligé, si on veut continuer à chanter du grégorien, de mettre des antiennes composées en utilisant les formules les plus courantes du répertoire (cela ne veut pas dire qu'elles soient inexpressives) : vous avez l'impression que c'est ce que vous chantez tous les jours ; et non pas comme l'Ave Maria de Dom Pothier, où vous sentez bien que ce n'est pas ordinaire.

Pour le 10<sup>e</sup> dimanche TO A, p. 322 c'est l'évangile de la rencontre avec Matthieu. Jésus dit : « j'ai été envoyé aux brebis perdues de la maison d'Israël ». On ne trouve pas ce texte dans la tradition. On trouve un endroit (pas beaucoup) où on a chanté « *Misus sum* », donc, dans les petits fichiers, vous avez « l'antienne a été composée à telle époque ». « *Misericordiam volo* » c'est une composition de l'atelier de paléographie, qui a été faite avant moi d'ailleurs, je l'ai trouvé dans les répertoires ; c'est un timbre, il y a déjà 102 antiennes comme cela dans Hartker, on chante cela toute l'année, ça passe tout seul (ou presque, elle n'est pas parfaite « *vocare justus* »).

## La notion d'authenticité remise en cause

Ce point de vue suppose que le chant grégorien soit regardé avec dans une perspective qui ne connaît que deux « âges d'or » : celui du VIII<sup>e</sup> siècle, réputé « authentique », et la restauration du XX<sup>e</sup> siècle, qui n'est intéressante que si elle retourne à cet âge d'or. Quand on regarde les manuscrits, c'est beaucoup plus nuancé que cela : la question de la mélodie authentique ne peut plus être posée de cette façon, chez les musicologues, du moins. Quand je prends une mélodie d'une antienne, je vais trouver que selon le manuscrit, selon la région, selon le monastère, selon l'époque, il y a des différences. Ces mélodies quand elles naissent se comportent comme des mélodies populaires. Avant d'être écrites, elles voyagent de façon traditionnelle. Elles sont véhiculées par la communauté. Il y aura une note de plus, une note de moins. L'antienne que, au XX<sup>e</sup> siècle, dans mon livre, unique pour toute la chrétienté, je perçois comme unique, n'a pas été vécue comme cela au moyen-âge ; elle a été vécue comme inculturée dans des lieux et dans des temps. Cela relativise déjà la notion d'authenticité.

Ensuite on se rend compte que, au début du neuvième siècle, vers 820 à Bénévent, on pratiquait la composition néo-grégorienne... Quand on regarde à nouveau les manuscrits, on trouve que partout on a fait composé : à Moissac, à Auch, tous les manuscrits d'Aquitaine, dans la région parisienne, dans le val de Loire, en Allemagne, en Italie du Nord, du Sud ; quand on avait besoin d'une antienne au XII<sup>e</sup> siècle, on l'a composait . Avec un génie plus ou moins intéressant.

Avec les musicologues d'aujourd'hui, je remets donc un peu en cause cette notion d'authenticité, surtout dans un répertoire comme celui des antiennes, fait de formules. L'antienne « *Vidua illa* » (p 365) n'est pas, comme on dit, « authentique », parce qu'elle n'a pas été chantée au moyen-âge, mais les formules dont elle est faite sont des formules qui ont toutes été chantées au moyen-âge.

On est un peu, toute proportion gardée, comme devant ce qu'on fait avec un récitatif. Quand je chante la préface, je prends la deuxième préface de Noël par exemple, elle n'est pas authentique, au moyen-âge on ne la chantait pas, on chantait sans doute la première. Donc avec les récitatifs, c'est évident. On chante des oraisons modernes sur un ton ancien ; avec les hymnes, ça c'est toujours fait : on peut changer le ton d'une hymne du moment que le mètre reste le même. Avec des pièces aussi simples que les antiennes, je vois dans la tradition manuscrite que ça c'est beaucoup fait ; donc, je serai tenté de dire, la notion d'authenticité ici est peu plus floue... Il y a bien sûr l'historicité, les « *ipsissima*

*antiphona* » ; et puis, il y a la Liturgie d'aujourd'hui qui, elle aussi, est un élément d'authenticité ! Donc je crois qu'il faudrait écouter le texte de l'antienne, écouter sa mélodie, savoir, certes, à quand elle remonte, mais sans le faire du seul point de vue de l'historicité.

Un autre exemple pour vous montrer la relativité de la chose. C'est p.329, cela vous montre le travail énorme qui a été fait de recherche sur les sources, et de recherches liturgiques dans ce livre, c'est exceptionnel, cela a été fait avant moi. Vous avez l'Évangile de la multiplication des pains selon Saint Matthieu, regardez à magnificat « *De quinque panibus et duo piscibus* » c'est l'Évangile de Mt 14, qui était autrefois chanté au quatrième dimanche de carême. À Benedictus « *Accipiens Dominus quinque panes* » et regardez la référence biblique au-dessus Marc 8,6. On a trouvé dans la tradition une antienne qui évoque la multiplication des pains, mais selon Marc, et bien dans le texte de l'antienne devrait être « *Accipiens Dominus septem panes* » : dans cet évangile-là, c'est sept... Donc, où est l' « authentique » ?

Plus on approfondit cette notion, et plus on rencontre effectivement des chausse-trappes. Progressivement (il ne faudrait pas que cela aille trop loin), on en vient à relativiser ce parti un peu raide de l'authenticité pris au moment du Concile.

De toute façon je serai bien embarrassé pour mettre une étoile en face des antiennes authentiques comme on l'a fait dans la Table du Graduel Triplex. Je pourrais en mettre une (ou une absence d'étoile) en face des antiennes composées après 1980, celles que j'ai vues naître, comme dit le Père Jean Claire ; il y a aussi celles qui ont été composées pour le Christ-Roi par Dom de Sainte-Beuve au début de XXe, celle qui a été composée par Dom Fontaine pour le 15 septembre.

### **Sources des antiennes (chantier en cours sur Internet)**

Q. Est-ce qu'il existe un article qui donnerait l'ensemble des sources des antiennes de l'antiphonaire ?

R. Dans l'article qui a été distribué au colloque on ne le dit pas ; ce serait à faire ! On va d'abord finir l'Antiphonaire... L'Abbé d'Einsiedeln avait demandé qu'on fasse un antiphonaire avec toutes les sources... Je pense que nos descendants verront cela.

Il y a déjà le commencement d'un chantier, très modeste mais utile pour la pédagogie : sous forme de fichiers accessibles sur Internet, il donne l'origine des antiennes de Benedictus et Magnificat du Temps Ordinaire. Pour les dimanches qui se sont écoulés depuis qu'on a adopté l'Antiphonaire à Solesmes, j'ai mis en ligne (<http://palmus@free.fr>) le texte de l'antienne, sa traduction et quelques notes liturgico-historiques par rapport à l'antienne, qui disent (quand on sait pourquoi bien sûr !) quand elle a été composée, où et dans quelles circonstances, et qui expliquent si besoin est pourquoi on l'utilise comme cela maintenant. Déjà 36 antiennes, cela avance petit à petit. C'est le noviciat qui tape les fichiers. Pour l'instant c'est une petite chose artisanale...

### **Dispositions diverses de l'édition nouvelle**

#### **Les antiennes du type « Spiritus Domini » : mode de ré ou mode de sol ?**

La deuxième antienne des laudes de la Pentecôte p. 308. « *Spiritus Domini replevit orbem terrarum alleluia* » est une antienne qui finit sur sol, qui exploite la quarte grave de ce sol, et qui ne monte pas au-dessus du la, donc pour les théoriciens du moyen-âge, les théoriciens de ce qu'on appelle l'octo-échelles elle n'entre pas dans les catégories, et ils vont la faire rentrer artificiellement en lui collant un ton psalmodique sur do, pour qu'elle rentre dans la catégorie du 8<sup>e</sup> mode. Evidemment, il y a une marge entre la composition de l'antienne et le ton psalmodique. Vous avez d'autres antiennes comme cela par exemple « *Laurentius bonum opus operatus est* » pour la fête de Saint Laurent, « *Si iniquitates* » dans l'office des défunts.

Q. Et « *In illa die* » ?



R. « *In illa die* » (p. 7) c'est vrai aussi, mais elle touche le do ; et je prends-là les cas les plus nets. Elles se rattachent en fait à « *Nos qui vivimus benedicimus Domino* ». C'est un mode de sol, ou mode de ré selon les conventions, ou selon le Père Jean Claire.

Dans les manuscrits ou les livres de chant, ces antiennes ont toutes le 8<sup>e</sup> ton. Le Père Jean Claire dans les années 1960 à 1975 avait découvert que, indépendamment des huit modes, avaient existé ce qu'on appelle des modes archaïques, dans lesquels les notes architecturales du mode se réduisent à une seule : la teneur et la finale sont identiques, donc il a introduit dans le *Psalterium Monasticum* des psalmodies nouvelles. Fallait-il mettre ce mode de ré, ou ce mode de sol, pour les antiennes du type « *Spiritus Domini* » ?

L'antienne « *Parvulus filius* » au troisième nocturne, à la fin des laudes de Noël et aussi à none ce jour-là, est très grave, et le ton psalmodique est très haut. L'antienne ne resplendit pas autant qu'on aimerait, donc le père Jean Claire avait proposé qu'on la mette en ton psalmodique de sol. Au départ des travaux de l'antiphonaire, j'avais suivi cela, et puis comme toujours, au fur et à mesure que l'on travaille, on prend plus conscience des tenants et aboutissants. Officiellement, l'antiphonaire se présente comme une restitution des mélodies médiévales... C'est vrai que, dans l'office ferial, la psalmodie de D, du sol, a existé. Quand je regarde une antienne comme « *Spiritus Domini* », je peux vous dire que j'ai regardé tout ce qui était possible, jamais dans la tradition : elle n'a été chantée avec autre chose que le 8<sup>e</sup> ton ! S'il s'agissait d'un cas au passage, je pourrais le laisser passer, mais il y en a plusieurs qui entrent dans le livre. J'ai jugé, à la fin du parcours, que c'était attaquable, qu'on pouvait me reprocher, sous couvert d'une restitution scientifique, de faire chanter ce qui ne serait, au fond, que les préférences du père Jean Claire ou les miennes...

Lorsqu'une antienne a toujours été chantée en 8<sup>e</sup> ton dans la tradition, je l'ai laissée comme cela, en. Dans l'office ferial, c'est différent : on a la preuve que ces tons-là ont existé, c'est comme le IV\* : il a existé dans l'office ferial le dimanche soir « *In mandatis ejus cupit nimis* », cela ça marche, mais « *Fidelia omnia* » la teneur, la dominante de ces antiennes c'est la : avec le sol après, n'est pas normal !

Dans la mouvance, au début de ces travaux, le père Jean Claire avait proposé que toutes les antiennes du 4<sup>e</sup> mode qui ne feraient pas chanter le si soient chantées en IV\*. Quand j'ai été chargé de l'antiphonaire, des moines de Solesmes m'ont demandé : "On va retrouver le 4<sup>e</sup> mode quand même ?" »

Q. Ne pouviez-vous pas indiquer un choix possible (cf. certaines antiennes de Communion dans le Graduel) ?

R. J'ai hésité, et puis je ne l'ai pas mis... C'est l'option de départ, mais ensuite... Dans le dernier disque enregistré à Solesmes, on avait la communion, « *Comedite pingua* », du 8<sup>e</sup> mode, qui est presque toute entière au grave. Le maître de chœur était venu me voir avant pour me demander : « Qu'est-ce que vous penseriez si on mettait un 1<sup>er</sup> ton après ? » « Pourquoi pas, mais il y aurait peut-être mieux à faire »... et je lui ai proposé de la mettre avec un ton de sol, parce qu'un 1<sup>er</sup> ton après un 8<sup>e</sup> mode, je ne peux pas être d'accord. Il voulait faire chanter cette communion plus haut et avoir un ton psalmodique plus bas ; donc il l'a fait chanter dans l'enregistrement — et il le fait aussi à la messe — , avec le ton de D.

Cela ne s'est jamais fait, c'est sûr, mais cela ne veut pas dire que cela ne peut pas se faire.

### **Redécouvrir les sonorités graves**

Q. Changer la hauteur d'une pièce, c'est modifier aussi son l'ambiance...

R. La pratique chorale est en permanence un compromis... c'est l'aspect difficile de la charge des maîtres de chœur , il y a toujours quelque chose à « sacrifier » ; si on veut que le ton psalmodique soit classique, l'antienne est très grave. Mais il y a peut-être à redécouvrir aussi quelque chose dans les sonorités du grave, qui dans un certain nombre de nos communautés est quand même oublié (bien que

ce soit difficile quand on est fatigués). J'avais été frappé, il y a déjà quelque temps quand j'avais entendu l'enregistrement par le chœur grégorien de Paris du répons du samedi saint « *Ecce quomodo moritur Iustus* ». Ils le chantent une quarte plus grave qu'à Solesmes... Il n'a plus la même présence.

Q. À propos du ton IV\* dont vous parliez... C'est un piège. On a rencontré la difficulté avec la nouvelle finale du Ve : à la reprise du verset suivant, au Magnificat... on risque de partir sur la médiane du Ve.

R. Il faut faire attention, prévenir avant... Les habitudes de ce genre ne se changent pas du jour au lendemain.

### **Le ton E (« irrégulier »)**

Q. Après l'Antienne « *In cymbalis* »... psalmodier sur le ton E, est-ce légitime ?

R. La critique de cette position a été publiée. Dans l'office, dans le cursus de Saint Benoît, samedi matin à laudes avec les derniers psaumes : 148 – 149 – 150 : « *In cymbalis benesonantibus laudate Dominum* » : le seul posé modal est sur mi, donc le seul ton qui aille avec c'est le ton irrégulier. Mais le ton irrégulier, le ton E, comme vous le savez, c'est un ton archaïque, donc dans les manuscrits, souvent ils ne le connaissent pas, ils l'ont oublié. Et donc dans la plupart des manuscrits cette antienne, comme elle finit en mi et qu'elle ne monte pas trop, elle est avec le 4<sup>e</sup> ton. Soit c'est l'antienne qui éclate : quand on la met sur mi le « *benesonantibus* » est sur do. Soit on la met sur le 4<sup>e</sup> ton et alors c'est lui qui éclate. Le père Jean Clair toujours malin, il avait trouvé un intermédiaire de mi – IV\*, et de fait comme le sol est dedans... il a été très critiqué dans les milieux allemands : « Cela n'a jamais été chanté comme cela ! » et puis, cela a un sens de la chanter en ton E... parce que « *benesonantibus* » est plus éclatant.

Si l'habitude est prise, ou si, chez nous, on mettrait IV\*, je n'irais pas me plaindre. Mais dans un livre qui doit proposer ce qu'il y a de plus véridique...

### **La réclame du répons-bref**

On aurait voulu rétablir la forme « basique » du répons bref :

« *Surrexit Dominus de sepulcro...* » par les chantres «...*Alleluia alleluia* » par tous immédiatement

Mais dans la pratique, on rencontre deux difficultés : la première, est-ce que la communauté va mémoriser la réponse pour tous les répons brefs, et il y en a beaucoup dans l'antiphonaire, beaucoup plus qu'autrefois. Pour l'office du matin, il n'y en avait qu'un... maintenant on en a un par jour. Donc mémoriser les réponses, ce n'est pas évident. Et puis il y a des rapprochements dans le texte qui sont un peu gênants (on aurait pu aussi supprimer le *Gloria Patri...* !) <sup>28</sup>

Nous avons choisi de maintenir la forme première uniquement quand la réclame est alleluiatique ; d'où la différence de typographie : on met R/ et une double barre.

### **deux versets**

---

<sup>28</sup>, "Le répons — qu'il soit long ou bref, de la messe ou de l'office — joue un rôle capital dans la Liturgie de la Parole / .../L'élément de réponse, introduit en Occident à l'époque de st Augustin et de st Ambroise, transforme cette écoute en participation vocale, qui apparaît comme une alternance avec un soliste.

Avec le développement musical, le texte du psaume se limite bientôt à un ou deux versets. D'après le témoignage d'Amalraie, on sait que la tradition romaine faisait reprendre tout le corps du répons (ce qui est conservé dans le graduel de la messe), tandis que la tradition gallicane (peut-être témoin d'un usage oriental plus ancien) ne faisait reprendre qu'une partie de ce corps : la "réclame" ; d'où les difficultés qui surgissaient parfois dans l'enchaînement d'un verset et de la réclame. C'est le cas du répons prolix de l'office de nuit. La correspondance d'Hélisachar et de Nédibrius témoigne des mises au point qui furent nécessaires pour éviter des rapprochements de textes malheureux ou prêtant au ridicule." P. Daniel Saulnier recension des Etudes Grégoriennes (EG 31/2003 p 191).

Q. Page 532 : deux versets, une teneur sur do, une teneur sur la.

R. Oui, on a mis l'autre teneur des versets pour les mêmes cas : la psalmodie alleluïatique. La psalmodie alleluïatique vous savez, ce n'est pas simplement Pâques et le temps pascal, c'est Noël et l'octave qui sont alleluïatiques, et dans la tradition ancienne, et maintenant la Fête Dieu et la Transfiguration.

Q. Pour les solennités qui ne sont pas alleluïatiques, on prend celui de férie et fêtes ?

R. Oui, « *Festivus* » c'est générique. Ton ferial et festif, sauf exception, on ne parle pas ici des solennités. On parle de ton festif ou de ton ferial. Ce qui vous laisse juge du moment où on fait basculer vers la fête. Les mémoires n'étant pas festives en principe.

Pour les récitatifs du verset initial, des lectures et des oraisons (Idem pour le ton festif des lectures dans l'office de laudes et vêpres), on n'a pas besoin de trente-six mélodies, deux suffisent.

Pour le verset d'ouverture de l'office, vous avez deux tons, avec un ton spécial pour les solennités à laudes et vêpres, comme c'était déjà.

**« Kyrie e-lei-son » et non « e-le-i-son » (p. 533)**

Je ne peux pas modifier le Graduel qui donne Kyrie e-le-i-son ; mais c'est une diphtongue. Donc, on ne devrait pas articuler le *i* après : Kyrie e-lei-son. Je pense que c'est plus facile avec une communauté qui débute : à partir du jour où ils arrivent, dans le Graduel, ils adoptent cette diction..

**« Christus factus est » (p. 216)**

Il y a une autre différence comme celle-là : « Christus factus est...Propter quod Deus... » il n'y a pas le « ...et Deus ». Si on veut uniformiser, il vaut mieux uniformiser selon l'antiphonaire.

## la question du Pater aux Petites Heures.

— Dans l'office bénédictin jusqu'à Vatican II, l'abbé chante le Pater à laudes et à vêpres, et on a le Pater chanté « *secreto* » aux petites heures et aux vigiles de la semaine, et on répond seulement « *sed libera nos a malo* ». Cette ordonnance bénédictine est partagée par la Liturgie romaine jusqu'à Vatican II – les interactions entre l'office bénédictin et l'office romain.

— Dans la Liturgie romaine, la Liturgie des Heures, on a le Pater chanté à laudes et à vêpres, et il a disparu aux petites heures et à l'office des lectures. Mais l'introduction de la Liturgie des Heures en parle, et elle dit deux fois : « ainsi on retrouve l'usage antique de chanter trois fois le Pater » dans la journée chrétienne : à l'office du matin, à la messe et à l'office du soir. Quand on dit « l'usage antique... », on pense d'abord au dimanche et puis, ensuite, dans les jours qui sont devenus progressivement liturgiques.

Que faut-il faire dans le livre de l'office, aujourd'hui ? Tout de suite se présentent deux avenues : ceux qui disent « on fait comme avant » et c'est réglé ; ceux qui disent « on fait comme la Liturgie des Heures ».

Chaque fois que se posait cette question, on a essayé de raisonner, de comprendre. Nous avons fait une commission qui comportait trois moines de Solesmes et trois abbés de la congrégation pour débattre de ces questions. Le père abbé de Solesmes étant président de la commission, et moi secrétaire. Donc on n'intervenait pas plus que cela dans le débat. Je savais que c'était un des points de débat, et j'avais proposé tout simplement qu'il y ait les deux, j'avais fait cela chaque fois qu'il y avait un point délicat. Mais à chaque fois que j'ai fait cela, la commission m'a mis en minorité, à l'unanimité : « pas de cela ». Donc on a argumenté. Quand j'ai argumenté la question du Pater aux petites heures, j'ai posé la question aux abbés « est-ce que c'est important pour vous ? Qu'est-ce que cela représente ? » aucun n'a pris la parole. Donc à l'unanimité de la commission, sauf le père abbé, moi je défendais la position du père abbé de Solesmes, on a dit : « pas de Pater aux petites heures ».

Quels sont les arguments qui ont nourri cette position ?

Le premier, c'est que la question que l'on se pose aujourd'hui dans l'office : pourquoi, à l'intérieur de l'office, un chant doit être fait "en secret" ? Ce n'est quand même pas pour compter le temps de silence. Cela ça choque, alors on a dit, on ne va pas le faire en secret, on va le dire à haute voix... Et qui va le dire ? Puisque à laudes et à vêpres c'est l'abbé qui le chante ; qui va le chanter aux petites heures ? On ne va pas demander à l'abbé de chanter le Pater à toutes les petites heures... Donc voilà du côté de la pratique – on a dit cela ne peut pas être non plus l'hebdomadaire, puisque à laudes et à vêpres, il ne le chante pas. Le deuxième argument est d'ordre liturgique, car un des membres de la commission nous a apporté cette information : pourquoi Saint Benoît fait-il dire le Pater *secreto* aux petites heures ? parce que justement l'usage ancien est de ne pas le chanter plus de trois fois par jour. Et donc il n'aurait pas pu demander qu'on chante le Pater aux petites heures, parce qu'on le chantait déjà à laudes, à vêpres et les jours liturgiques à la messe. Voilà la manière dont la question a été posée.

Donc la seule voie possible est de dire : on retrouve dans la Liturgie aujourd'hui l'usage ancien, surtout que l'Église dit qu'elle le retrouve, alors est-ce que nous faisons pareil, où est-ce que nous avons une raison spirituelle, liturgique de le garder... Jusqu'ici on ne m'en a pas apporté sinon : il faut faire comme on faisait avant... Mais la tradition, ce n'est pas de faire comme on faisait il y a cinquante ans. La tradition est éclairée par un regard sur l'ensemble de l'Histoire, et ce qu'on a à transmettre aujourd'hui...

Ceci étant, rien n'empêche de continuer à le faire : le livre n'interdit pas, il propose ce qui paraît le plus convenant pour la tradition bénédictine aujourd'hui dans la ligne de la Liturgie des Heures. Mais qu'on ne vienne pas me dire que Saint Benoît demande de chanter le Pater aux petites heures. Il l'évoque dans un chapitre : « aux autres heures ». Mais ce chapitre n'est pas dans l'ordonnance liturgique de la Règle, il est à un autre endroit, et Saint Benoît prescrit, et cela c'est un charisme bénédictin et abbatial, il prescrit que l'abbé doit chanter le Pater « sur » la communauté (si je peux dire) à laudes et à vêpres avec un but précis qu'il explique, et, au passage, il dit « aux autres heures on ne fera pas cela ». Il est devant un usage liturgique qu'il y a dans sa communauté, qui est de dire le Pater aux petites heures, il ne le prescrit pas.

Il faut bien voir qu'il y a mille choses dans la Liturgie que Saint Benoît ne prescrit pas, et que l'on fait passer en même temps que tout le reste. Saint Benoît ne prescrit pas que pendant les jours saints on arrête son cursus, et qu'on suive le cursus de la Liturgie romaine, non tout le monde ici suit le cursus bénédictin pendant les jours saints, cela me semble évident ! C'est comme le jour où on me parlait de la place de l'hymne : « mais enfin mon père ! on serait à Cluny... » Oui, mais écoutez, le jour de Pâques, il n'y avait pas d'hymne à Cluny ! Ce n'était pas encore entré dans les mœurs de chanter une hymne le jour de Pâques au XIIe siècle, ni pendant l'octave de Pâques. « *Ad cœnam Agni providi* » il faudra attendre le dimanche de *Quasimodo* pour la chanter à Cluny au XIIe siècle.

Donc, moi je ne dis pas ce qu'il faut faire, il y a des communautés certainement qui continueront cet usage, d'autres qui viendront à celui de la Liturgie des Heures.

Il me semble que dans le commentaire que j'ai fait de l'antiphonaire, ce raisonnement est exposé, car cela fait partie de ce dont on a eu à rendre compte ; ces questions ont été traitées ouvertement. En gros je savais que le souhait du père abbé de Solesmes était de conserver l'ordonnance ancienne du Pater aux petites heures donc j'ai défendu son point de vue. Les six personnes présentes, à l'unanimité, on donc dit qu'ils n'en voulaient pas...

### **Le rapport au livre**

Première distinction logique : l'usage de la Liturgie des heures. Et puis, deuxième distinction, les pratiques qui sont purement monastiques (le lavement des pieds n'est pas là non plus) ne sont pas dans le livre. Ce n'est pas parce que, dans le livre, on ne met pas le *Divinum auxilium*, la prière pour la promenade ou la prière pour les servants de table... qu'il ne faut pas le faire ! C'est un antiphonaire qui inculture la Liturgie des heures dans la tradition bénédictine. Par exemple, le fait que, dans beaucoup d'endroits, on ait supprimé la prière pour les défunts à la fin de chaque office, cela n'a jamais été

demandé, cela n'a jamais été exclu. On le fait parce que l'Église a exigé qu'on prie pour les défunts à d'autres endroits. Donc il est obligatoire de prier pour les défunts pendant l'office de vêpres. Il est pratiquement obligatoire de prier pour les défunts à la messe, à la prière universelle. Donc les communautés ont jugé, maintenant que c'était assuré, qu'on pouvait le supprimer à la fin des offices. Mais cela n'a jamais été interdit.

C'est toujours les perplexités d'un éditeur que l'on retrouve : comment nous nous comportons par rapport au livre ? Nous ne sommes pas de la religion du Livre. L'office Divin, la Liturgie des Heures n'est pas contenu dans un livre.

## **La question du Si bémol**

### **Dom Gajard et le si bémol**

#### **Le tableau comparatif du Salve Regina**

Parmi les travaux faits en vue de l'édition de l'Antiphonaire de 1934 (dans le 1er tiers du XXe siècle), Dom Gajard a commandé un tableau comparatif sur le "Salve Regina" (le grand), une pièce qui n'a pas été composée avant le XIIe s, pluriforme, dont on possède plusieurs traditions : la Vaticane, l'antiphonaire OSB.<sup>29</sup>, les cisterciens, les Prémontrés, les Chartreux<sup>30</sup>, les Dominicains.

Sur le mot "nobis post hoc exilium" toute la tradition des ordres religieux chantait un si bémol (mais sur "O clemens" toute la tradition chante si bécarre.) La seule personne qui ait fait modifier le si bémol c'est... D. Gajard. Pour le comprendre, il faut faire un peu d'histoire.

#### **Historique de la question. Dom Pothier et le Graduel romain (1908)**

Se reporter à la session Le Bec 2004 "le si bémol. Dom Gajard et Dom Pothier"

Au moment des "affaires" de 1893 Dom Pothier se trouvait dans le parti des personnes opposées à Dom Delatte. Or Dom Pothier — "monsieur Chant grégorien" — était devenu, à la fin du XIX e siècle, LA personnalité ecclésiastique et mondiale dans le domaine du chant grégorien. C'est lui qui avait édité le premier graduel de Solesmes en 1883, puis les mélodies grégoriennes d'après la tradition (1880)... Une fois Dom Delatte réhabilité la tension est restée pendant des décennies entre Solesmes et st Wandrille.

Et surtout elle s'est aggravée car, lorsqu'en 1904, st Pie X a nommé la Commission dite Vaticane qui devait préparer les livres de chant grégorien pour l'Église universelle, il a nommé comme président la personnalité la plus illustre, Dom Joseph Pothier, et, comme secrétaire, Dom André Mocquereau, moine de Solesmes. Les deux hommes se connaissaient, ils avaient été beaucoup moins opposés, sur un plan musical que tout ce qu'on a pu dire, mais maintenant, ils étaient opposés sur le plan des personnes...

Devant les déboires de la Commission, le Pape la dissout et commande à Dom Pothier de finir le Graduel. Dom Pothier, à toute vitesse, finit le Graduel romain, l'édition Vaticane de 1908 ; elle suit — à quelques notes près — le Graduel pas si mauvais que cela qu'il avait fait en 1883 pour Solesmes. Tous les tableaux comparatifs qui avaient été commencés à Solesmes sous la direction de Dom Mocquereau devenaient inutiles. On peut imaginer le dépit, l'amertume qui ont été vécus à ce moment-là par les moines de Solesmes. Dom Delatte s'était engagé, avait donné sa démission une ou deux fois pour faire avancer les choses... En vain.

---

<sup>29</sup> C'est-à-dire, l'antiphonaire en usage dans l'ordre bénédictin avant 1900, avant st Pie X. La version des Bénédictins se rattache à celle qui était chantée à Cluny, laquelle est rattachée par les musicologues au Salve cistercien.

<sup>30</sup> Le texte qu'ils chantent est : "Salve Regina misericordiae..." Le mot "mater" a été introduit ultérieurement. De même, ils ont gardé la version la plus probable "Vitæ dulcedo", "Douceur de vie".

Dans la ligne de ce Graduel romain, le Saint Siège commande à Dom Pothier de faire l'Antiphonaire romain qui paraîtra en de 1912. Il est fait rapidement, à partir de ce dont Dom Pothier disposait, c'est-à-dire des livres de chant faits à Solesmes (le dernier antiphonaire est de 1895 environ). Et, quoi qu'on en ait dit, Dom Pothier a fait des tableaux comparatifs ; il ne s'est pas contenté de suivre. Un chercheur canadien, qui a travaillé à St Wandrille et à Solesmes, a montré que Dom Pothier a travaillé scientifiquement (Études Grégoriennes.34 (2004) Jean-Pierre Noiseux Les manuscrits de chant en communication à Solesmes 1866-1869 pp 153-176. spécialement p 175).

Quand Dom Guéranger a commandé les travaux de l'Antiphonaire de la Congrégation de France — fait par Dom Pothier —, les manuscrits Français et monastiques ont été évidemment suivis assez spontanément. En suivant les usages de Metz et de la Trinité de Vendôme, on n'hésitait pas, du Temps de Dom Guéranger à chanter "In illa die stillabunt monte-es dulcedinem" sib... L'Antiphonaire de Dom Pothier fait une place juste au si bémol. Lui, qui n'était pas un tempérament révolutionnaire, s'il voyait un bémol dans les manuscrits, il le mettait.

Dans l'Antiphonaire nouveau (2005), on retrouve un état de restitution souvent cohérent avec le Graduel de 1908. Mais — c'est l'histoire des hommes, l'histoire du XXe s. —, le Graduel romain n'a jamais eu bonne presse à Solesmes puisqu'il a été fait sans Solesmes... Aujourd'hui, on doit dire que souvent, très souvent Dom Pothier avait raison.

### **Les choix de Dom Gajard**

Après 1912, il faut mettre à jour l'Antiphonaire de la Congrégation de France, travail rendu nécessaire par plusieurs réformes liturgiques. J'ai trouvé un rapport écrit, non daté, fait par le Père Gajard à Dom Delatte au début de la seconde guerre mondiale à peu près (1915 ?).

1- Soit nous prenons l'édition Vaticane (en ajoutant quelques fêtes locales).

2- Ou bien nous refaisons à neuf une édition nouvelle.

3- Ou bien, nous ré-éditions notre ancienne édition en attendant le jour où nous pourrions en faire une nouvelle. (Dom Gajard — comme l'Atelier de Paléographie — avait certainement envie de faire une nouvelle édition. Seulement il faudrait pour ça 10 ou 20 ans...)

Ensuite, il argumente : solution 1 : "Ceci est de toute façon la solution que nous ne prendrons jamais ! Il ne sera jamais question à Solesmes de prendre une édition qui a été aussi vite préparée, aussi bâclée, etc." ...au passage, il y a même le nom de Dom Pothier. Donc, c'est terminé !

Dom Gajard et son équipe ont entrepris de recueillir les sources des antiennes et de les restituer ; c'est la base de l'Antiphonaire de 1934. En regardant les tableaux comparatifs, on constate (cf. +- haut, le tableau du Salve) que toutes les versions écrivent le si bémol. En bas de la page, on trouverait le projet éditorial de Dom. Gajard : ré-la-si b. Mais quand vous ouvrez le livre, le si bémol n'y est plus ! Souvent, sur les tableaux, Dom Gajard l'a barré de sa main. Pourquoi a-t-il fait cela ? Parce que c'était un des points où c'était le plus facile de se démarquer de l'Antiphonaire de Dom Pothier (Antiphonaire Vatican 1912).

### **Question sur l'absence de critiques faites à Dom Gajard**

L'Antiphonaire Monastique a été en chantier avant la fin de la guerre de 14-18, du vivant de Dom Pothier (+ 1923) et n'est sorti qu'en 1934 (rempli de nouveautés, notamment la restitution très audacieuse des Si, et non Do, du 3e mode). D'où auraient pu venir les critiques ? Ce n'était pas l'"école d'en face", celle de Dom Pothier — d'ailleurs déjà âgé —, qui pouvait critiquer Solesmes et Dom Gajard : elle aurait été d'emblée suspecte. D'autre part, avec la Paléographie musicale, les moines de Solesmes avaient acquis une renommée non usurpée. Cependant, le Père Guy Mesnard, hôtelier pendant 30 ou 40 ans à Solesmes, se souvient avoir entendu des hôtes lui dire, à propos de l'Antiphonaire : le Père Gajard ne suit pas les manuscrits !!

En 1930, Dom Gajard introduit les manuscrits Allemands, les Italiens du Sud, les Aquitains (il le dit dans la préface de l'Antiphonaire monastique). C'est lui qui démontre que le 3e mode récite sur Si et non sur Do, le 4e mode sur Mi, etc. Mais voyant l'absence de précision pour qualifier le Si dans les manuscrits Aquitains et Bénéventins, il décide d'écrire la même chose dans son livre. Or, pour un musicien moderne, en l'absence d'indication, c'est un si naturel ; mais pour un Bénéventin ??

## **Un problème musicologique : la notation du si b dans les manuscrits**

Les manuscrits ne parlent pas tous de la même manière : tous n'écrivent pas le bémol, mais tous savent qu'il faut le chanter. C'est là qu'est l'erreur scientifique. Il y a bien une imprécision des manuscrits et beaucoup de musicologues allemands ont pensé comme le Père Gajard jusqu'à tout récemment.

*Sur cette question, se reporter à la session Ligugé 2003 :*

*au § "Les options du nouvel Antiphonaire : le si bémol "p 42*

"OMNIS NOTA SUPER LA SEMPER CANITUR FA"

Question : Les manuscrits gardent une imprécision et les chanteurs savaient... Mais pour nous, comment affirmer que le si était bémol puisque nous n'étions pas là pour entendre ce qu'ils chantaient...

Réponse : Après le Moyen-Age, au début de la polyphonie, dans les livres de chant, on trouve l'adage "Omnis nota super LA semper canitur FA" : c'est-à-dire qu'en dessous d'elle il y a un demi-ton... On n'a pas le SI. Dans les méthodes de chant au XVIIe s (j'en ai même trouvé une au XIXe, une méthode de plain-chant du diocèse de Rouen) au chapitre du bémol, on trouve ceci : "Il faut savoir qu'en beaucoup d'endroits, le si bémol, bien qu'il ne soit pas écrit, doit être chanté. C'est le cas quand la mélodie... etc."

C'est donc un faisceau de présomptions qui permet d'affirmer cela mais j'ai fait une étude approfondie sur une douzaine de manuscrits, en montrant qu'après avoir compris la logique de chacun d'eux, on n'en trouve pas un qui témoigne en faveur du si bécarre dans ces situations-là.

**Antienne "Cognoverunt"** Antiph. de 1934 p 416 ... "a Dan..."

Vu le contexte antécédent et celui qui suit, nous sommes devant la transposition d'une formule du mode archaïque de Mi : do-ré-mi-mi-ré-fa-mi ; c'est le 1er mode dans son état naissant (cf. "Laudate Dominum de caelis").

Ici, les manuscrits Aquitains et Bénéventins ont simplement un SI, ça leur suffit. Mais le manuscrit français va préciser le si bémol. Les milieux français (st Maur-des-Fossés, Metz), mais aussi ceux d'Allemagne, dans la Forêt-Noire, sont des lieux où il y a eu une influence importante de théoriciens de la musique qui ont été amenés préciser davantage. Sur les dernières épreuves de cette antienne, Dom Gajard, lui, a enlevé le si bémol...

## **Autres interventions de Dom Gajard**

### **Le répons bref du Temps pascal**

Sans aucun scrupule, dans le répons bref du Temps pascal, le Père Gajard a ajouté une note : antienne : "Salutare vultus meus De-us me-us" : do-ré-ré-do (formule de Do archaïque)

répons bref : "Surrexit Dominus de sepulcro, alleluia, allelu-u-ia" : la-do-ré-ré-do-do, cette fois avec deux notes. Et pourquoi, deux notes ? ça permet de compter de deux en deux ; et ça évite une finale "**ia**"... un peu sarthoise.

Le Père Gajard a fait cela en beaucoup d'endroits parce que par rapport à sa méthode rythmique, ça devient plus coulant. De cette façon, ce n'est pas la leçon grégorienne authentique qu'il inculque, mais, qui plus est, il inculque en même temps sa rythmique, quitte à introduire une incohérence tout au long du livre entre les antiennes et les répons brefs...

Inconsciemment, c'est à la lumière de la rythmique enseignée par Dom Gajard, qu'on lit les éditions grégoriennes. Et le premier qui a osé restituer le répons bref du Temps pascal — page 244 j'ai enlevé la deuxième note de l'alleluia. — s'entendra dire : mais il n'a rien compris au chant grégorien celui-là !

Question. Il y a aussi une différence d'accentuation : il a ajouté cette note parce qu'il voulait avoir alleluia et non alleluiā.

Réponse : Oui, il y a aussi cela (même si, dans la typographie, l'accent, dans le texte, reste sur "... lu").

### **L'Antienne "Posuerunt" p 209**

antiphonaire de 1934 : "... Nazarenu-u-u-us" = Do

Nous avons un grand tableau, avec tous les témoins, des dizaines d'Allemands, les Italiens, Français, Espagnols... Le Père Gajard a laissé une petite note : "évidemment, au vu des manuscrits, il faudrait mettre Ré, mais avec Do, c'est tellement plus beau..." C'est comme ça que l'on travaillait en 1930 !

### **Veni creator Spiritus**

Question : et l'Hymne "Veni creator Spiri-i-tus", ce n'est pas la même chose ?

Réponse : C'est autre chose parce qu'il y a des variantes dans les Hymnes ; mais le choix des Hymnes, c'est Dom Gajard : il a certainement choisi la variante qui l'arrangeait le mieux, selon sa conception rythmique.

Je ne veux pas paraître démolir quelqu'un en disant cela : c'était son temps, et, par ailleurs, c'était un génie... Mais nous, nous devons comprendre parce qu nous en héritons.

### **Le répons bref "De ore leonis" (Temps "de la Passion")**

Une autre erreur a été faite à propos des tons de répons brefs de la Passion ; j'ai publié ça dans les Etudes Grégoriennes (EG 28 /2000 La mélodie du répons-bref "De ore leonis" pp167-170) : C'est dû à une erreur de transcription ; si vous regardez le répertoire de la Passion, vous ne trouvez pas ce genre de sonorités, mais le mode de Mi...

cf. Antiphonaire 1934 p 382 Il y a bien une mélodie qui correspond à ce dessin ; Dom Gajard a fait confiance à un moine, Dom Benoît Castelli, qui lui avait recopié la mélodie et qui semble avoir fait une erreur d'un degré, ce qui change tout ! cf. Antiphonaire 2005 p 185 : la véritable mélodie est sans Triton...

### **Le Triton dans les années 1930**

Le Triton, il y en a dans l'antiphonaire de 2005 ; mais moins que dans le 1934. Il n'est pas "le diable dans la musique" (l'expression remonte au XVIIIe s.) A l'époque de Dom Gajard, autour des années 30, il y a eu un engouement pour des sonorités un peu inhabituelles, en particulier celles qui jouent sur le triton. Le chant Grégorien doit être exotique à n'importe quel prix. L'appréciation de sonorités comme celle du Triton leur a fait interpréter un peu vite certaines écritures des manuscrits.



Ce qui est problématique ce n'est pas que ce soit dur ou suave, c'est que ça bouge : dans les modes grégoriens il y a une mobilité, c'est ça qui est difficile à recevoir. Les cisterciens avaient réglé le problème en disant : s'il y a un bémol, il y sera tout le temps !

cf. le répons "Illuminare... Jerusalem" la-si-do-la-sib-la-sib-sib-la... Dans les graduels du 5e mode, c'est déjà comme cela et ça ne gêne personne...

## La fixation du Si change le mode et l'éthos

### Le si bécarre dans l'échelle du 1er mode

Le si# modifie l'éthos : ré-la-si-la la-do-si-la-sol-la c'est quel mode ?  
en transposition : la-ré-mi-ré ré-fa-mi-ré-do-ré ...7e mode !

Donc, en introduisant le bécarre dans le 1er mode, on l'identifie tout simplement au 7e !  
"Ecce nomen Domini" p 9

Avec les nombreux si bécarres de l'antienne de 1934 (p 186), on a l'impression que le mode est figé à l'aigu, or justement, c'est sa zone instable ! Pour que le si bécarre apparaisse à l'aigu de 1er mode; il faut un développement qui fasse chanter le do de façon appuyée et même si possible le ré (comme ici sur "venit") : en ce cas il y a une attraction suffisante pour que le sien, le degré mobile du substrat pentaphonique, soit attiré vers le do.

### Le si bécarre dans l'échelle du 5e mode

Dans ce que nous appelons le 5e mode, même si "visuellement" c'est la même chose qu'en 1er mode, l'étymologie, elle, est différente : il s'agit de la superposition de deux modes :

— soit : DO—la—fa et dans ce cas, on a si bécarre : DO-si#-la-sol-fa

— soit : RE—si—sol (RE-do-si-la-sol ), c'est-à-dire un 7e mode qui serait écrit sur Do (DO— la-sol-fa). Et en ce cas, le si bémol n'est pas mobile du tout, il est fixe : DO-sib-la-sol-fa.

Cette sonorité-là se retrouve dans certaines pièces du 5e mode :

p 323 : "Vestri capilli capitis... " la-fa-la-DO-sib-la-sib-do-do. (Et attention à la terminaison : DO— ré-sib-do-la !!). voir aussi les antiennes de la Fête-Dieu, "O sacrum convivium" etc., toutes ces choses qui ressemblent un peu à la Marseillaise !

p 136 "Si offers...re-e-linque ibi..." la-sib-la. Ce curieux si bémol est une transition entre deux modes :

— On a eu le 1er mode classique LA— sol-fa-mi-ré mi-fa-sol-LA-sib-LA.

— On passe ensuite à un autre mode, une quinte au-dessus, qui a le si bécarre :

LA— sol-LA-do-do-si# en laissant au do le temps de faire son effet d'attraction

Les manuscrits, quand ils en ont les moyens, indiquent cela : le premier si est bémol les autres, bécarres.

p 405 antienne "Vidi Dominum se-den-tem" : si bémol. influence du La

Puis, changement de registre à "et plena erat..." si bécarre.

Question : mais sur "et plena erat", le do n'a pourtant pas encore exercé son attraction ?

Réponse : le do n'a pas encore exercé son attraction, c'est vrai, mais c'est la zone du degré mobile et la tradition est fluctuante...

J'aurais pu tout fixer et faire que tous les SI qui seraient dans cette situation soient bémols ou, au contraire, bécarres. Je n'ai pas voulu : j'ai mis le si bémol quand il était dans la traduction manuscrite ; quand je n'avais pas de témoin du si bémol dans la traduction manuscrite, comme c'est le cas ici, je ne l'ai pas mis.

## Les critères de restitution des mélodies aujourd'hui

On parle de restituer la mélodie ancienne ; mais... selon quels critères ? Les critères de restitution des mélodies anciennes sont différents : retrouver et éditer la mélodie du manuscrit le plus ancien. On

sait que ce qu'on donne à chanter aujourd'hui a vraiment été chanté dans un monastère à st Gall en l'an 1000. Alors que l'antienne telle qu'elle était proposée par le Père Gajard n'a été chantée nulle part.

Remarque d'un participant : Il en va de même dans le domaine de la critique textuelle ; aujourd'hui, on revient beaucoup à l'édition d'un texte, du IV<sup>e</sup> s., du Ve s... C'est ce qui paralyse l'édition du dernier volume de la Septante aujourd'hui : personne ne croit plus à ces éditions où on fond les sources, avec des arbres généalogiques de manuscrits... on préfère éditer un manuscrit intégral qui en vaut la peine.

Réponse : Il y a eu un engouement, pendant plusieurs siècles, qui culmine dans les années 60-70 avec l'édition critique en musique. L'idée même de faire un Graduel critique fait fuir aujourd'hui, parce que ça n'a jamais été chanté nulle part... On préfère chanter ce qu'on chantait à St Gall en l'an mille, ce qu'on chantait à Bénévent en 1200, ce qu'on chantait à st Maur au XII<sup>e</sup> s.

### **Dom Mocquereau et la méthode du comptage**

Question : La théorie qui consiste à compter de deux en deux, d'où Dom Mocquereau l'a-t-il reçue ?

Réponse : Vous pouvez vous reporter à ce qui en a été dit à la session de Ligugé 2003 (voir paragraphe "Les motivations de Dom Mocquereau")

Il a reçu cela de deux horizons.

D'abord du Père A. Louhnaud : le Père Louhnaud écrit un livre sur l'accompagnement et l'exécution du chant grégorien (1891), dans lequel il remarque l'organisation de toutes les clauses de finales en groupe de deux ou trois. Et ceci est parfaitement vrai. Mis à part les cas où il y a un monosyllabe à la fin du verset qui fait que le texte lui-même est oxytonique — cas relativement peu fréquents dans le psautier ("...et exaudivit me") et qu'on peut donc écarter —, toutes les fins de verset sont binaires ou ternaires.

"Localement", c'est donc exact. Mais il a l'idée — et c'est un glissement indu — de reporter cela sur le reste de la phrase grégorienne, laquelle pourrait être analysée comme une succession de cellules binaires ou ternaires. C'est le premier élément ; il est daté de 1891.

Le 16 novembre 1896, quand Dom Mocquereau est invité à présenter le chant grégorien à l'Institut Catholique de Paris, il présente sa rythmique comme libre. Il parle de cellules de 1, 2, 3...il va jusqu'à 16 temps. Il a bien un premier Dom Mocquereau. L'influence de la pédagogie, et les exigences de l'accompagnement (où placer l'accord !?) vont pousser à développer la théorie de l'ictus.

L'autre influence, c'est celle de Mme Justine B. Ward. Américaine, elle avait inventé une méthode révolutionnaire, pour enseigner la musique aux enfants : une méthode très intelligente, ludique, utilisant l'improvisation d'une part, et le corps de l'enfant (des gestes, non des représentations abstraites) pour apprendre à chanter.

À l'occasion d'un voyage en Europe à la fin de la première guerre mondiale, elle rencontrera Dom Mocquereau à Quarr. Une amitié très forte s'est nouée entre eux, elle s'est présentée comme sa fille spirituelle. Elle l'invitera, en 1921, à faire des conférences aux Etats-unis. C'était une très forte personnalité. J'espère que le livre du Père Combe (Dom Pierre Combe 1913-1993) sur la vie de Mme Ward<sup>31</sup>, sera un jour publié en France — Justine Ward and Solesmes Université Catholique de Washington 1987. 400 pages dont 140 p. du P. Combe — : il montre qu'elle a exercé sur Dom Mocquereau de très fortes pressions (ce qu'elle a donné au monastère est énorme).

Le comptage appliqué au chant grégorien vient de là. Mais ni Dom Mocquereau ni Dom Gajard ne l'ont fait appliquer à Solesmes, sinon ponctuellement, comme le font tous les musiciens pour mettre au point un passage délicat. Mais cette méthode a été enseignée en dehors de Solesmes et surtout, après le Concile, elle a été reprise par des mouvements traditionalistes, en particulier dans la mouvance de

<sup>31</sup> Madame Justine Ward : voir plus haut, au paragraphe « Dom Mocquereau et la méthode du comptage »

Fontgombault. Jusqu'en 1995 à peu près, la méthode Ward était enseignée à L'Institut Pontifical de musique sacrée à Rome et contribuait à son financement.

Dans les antiennes fériales, tous les jours, on rencontre des accentuations oxytoniques dans les formules de cadence finale.

"Salutare vultus meus De-us me-us" ; elle n'est pas redondante

"...contra me est".

"Saepe expugnaverunt me a juventu-te me-a"