



LES MODES DU PLAIN-CHANT - NOVA ET VETERA

Daniel Saulnier

► **To cite this version:**

Daniel Saulnier. LES MODES DU PLAIN-CHANT - NOVA ET VETERA. Musique, musico-
logie et arts de la scène. UNIVERSITE FRANCOIS-RABELAIS DE TOURS, 2015. <tel-
01277210>

HAL Id: tel-01277210
/tel-01277210

Submitted on 22 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS



DE TOURS



Année Universitaire : 2014/2015

HABILITATION A DIRIGER DES RECHERCHES

Discipline : MUSIQUE

présentée et soutenue publiquement

par :

Daniel SAULNIER

le 12 décembre 2015

MÉMOIRE INÉDIT

JURY :

M. Frédéric BILLIET
M. Xavier BISARO
Mme Katharine ELLIS
M. Éric PALAZZO
Mme Susan RANKIN
M. Philippe VENDRIX

Professeur des Universités
Professeur des Universités
Professeur
Professeur des Universités
Professeur
Directeur de Recherche

Université Paris-Sorbonne
Université de Tours
Université de Bristol, Royaume-Uni
Université de Poitiers
Université de Cambridge, Royaume-Uni
CNRS, Université de Tours

LES MODES DU PLAIN-CHANT

Nova et vetera



Daniel Saulnier

Université François-Rabelais de Tours
Centre d'études supérieures de la Renaissance

Livre d'heures d'Alphonse V d'Aragon (1436-1443), Londres, British Library add 28962.

À mon père

Au fond, il n'y a pas, il ne peut pas y avoir, de théorie modale, ni de théoriciens.

La modalité est un fait.¹

¹ Henri POTIRON, « Théoriciens de la modalité », *Etudes grégoriennes* 8 (1967), 36.

Introduction

Quand la musique européenne a commencé à buter sur les limites du système tonal dans lequel elle s'était progressivement enfermée, c'est auprès du plain-chant² et des mélodies populaires, voire exotiques³, qu'elle est venue mendier un regain d'inspiration. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, la musique modale est apparue aux yeux de certains compositeurs comme une opportunité de rajeunissement : pentaphonismes de réputation orientale, gammes par tons entiers ou avec quarte augmentée s'intègrent dans le paysage musical occidental⁴. De tels exotismes ne sont pas franchement nouveaux, mais la situation est inédite : parallèlement, la redécouverte du chant médiéval et de ses traités dans un contexte fortement idéalisé⁵ propulse les vieux modes ecclésiastiques, avec leurs noms chatoyants évocateurs de la Grèce antique, sur le devant de la scène.

Pour saisir la fascination que suscitent ces modes du plain-chant, il suffit de jeter un coup d'œil à l'immense bibliographie parue sur le sujet au cours des âges, et spécialement depuis le milieu du XIX^e siècle. De nombreuses théories, plus ou moins fantaisistes et contradictoires, s'y côtoient, associant les termes grecs et médiévaux à des préoccupations nouvelles.

Au cours des années 1960-1990, une meilleure connaissance des sources, la critique interne des mélodies et l'étude comparée des répertoires latins antiques, complétées par une contribution décisive de l'ethnomusicologie, permirent un approfondissement étonnant des notions relatives aux modes anciens.

² Daniel SAULNIER, « *Pelleas et Mélisande* : un opéra grégorien ? », *Esthétique et identité en mutation 1892-1992*, actes du Colloque international *Musique française, esthétique et identité en évolution : 1892-1992*, Angers, 29-30 avril 2008, dir. Pascal TERRIEN, Paris, Delatour, 2012, 305-310.

³ Cf. Félicien David, avec ses *Mélodies orientales* (1833) et *Le désert* (1844), Charles Gounod avec la *Ballade du roi de Thulé* (1859), et même Camille Saint-Saëns dans son 5^e concerto pour piano (1896).

⁴ Sur les questions liées à l'exotisme musical, cf. R. LOCKE, *Musical Exoticism: Images and reflections*, Cambridge University Press, 2011 ; Nasser AL-TAEE, *Representations of the Orient in Western Music, Violence and Sensuality*, Farnham, Ashgate, 2010.

⁵ Cf. Katherine BERGERON, *Decadent Enchantments The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1998, 8, 12-13.

Il y a bientôt vingt ans, j'avais relevé le défi d'en donner une synthèse pédagogique⁶. L'exposé, destiné au plus grand nombre, se voulait « clair, exact et conforme aux faits musicaux ». Pourtant trop simplifier une réalité aussi sophistiquée que la modalité grégorienne, c'est aussi risquer d'en masquer ou, au moins, d'en estomper la richesse et la complexité.

Les recherches menées au cours des vingt dernières années, dans le cadre d'une thèse doctorale⁷ et en vue de l'édition de l'*Antiphonale romanum*⁸ et de l'*Antiphonale monasticum*⁹, celles que j'ai menées plus récemment sur le plain-chant et la création musicale dans les Saintes-Chapelles du XIII^e au XVIII^e siècles¹⁰, associées à une longue expérience d'enseignement de ces questions m'ont convaincu de la nécessité d'un exposé plus détaillé et plus nuancé.

D'une part, en effet, l'expérience pédagogique requiert notamment une réflexion critique et terminologique sur la question de l'évolution modale. D'autre part, les recherches préparatoires à l'édition des livres pratiques de chant grégorien ont permis une avancée notable sur les questions liées au *si* bémol et à l'existence de mélodies – au moins partiellement – non diatoniques. Une meilleure intégration des phénomènes liés à l'oralité et la prise en compte de diverses techniques pré-polyphoniques dans la mise en œuvre du plain-chant ouvrent des perspectives nouvelles.

L'exposé qui suit se présente donc comme une suite de tableaux qui entendent éclairer successivement les principales facettes de la question modale. Ils peuvent dans une certaine mesure être étudiés séparément, mais ne trouvent tout leur sens qu'éclairés les uns par les autres, et ne prétendent pas éviter quelques redites. Après

⁶ Daniel SAULNIER, *Les modes grégoriens*, Solesmes, 1997.

⁷ Daniel SAULNIER, *Des variantes musicales dans la tradition manuscrite des antiennes du répertoire romano-franc. Description, typologie, perspectives*, thèse EPHE, 28 juillet 2005, dir. Marie-Noël Colette. La thèse – y compris ses tableaux annexes – est disponible en ligne, sur le site <http://www.wix.com/saulnierdaniel3/daniel-saulnier>. Cf., du même auteur, « Des variantes musicales dans la tradition manuscrite des antiennes du répertoire romano-franc », *Etudes grégoriennes* 37 (2010), 5-15 et « Les antiennes dans la tradition romano-franque », *op. cit.*

⁸ *Antiphonale romanum* II, Solesmes, 2009.

⁹ *Antiphonale monasticum* I, II et III, Solesmes, 2005, 2006 et 2007.

¹⁰ Projet ANR (2011-2013) « Musique et musiciens dans les Saintes-Chapelles, XIII^e – XVIII^e siècle ». Coordination David Fiala, *Centre d'études supérieures de la Renaissance* de l'Université François Rabelais de Tours, en partenariat avec l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (Étienne Anheim) et l'Université de Bourgogne (Vasco Zara).

une clarification des notions de base, ces tableaux tendent à montrer la complexité et l'intérêt des diverses approches de la modalité du plain-chant, même lorsque ces approches paraissent contradictoires. Il ne s'agit en aucun cas de traiter de façon exhaustive l'immense domaine de la modalité du plain-chant, et encore moins d'en formuler une synthèse : ce serait une prétention puérile, pour ne pas dire ridicule. Les contradictions ne manquent pas en ce domaine, non plus que les questions non résolues.

Mais, une fois muni de ces réflexions, il ne restera plus au lecteur qu'à se plonger dans le répertoire : s'il y a un maître, c'est bien lui !

Abréviations

AR II	<i>Antiphonale romanum</i> II, Solesmes, 2009.
AM	<i>Antiphonale monasticum</i> , Tournai, Desclée, 1934.
AM I	<i>Antiphonale monasticum</i> I, Solesmes, 2005.
AM II	<i>Antiphonale monasticum</i> II, Solesmes, 2006.
AM III	<i>Antiphonale monasticum</i> III, Solesmes, 2007.
AV	<i>Antiphonale Sacrosanctæ Ecclesiæ Romanæ</i> , Rome, Polyglotte vaticane, 1908.
CAO	<i>Corpus antiphonalium officii</i> , éd. René-Jean HESBERT, Rome, Herder, 1963-1979.
GT	<i>Graduale triplex</i> , Solesmes, 1979.
A	Aix-la-Chapelle, Bischöfliches Domarchiv 20.
AQU	Aix-la-Chapelle, Bischöfliches Domarchiv 35.
K1	Karlsruhe, Badische Landesbibliothek Aug. LX.
K2	Karlsruhe, Badische Landesbibliothek Sankt Georgen 6.
Klo	Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift 1013-1012.
LUG2	Lyon, Musée historique des Tissus R 70 (olim Le Mans Chappée).
MET	Metz, Bibliothèque municipale 461.
ROM 1	Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio San Pietro B.79.
SG545	Saint-Gall, Stiftsbibliothek 545.
U	Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit 406.
GREG	chant liturgique romain, dans la recension des manuscrits romano-francs.
ROM	chant liturgique romain, dans la recension des manuscrits vieux-romains.

Sommaire

1. De quel chant parle-t-on ?
2. Qu'est-ce qu'un mode ?
3. Les modes de la cantillation
4. La question de l'évolution modale
5. Du mode à la mélodie
6. L'*octoechos* : l'un et le multiple
7. Et si Boèce avait raison ?

1. De quel chant parle-t-on ?

*Cette lourde et assommante succession de notes carrées,
qui ne suggèrent pas un sentiment
et ne peuvent rien dire à l'âme.¹¹*

Le répertoire grégorien : une unité illusoire

Le plain-chant est parvenu jusqu'à l'époque contemporaine sous la forme de livres pratiques en notation carrée¹² ou bien à travers des manuscrits médiévaux¹³ comportant des neumes¹⁴ ou des notations¹⁵ de diverses écoles régionales. Éditions et manuscrits nous le livrent sous une forte apparence d'unité. Pourtant, un rapide examen suffit pour constater combien cette unité est illusoire. Ainsi, les pages du *Graduale romanum* réunissent-elles l'introït de l'Assomption *Signum magnum*, dont le compositeur était encore vivant il y a quelques années¹⁶, et le *Gloria more ambrosiano*, dont la composition n'est pas postérieure au IV^e siècle¹⁷.

Mais si on approfondit davantage, il faut se rendre à l'évidence : la diversité constitue une caractéristique fondamentale de ce répertoire commodément appelé « grégorien ». Elle concerne les époques et les lieux de composition, les genres liturgiques et les formes musicales, les protagonistes du chant et, par voie de conséquence, les styles d'exécution.

¹¹ Prosper GUERANGER, *Approbation de la Méthode raisonnée de plain-chant* d'Augustin GONTIER Le Mans, Monnoyer, 1859, XII.

¹² Les principales sont les livres de chant édités par le Saint-Siège sous l'impulsion du pape Pie X : *Graduale romanum* en 1908 pour la messe, et *Antiphonale romanum* en 1912 pour l'office. Ces éditions ont ensuite été abondamment reprises par l'abbaye de Solesmes, qui leur a ajouté divers signes rythmiques. Elles ont été actualisées après le concile Vatican II : *Graduale triplex* (1979), *Antiphonale monasticum* et *Antiphonale romanum* (2005-2010).

¹³ Une première approche de ces documents est possible à travers les éditions de fac-similés, dont la plus connue est la *Paléographie musicale*, qui comporte une vingtaine de volumes édités par Solesmes entre 1889 et 2002. Aujourd'hui il est souvent plus simple de se reporter aux manuscrits mis en ligne par les principales bibliothèques européennes et par les instituts spécialisés. De bonnes indications sont fournies à cet égard sur le site de musicologie médiévale édité par Christian Meyer : www.musmed.fr.

¹⁴ Cf. Jacques HOURLIER, *La notation musicale des chants liturgiques latins*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1960.

¹⁵ Cf. Marie-Noël COLETTE, Marielle POPIN, Philippe VENDRIX, *Histoire de la notation du Moyen Age à la Renaissance*, Paris, Minerve, 2003.

¹⁶ Le mérite de cette réussite néo-grégorienne revient à dom Claude Gay († 2013), moine de Solesmes, organiste et membre de l'Atelier de paléographie musicale.

¹⁷ Ernesto Teodoro MONETA-CAGLIO, *Lo júbilus e le origini della salmodia responsoriale*, Jucunda laudatio, San Giorgio Maggiore, 1976, 134-183 ; cf. *Paléographie musicale* 5-6, 316-320.

Epoque et lieu de composition

Le « vieux-fonds » grégorien, ou, plus précisément, le répertoire liturgique romano-franc, recouvre principalement le propre de la messe dans la recension élaborée à la fin du VIII^e siècle en territoire carolingien¹⁸. Secondairement, il comporte une grande partie des chants de l'office et des antiennes de procession. Son seul titre de « romano-franc » suggère déjà qu'il constitue le produit de deux influences majeures : l'une romaine et l'autre gallicane.

Le substrat romain¹⁹ est d'ailleurs lui-même la décantation d'une longue histoire propre. Si les origines en demeurent obscures, les spécialistes s'accordent aujourd'hui sur quelques grandes strates de composition²⁰.

Aux origines, le répertoire chanté est limité au psaume qui suit la lecture : c'est un type de chant du « psalmiste »²¹. À partir du V^e siècle, commence un remaniement de ces psalmodies, qui conduit à l'élaboration des chants que nous connaissons sous le nom de trait et de graduel. C'est aussi alors que sont progressivement composées les antiennes processionnelles pour l'entrée (introït) et pour la communion²². En dernier lieu, peu avant la romanisation des liturgies gallicanes, les mesures liturgiques prises par Grégoire le Grand²³ amènent le développement de l'alléluia et de son verset²⁴. Au sein même de cette hérédité romaine, l'examen peut encore discerner diverses

¹⁸ Cf. Jacques HOURLIER, « L'origine du graduel grégorien », *Requirentes modos musicos, mélanges offerts à D. Jean Claire*, éd. Daniel SAULNIER et Micheline ALBERT, Solesmes, La Froidfontaine, 1995, 145-163. Amédée GASTOUE, *Musique et liturgie : Le graduel et l'antiphonaire romains ; histoire et description*, Paris, 1912 (New York, AMS Press, 1974).

¹⁹ Philippe BERNARD, « Bilan historiographique de la question des rapports entre les chants "vieux-romain" et "grégorien" », *Ecclesia orans* 11 (1994), 323-353. Raphaël ANDOYER, « Le chant romain antégrégorien », *Revue du chant grégorien* 20 (1911-12), 69-75, 107-114.

²⁰ Nous laissons volontairement de côté ici le chant d'offertoire qui sera évoqué plus bas.

²¹ Le concept, introduit par Jean CLAIRE, « L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40 (1962), 231, a été approfondi par James W. MCKINNON, "Lector chant versus schola chant : A question of historical plausibility", *Laborare fratres in unum : Festschrift Laszlo Dobszay zum 60. Geburtstag*, éd. Janka SZENDREI & David HILEY, Hildesheim, Weidmann, 1995, 201-211.

²² Même si nous ne partageons pas nombre de ses analyses, et notamment ses datations du propre de la messe romaine, James W. MCKINNON, *The Advent Project: The Later-seventh-century Creation of the Roman Mass Proper*, University of California Press, 2000, constitue sur ces questions une lecture incontournable.

²³ Dans sa lettre à l'évêque Jean de Syracuse, Grégoire le Grand justifie sa décision d'étendre le chant de l'alléluia à tous les dimanches de l'année, de Pâques à la Septuagésime, alors qu'il était auparavant réservé au temps pascal. Cf. *S. Gregorii Magni registrum epistularum libri VII-XIV*, Corpus Christianorum Series Latina 140A, Turnhout, Brepols, 1982, epist. IX, 26.

²⁴ Cf. Ewald JAMMERS, *Das Alleluia in der Gregorianischen Messe. Eine Studie über seine Entstehung und Entwicklung*, Liturgiewissenschaft und Forschung 55, Münster in Westf., Aschendorff, 1973.

1. De quel chant parle-t-on ?

écoles. Quelques centres principaux, comme les grandes basiliques, semblent avoir exercé une responsabilité décisive dans la composition des chants de certaines fêtes : Sainte-Marie Majeure pour la nuit de Noël et le jour de Pâques²⁵, Sainte-Croix-de-Jérusalem pour le 2^e dimanche d'Avent et le 4^e de Carême²⁶, Saint-Laurent-hors-les-murs pour les scrutins pré-baptismaux et la Septuagésime²⁷. D'ailleurs, comme en témoigne l'ordinaire des chanoines du Latran au XII^e siècle, toutes les communautés ne sont pas capables de chanter avec la *schola* du pape :

Grâce à Dieu, en cette église on observe la vie des chanoines réguliers et les clercs qui se réunissent ici pour servir Dieu venant de diverses régions de la terre, ne connaissent pas la manière de chanter des Romains. Et comme, selon une antique tradition, les chanoines sont tenus d'accomplir, aux vigiles comme aux matines, l'office d'un côté du chœur, il est nécessaire de prévoir quelques jours avant, que deux frères, sur ordre du prieur, invitent cinq ou six chantres excellents et empressés, capables d'accomplir cet office et d'assurer en bonne entente l'alternance avec la *schola* qui se tient de l'autre côté du chœur²⁸.

Les chants de l'ordinaire de la messe ont, quant à eux, des origines régionales ; certains sont même très localisés. Les collections, les « messes » publiées dans les éditions modernes sont des assemblages tardifs de pièces hétéroclites²⁹, dont la chronologie couvre plusieurs siècles³⁰, et la géographie des territoires bien divers.

²⁵ Daniel SAULNIER, « Quand Noël tombait un dimanche », *Lingua mea calamus scribe, mélanges offerts à Madame Marie-Noël Colette*, Solesmes, La Froidfontaine, 2009, 355-361.

²⁶ Aimé-Georges MARTIMORT, Roger BERAUDY, *L'Eglise en prière : introduction à la liturgie*, Tournai, Desclée 1961, 706.

²⁷ Daniel SAULNIER, « La résurrection de Lazare », *Etudes grégoriennes* 25 (1997), 7-11.

²⁸ *Quia enim Deo propitio in hac ecclesia regularium canonicorum vita servatur et ex diversis terrarum partibus clerici ad serviendum Deo ibidem conveniunt, Romanorum more cantare nesciunt. Et cum de antiqua consuetudine sit, ut canonici tam in vigilia quam etiam in matutinis ex una parte chori officium peragere debeant, necessario ante aliquos dies duobus ex fratribus, qui providi sint, a priore iniunguntur, ut electos et strenuos V vel VI cantores invitent, qui hoc officium peragere valeant et scole ab altero latere consistenti ipsorum loco concorditer vicissitudinem reddant...*, Bernhardus Card. et Lat. eccl. Prior, *Ordo Officiorum Ecclesie Lateranensis*, éd. Ludwig FISCHER, *Historische Forschungen und Quellen* 2-3, München-Freising, Datter, 1916, 140.

²⁹ Olivier GUILLOU, « Histoire et sources musicales du Kyrie vatican », *Études grégoriennes* 31 (2003), 25-76 et 32 (2004), 69-90. Michel HUGLO, « Origine et diffusion des Kyrie », *Revue grégorienne* 37 (1958), 85-87.

³⁰ Les indications de date contenues dans les éditions modernes demandent à être bien interprétées. Elles ne concernent pas l'époque de la composition, mais celle du premier manuscrit dans lequel le chant a été observé.

1. De quel chant parle-t-on ?

À cette diversité intrinsèque du chant romain, il faudrait aussi ajouter les échanges qui ont eu lieu avec d'autres répertoires régionaux, à diverses époques : adoption par Rome des chants gallicans de l'Avent et de la Passion³¹, diffusion des tropes dans toute l'Europe³², succès universel et durable de l'hymnographie ambrosienne³³, etc.

Mais l'événement qui a contribué plus que tous les autres à façonner le visage mélodico-modal définitif des chants connus aujourd'hui sous le nom de « grégoriens », c'est la romanisation des liturgies gallicanes.

Au cours de la seconde moitié du VIII^e siècle³⁴, la liturgie romaine fut importée en Gaule, à la demande des souverains francs et de certains évêques³⁵, soucieux de réaliser une véritable unification culturelle et religieuse avec Rome. Cette décision devait mettre un terme à des usages liturgiques venus pour l'essentiel de l'Orient méditerranéen³⁶, et aurait dû sceller l'extinction de l'antique chant gallican.

Pourtant, les faits musicaux que nous transmettent les sources manuscrites ne confirment pas cette disparition. Pour simplifier, on peut considérer que le répertoire romain imposa son *ordo* liturgique et son texte, mais aussi – assez souvent – l'allure générale de sa mélodie.

³¹ Philippe BERNARD, « La *schola cantorum* romaine et les échanges liturgiques avec la Gaule au VI^e siècle », *Études grégoriennes* 27 (1999), 61-120. Jean CLAIRE, « La musique de l'office de l'Avent », *Actes du colloque Grégoire le Grand* (Chantilly, Centre culturel Les Fontaines, 15-19 septembre 1982), éd. Jacques FONTAINE, Robert GILLET et Stan-Michel PELLISTRANDI, Paris, CNRS, 1986, 649-659.

³² Cf. Pierre-Marie GY, « L'hypothèse lotharingienne et la diffusion des tropes », *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques*, éd. Wulf ARLT et Gunilla BJÖRKVALL, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1993, 231-237.

³³ Les premiers cisterciens recoururent encore à l'hymnodie de Milan, comme en témoigne la *Lettre-préface à l'hymnaire cistercien*, François DE PLACE, Gabriel GHISLAIN et Jean-Christophe CHRISTOPHE, Cîteaux, documents primitifs 2, Cîteaux, Abbaye de Cîteaux, 1988, 148-149. Voir surtout Alicia SCARCEZ, *La réforme musicale de saint Bernard. Ses sources et ses enjeux*. Thèse soutenue à l'Université Libre de Bruxelles, le 3 décembre 2012.

³⁴ Il serait simpliste de penser que cette romanisation ait commencé seulement alors. Cf. BERNARD, « La *schola cantorum* » *op. cit.*, 61-120. Plusieurs indices révèlent que la Gaule avait intégré des usages romains dès l'époque mérovingienne, en particulier dans les rites de l'offertoire : cf. Rémy BURGET, *Rhétorique et liturgie en Gaule mérovingienne. L'exemple des rituels et des oraisons de l'offertoire de la messe*, thèse Ecole des Chartes, 2000.

³⁵ Cf. Cyrille VOGEL, « Saint Chrodegang et les débuts de la romanisation du culte en pays franc », *Saint Chrodegang*, actes du colloque tenu à Metz pour le douzième centenaire de la mort de saint Chrodegang, Metz, Éditions Le Lorrain, 1967, 91-109 ; « La réforme culturelle sous Pépin le Bref et sous Charlemagne (deuxième moitié du VIII^e siècle et premier quart du IX^e siècle, in Erna PATZELT, *Die Karolingische Renaissance*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1965, 171-242.

³⁶ Contrairement à bien des légendes diocésaines de fondations d'églises, la Gaule ne fut pas évangélisée par des envoyés de Rome, mais par des pasteurs venus directement d'Orient : ainsi Photin, premier évêque de Lyon, était-il originaire de Phrygie, tandis que son successeur, Irénée, était un disciple de Polycarpe de Smyrne (Izmir de l'actuelle Turquie), lui-même disciple direct de Jean l'évangéliste.

1. De quel chant parle-t-on ?

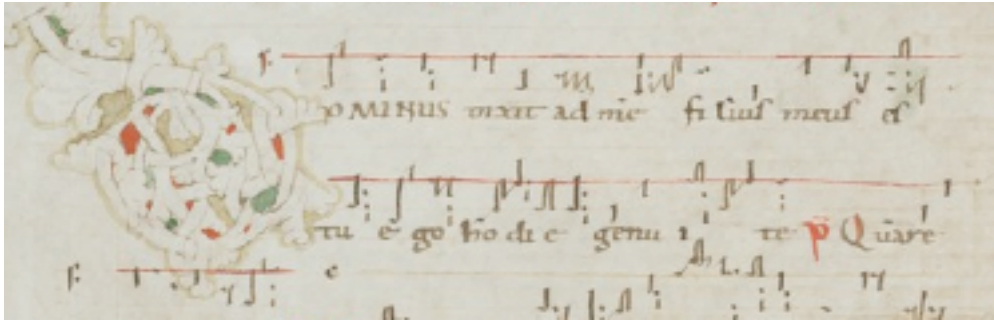


Fig. 1. Introït vieux-romain de la nuit de Noël, Cologny-Genève, Bodmer 74, f. 8v.

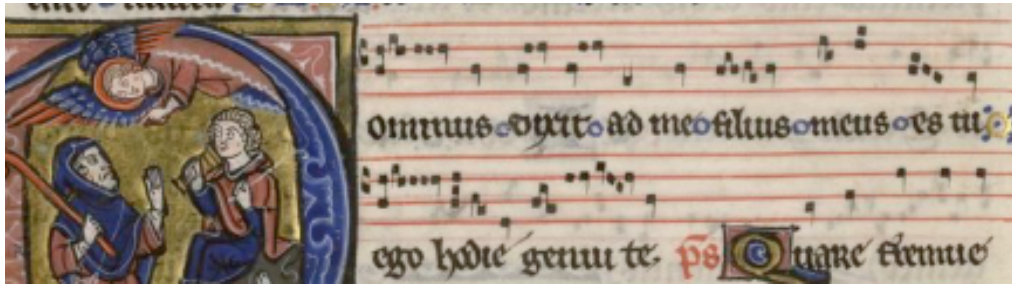


Fig. 2. Introït romano-franc de la nuit de Noël, Limoges, BM 2, f. 19v.

Le *distingo* est éloquent : textes et ordonnances liturgiques sont faciles à consigner par écrit, à une époque où la musique est encore improvisée et se transmet seulement par voie orale.

Ce substrat romain, les chantres francs le revêtirent d'une ornementation qui leur était plus familière, celle des chants gallicans. Le résultat, c'est un répertoire nouveau qu'on aurait pu appeler romano-franc, mais qui devait, un siècle plus tard, être baptisé chant grégorien³⁷. Dans les faits, il n'y eut donc pas substitution du chant gallican par le romain, mais plutôt une sorte de métissage entre les deux traditions, ou mieux un « remodelage idiomatique »³⁸ de la tradition romaine par la culture gallicane.

Sous la poussée des souverains francs, ce nouveau chant, réputé d'origine romaine, se répandit progressivement dans toute l'Europe occidentale à partir de quelques

³⁷ L'attribution de la composition du chant liturgique romain à Grégoire apparaît en milieu franc, et seulement deux siècles après la mort du pontife, c'est-à-dire justement à une époque où la romanisation des liturgies gallicanes rencontrait la résistance des traditions locales. Cf. Daniel SAULNIER, « Des variantes musicales dans la tradition manuscrite des antiennes du répertoire romano-franc Description, typologie, perspectives », *Études grégoriennes* 37 (2010), 5-6.

³⁸ Cf. Kenneth LEVY, « The Italian Neophytes' Chants », *Journal of the American Musicological Society* 23 (1970), 211. Comme on le reverra au chapitre 5, le phénomène constitue une simple application à la linguistique du vieux principe aristotélécien : *Quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur*.

1. De quel chant parle-t-on ?

centres carolingiens comme Metz, Rouen et Saint-Denis, remplaçant peu à peu les répertoires locaux qui n'ont souvent subsisté qu'à l'état de traces³⁹.

Le remaniement romano-franc de la seconde moitié du VIII^e siècle a profondément respecté la tradition romaine dans les différentes strates de sa composition : c'est un fait que sous une ornementation d'un style bien différent⁴⁰, la composition modale apparaît souvent similaire entre les deux répertoires, de même que l'allure générale de la mélodie, ainsi que le dosage et la position des mélismes⁴¹.

Face à la pléthore mélismatique assez confuse du chant romain, le répertoire romano-franc semble par contre avoir hérité de l'ornementation hors-pair qui faisait l'orgueil des solistes réunis autour du roi Gontran à l'époque de Grégoire de Tours :

Le roi Gontran avait quitté Chalon, sa capitale et se rendait à Paris pour assister au baptême de son neveu Clotaire II, fils posthume de son demi-frère Chilpéric, le roi de Neustrie qui venait d'être assassiné fin septembre ou début octobre 584 sur ses terres de Chelles⁴². Gontran avait l'intention de prendre le nourrisson, son filleul, sous sa protection. Faisant donc route vers Paris, il passa par Orléans le 4 juillet 585, jour de la saint Martin d'été, et y fut accueilli triomphalement par toute la population sous la forme d'un adventus classique.

Le lendemain, 5 juillet, au cours d'un banquet protocolaire auquel il avait convié tous les évêques présents, parmi lesquels se trouvait Grégoire :

« On en était au milieu du déjeuner quand le roi me demanda d'ordonner au diacre de notre Église qui, la veille, pendant la messe, avait chanté le psaume

³⁹ Dès le début du IX^e siècle, la région de Bénévent est capable de produire des *contrafacta* de chant romano-franc, cf. Thomas F. KELLY, « Palimpsest evidence of an Old-Beneventan gradual », *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 67 (1983), 5-23. Au XI^e siècle disparaît la tradition hispanique, et au XIII^e siècle sont brûlés les derniers livres de chant romain. Seule une partie notable du chant milanais est restée en usage jusqu'à nos jours.

⁴⁰ Sauf dans le cas des graduels en « IIA », cf. Nancy van DEUSEN, *A Historical and Stylistic Comparison of the Graduals of Gregorian and Old-Roman Chant*, PhD Indiana University, 1972 (University Microfilms, Ann Arbor, Michigan). Cette exception contribue en fait à renforcer la thèse en fournissant un témoignage musicologique d'un échange musico-liturgique intervenu auparavant : l'importation de Gaule à Rome des chants de l'Avent, évoqué à plusieurs reprises au cours de ce chapitre.

⁴¹ Cf. Marie-Noël COLETTE, « Grégorien et vieux-romain : deux méthodes différentes de collectage de mélodies traditionnelles? », *Laborare fratres in unum : Festschrift Laszlo Dobszay zum 60. Geburtstag* éd. Janka SZENDREI & David HILEY, Zürich, Weidmann 1995, 37-52.

⁴² GREGORII TURONENSIS, *Decem libri Historiarum* VI, 46, éd. Rudolf Buchner, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974-77.

1. De quel chant parle-t-on ?

responsorial, de chanter. Quand il eut fini, le roi voulut alors que je demande à tous les évêques qui étaient venus sur ma convocation qu'ils ordonnent chacun à un de leurs clercs dont c'était la fonction qu'il chante devant le roi. Quand je les eus avertis, comme me l'avait demandé le roi, chacun d'entre eux chanta de son mieux le psaume responsorial devant le roi ».

Le roi s'adresse à l'évêque car il n'a pas le droit d'ordonner quoi que ce soit à un diacre sans passer par son supérieur hiérarchique. Il est par surcroît théoriquement interdit aux clercs de chanter dans les banquets; Gontran, qui connaît les canons conciliaires, demande donc une dérogation à Grégoire, d'autant qu'il souhaite simplement qu'on lui chante le psaume qu'il a entendu la veille pendant la messe, et dont la virtuosité semble l'avoir impressionné⁴³.

Cette primauté du diacre dans le chant soliste, ainsi attestée en Gaule, était aussi bien connue à Rome, au point que le pape Grégoire I^{er} dut intervenir contre les abus :

Depuis quelques temps, dans notre sainte Église de Rome, à la tête de laquelle il a plu à la divine providence de me placer, une habitude tout à fait condamnable a été prise, consistant à choisir des chantres pour le service de l'autel ; mais ces chantres, promus diacres, n'accomplissaient de service qu'en chantant, tandis que dans le même temps ils laissaient à l'abandon le ministère de la parole et la charge de la distribution des aumônes. Il en résulta la plupart du temps que, pour promouvoir aux ordres sacrés, on recherchait les jolies voix et on négligeait de rechercher des personnes menant une vie convenable à cet état : le chantre, devenu diacre, charmait certes les fidèles de sa voix mais irritait Dieu par sa conduite. C'est pourquoi j'ordonne par le présent décret que, dans l'Église romaine, il soit interdit aux ministres de l'autel sacré de chanter, mais qu'ils se contentent de lire l'Évangile à la messe. J'ordonne que le chant des psaumes et la proclamation des autres lectures soient accomplis par les sous-diacres, à moins qu'on ne soit forcé de recourir à des clercs appartenant aux ordres mineurs. Que ceux qui voudraient s'opposer à cette décision soient anathèmes⁴⁴.

⁴³ GREGORII TURONENSIS, *Decem libri Historiarum* VIII, 3, éd. Rudolf Buchner, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974-77. L'ensemble de cette citation est emprunté à Philippe BERNARD, « La *schola cantorum* romaine et les échanges liturgiques avec la Gaule au VI^e siècle », *Études grégoriennes* 27 (1999), 111-112.

⁴⁴ MANSI, 1757-98, x. 434. Louis DUCHESNE, *Origines du culte chrétien : étude sur la liturgie latine avant Charlemagne*, Paris, 1919, 169-170.

1. De quel chant parle-t-on ?

Cette opération de remodelage des pièces d'origine romaine fut aussi une opportunité de promouvoir des créations musicales nouvelles et alla de pair avec une systématisation du cadre modal de la composition des chants : l'introduction de la théorie de l'*octoechos* provoqua une systématisation progressive des tons psalmodiques et des formules.

C'est ainsi que les cantiques de la Vigile pascale furent complètement remaniés, passant d'une cantillation archaïque⁴⁵ au dispositif sophistiqué à trois teneurs qui nous est parvenu. Un nombre non négligeable de textes reçurent une mélodie nouvelle. Ainsi, l'introït grégorien du jour de Noël, du 7^e mode, présente-t-il une mélodie tout à fait différente de son homologue romain, du 1^{er} mode.

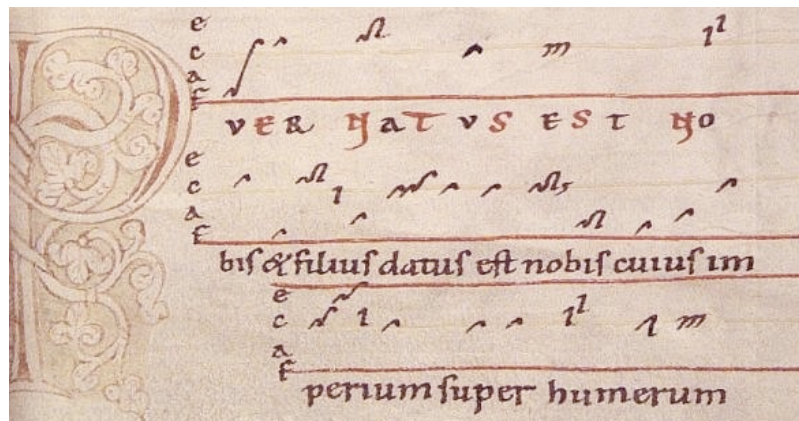


Fig. 3. Introït du jour de Noël, Graz, Universitätsbibliothek 807, f. 14.

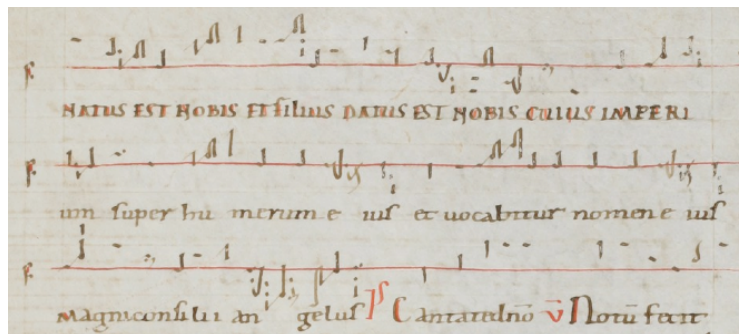


Fig. 4. Introït du jour de Noël, Cologny-Genève, Bodmer 74, f. 8v.

Elaboré dans le contexte de la première Renaissance carolingienne, ce processus de remodelage du répertoire venu de Rome fait une large place à la dimension rhétorique du texte chanté. L'*ars bene dicendi* ou *recte loquendi*, cultivé par les

⁴⁵ La mélodie primitive des cantiques de la Vigile pascale romaine ne nous est pas parvenue : les premiers manuscrits du chant romain (XI^e siècle) contiennent en effet la même mélodie que les manuscrits grégoriens. Cf. *infra*, chapitre 2.

1. De quel chant parle-t-on ?

humanistes carolingiens⁴⁶, marque profondément l'esthétique du répertoire romano-franc. L'association entre la mélodie et le texte devient une véritable symbiose comme on n'en rencontre pas dans les autres plains-chants latins qui nous sont parvenus. Elle accorde une révérence inconnue du répertoire romain à la prononciation et à l'articulation (des syllabes), à l'accentuation (des mots et des incises) et à l'économie générale du phrasé. A tous les niveaux, les articulations du texte sont clairement et vigoureusement soutenues par la charpente modale : la construction de la mélodie et celle de la phrase littéraire semblent avancer de front⁴⁷.

Dès l'an 1000, les manuscrits contenant le chant grégorien témoignent de certaines modifications de la tradition mélodique. De manière différenciée selon les régions, certaines cordes modales tendent à s'affirmer et d'autres à s'affaiblir, voire à disparaître (choix de *do* et *fa* au détriment de *si* et *mi*)⁴⁸. L'engouement du Moyen Âge pour les études musicales, conjointement aux possibilités nouvelles offertes par l'écriture, amène théoriciens et copistes à corriger les mélodies selon leurs propres conceptions (qualité du *si*, notamment). Guido d'Arezzo, dans son souci de préserver « l'antiphonaire de Grégoire », reconnaît avoir corrigé les antiennes qui ne respectent pas les règles de l'art :

Qua in re pro sua ipsi voluntate multa commutent, aut parum aut nihil mihi indignari debent, si a communi usu vix in paucis abscedo, ut ad communem artis regulam uniformiter omnis cantilena recurrat. ⁴⁹

Dans cette situation, puisqu'ils avaient volontairement altéré de nombreux passages [des mélodies], ils ne doivent pas s'indigner si en un petit nombre de cas, je m'écarte à peine de l'usage commun, pour ramener ainsi uniformément tous les chants à la commune règle de l'art.

⁴⁶ Cf. Jean-Yves HAMELINE, « L'image idéale du chantre carolingien », *L'Art du chantre carolingien*, Metz, éditions Serpenoise, 2004, 169-176 ; et Michel BANNIARD, *Viva voce, Communication écrite et communication orale du IV^e au IX^e siècle en Occident latin*, Etudes augustiniennes, Paris 1992, ch. 6-7.

⁴⁷ Cf. Jean JEANNETEAU, « Style verbal et modalité », *Revue grégorienne* 36/4 (1957), 119-125.

⁴⁸ De façon très générale, on peut dire que les régions du sud (Aquitaine et Italie méridionale) ont mieux conservé les récitations sur *si/mi*. Cf. Eugène CARDINE, « La corde récitative du 3^e ton psalmodique dans l'ancienne tradition sangallienne », *Études grégoriennes* 1 (1954), 47-52 ; Joseph GAJARD, « Les Récitations modales des 3^e et 4^e modes dans les manuscrits bénéventains et aquitains », *Études grégoriennes* 1 (1954), 9-45.

⁴⁹ GUIDO D'AREZZO, *Prologus in antiphonarium*, 32-36, texte latin établi par Angelo RUSCONI, *Guido d'Arezzo Le opere*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008, 118.

1. De quel chant parle-t-on ?

Dans les manuscrits médiévaux, chaque pièce de chant apparaît donc rapidement comme une constellation de variantes, régionales ou locales, variantes qui vont parfois jusqu'à affecter la structure modale. Les différentes éditions pratiques du Graduel et de l'Antiphonaire, inévitablement orientées selon les préférences de leurs éditeurs, doivent donc être lues et citées avec la plus grande circonspection.

Genre liturgique et forme musicale

Les chants dont la fonction est de répondre à la lecture se divisent en deux catégories selon leur forme musicale. Le trait est une forme de psalmodie directe⁵⁰.

La psalmodie directe ou *in directum* semble la première en usage en Occident, donc dans la liturgie romaine. Elle est attestée dans les milieux monastiques égyptiens :

Cumque sedentibus cunctis, ut est moris nunc usque in Aegypti partibus, et in psallentis verba omni cordis intentione defixis, undecim psalmos orationum interjectione distinctos contiguos versibus parili pronuntiatione decantasset ⁵¹

Alors que, tous étant assis, comme c'est la coutume à présent jusque dans les régions d'Égypte, et ayant toute l'intention du cœur fixée dans les paroles de celui qui chante le psaume, il chantait onze psaumes juste séparés par des prières les versets se suivant sans discontinuité et selon une prononciation égale.

La liturgie bénédictine y fait encore souvent appel, en particulier dans les petites communautés :

*Si maior congregatio fuerit, cum antefanas, si vero minor, in directum psallantur*⁵²

Si la communauté est grande, [qu'on chante] avec alternance, mais si elle est petite, *in directum*.

Le répons-graduel est l'amplification d'une psalmodie responsoriale⁵³. Au témoignage d'Augustin d'Hippone, cette forme de psalmodie, importée d'Orient, aurait été instaurée à Milan par Ambroise :

⁵⁰ Olivier CULLIN, « Le répertoire de la psalmodie *in directum* dans les traditions liturgiques latines: la tradition hispanique », *Études grégoriennes* 23 (1989), 99-139. ID., *Le trait dans les répertoires vieux-romain et grégorien, témoin de la psalmodie sans refrain*, thèse dactylographiée, Université Paris-IV, 1991.

⁵¹ Jean CASSIEN, *Institutiones* 2, 5.

⁵² *Règle des moines*, 17, 6.

⁵³ Michel HUGLO, « Le Répons-Graduel de la messe : évolution de la forme, permanence de la fonction », *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, NS, 2 (1982), 53-73.

1. De quel chant parle-t-on ?

Il n'y avait pas longtemps que l'Eglise de Milan avait adopté cette pratique consolante et édifiante, où les voix, les cœurs de tous les frères s'unissent avec grande ardeur en un même chant. Un an auparavant, ou guère davantage, Justine, la mère du jeune empereur Valentinien, séduite par les Ariens, persécutait à propos de leur hérésie votre Ambroise. La foule des pieux fidèles passait les nuits dans l'église, prête à mourir pour son évêque, votre serviteur ; et ma mère, votre servante, à qui son zèle donnait un rôle de premier plan dans ces veilles, ne vivait plus que d'oraison. Nous-mêmes, quoiqu'insensibles à la chaleur de votre Esprit, nous partagions l'émotion, la consternation de la cité.

C'est alors que, pour empêcher le peuple de se démoraliser à force d'ennui et d'inquiétude, on décida de lui faire chanter des hymnes et des psaumes comme cela se fait en Orient. Cette innovation s'est conservée depuis lors jusqu'à nos jours, et elle a été imitée aussi dans le reste de l'univers par un grand nombre de vos communautés de fidèles.⁵⁴

Les antiennes d'introït et de communion, elles, ont été composées *ex nihilo* quand la taille des basiliques a invité à organiser la procession d'entrée du célébrant, et celle des fidèles qui s'avancent pour communier.

L'entrée du célébrant revêt dans la liturgie romaine une exceptionnelle solennité, consignée dans l'*Ordo romanus* I, et laisse deviner une étroite imbrication entre musique, ritualité et hiérarchie religieuse :

Alors, le sous-diacre de région, tenant de la main droite le manipule du pontife rabattu sur la chasuble, sort vers la porte principale de la sacristie et dit : « *Schola* ! » On lui répond : « Présent ! » Et le sous-diacre de répondre : « Qui donne le psaume ? » On lui répond « Untel et untel ». Puis le sous-diacre revient vers le pontife, lui rend le manipule, se prosterne à ses genoux et dit : « Le sous-diacre de région untel, serviteur de Monseigneur, lira l'épître et untel de la *Schola* chantera ». Et à partir de ce moment-là, il n'est plus permis à personne de mettre quelque autre lecteur ou quelque autre chanteur à la place (que si cela se produisait, le chef de chœur – je veux dire le quatrième

⁵⁴ AUGUSTIN D'HIPONNE, *Confessions*, l. 9, ch. 7, texte établi et traduit par Pierre de LABRIOLLE, Paris, Les Belles Lettres, Club du livre religieux, 1955, 199. Les homélies sur les psaumes d'Augustin se font largement l'écho de la diffusion de cette pratique en Afrique du nord. Pour l'attribution à Ambroise, voir aussi MONETA-CAGLIO, *Lo jubilus*, op. cit.

1. De quel chant parle-t-on ?

dignitaire de la *Schola* auquel revient toujours d'indiquer au pontife quels chantres sont en fonction – serait excommunié par le pontife). Une fois faite cette annonce, le quatrième sous-diacre de la *Schola* arrive aussitôt et se tient devant le pontife jusqu'à ce que celui-ci donne le signal d'entonner le psaume. Une fois donné ce signal, il sort aussitôt devant les portes de la sacristie et dit : « Allumez ! » Lorsqu'on allume les candélabres, le sous-diacre se présente sur le champ, tenant un encensoir d'or, et impose l'encens devant les portes pour avancer devant le pontife. Alors le quatrième chantre de la *Schola* arrive dans le chœur et se présente au chef de la *Schola*, ou au second chantre, ou au troisième, et dit en inclinant la tête : « Seigneur, bénissez-moi ! » Alors ils se lèvent en ordre et vont devant l'autel. Ils se placent sur deux rangées seulement, dans l'ordre : les chantres de part et d'autre à l'extérieur, les enfants de chaque côté, à l'intérieur, dans l'ordre.

Aussitôt le chef de la *Schola* entonne l'antienne d'introït. Lorsque les diacres ont entendu sa voix, ils entrent immédiatement dans la sacristie, auprès du pontife. Alors le pontife se lève et donne la main droite à l'archidiacre, la gauche au second diacre, ou à celui qui lui fait suite selon l'ordre hiérarchique. Les deux, après avoir baisé les mains du pontife, s'avancent avec lui en le soutenant. Alors, le sous-diacre, à la suite, marche devant le pontife avec l'encensoir, impose l'encens ; les sept acolythes régionnaires dont c'est le tour d'officier ce jour-là s'avancent eux aussi devant le pontife devant l'autel en portant sept chandeliers allumés. Quant aux diacres, avant d'arriver à l'autel, ils se dépouillent de leurs chasubles dans le chœur ; le sous-diacre de région récupère celles-ci et les tend aux acolythes des régions dont ils sont respectivement les diacres. Ensuite, deux acolythes tenant des pyxides ouvertes avec les présanctifiés, accompagnés d'un sous-diacre qui tient la main sur l'ouverture de la pyxide, montrent les présanctifiés au pontife ou au diacre qui participe à la procession. Alors, en inclinant la tête, le pontife ou le diacre salue les présanctifiés et jette un coup d'œil attentif : au cas où les présanctifiés seraient en trop grande quantité, il enjoindrait qu'on les dépose dans la réserve eucharistique.

Avant que le pontife n'arrive au niveau de la *Schola*, les céroféraires s'écartent, quatre sur la droite et trois sur la gauche, et le pontife passe en tête de la *Schola* : il incline la tête vers l'autel, il se redresse, il prie et, faisant un signe de

1. De quel chant parle-t-on ?

croix sur son front, il donne le baiser de paix à l'un des évêques en charge pendant la semaine, à l'archiprêtre et à tous les diacres. Puis, se tournant vers le chef de la *Schola*, il lui fait signe d'entonner le *Gloria Patri* ; le chef de la *Schola* fait une révérence au pontife et entonne la doxologie. Le quatrième chantre marche devant le pontife pour déposer l'agenouilloir devant l'autel : le pontife s'approche et prie sur l'agenouilloir jusqu'à la reprise de l'antienne. Les diacres se lèvent quand on dit *Sicut erat* pour saluer les côtés de l'autel deux par deux et se retourner dans l'autre sens vers le pontife. Le pontife se lève, baise le livre des Évangiles et l'autel, se rend à son siège et se tient debout, tourné vers l'orient. Une fois achevé le chant de l'antienne, la *Schola* entonne le *Kyrie eleison*.⁵⁵

La communion romaine correspond au *Transitorium* de la liturgie milanaise et à l'*Ad accedentes* hispanique. Elle entend remédier à la monotonie de chanter tous les jours le psaume 33⁵⁶ et le plus souvent son verset *Gustate et videte*. Le rattachement de ces chants à la forme antiphonique s'explique sans doute par le fait qu'ils sont exécutés en alternance avec les versets successifs d'un psaume, ce qui permet de moduler leur durée sur celle du rite. Pour l'introït, il s'agit le plus souvent du « psaume du jour », celui qui a déjà fourni le graduel. Souvent, la communion n'est pas psalmique⁵⁷, elle se chante alors avec le psaume 33, comme en témoigne encore l'usage contemporain :

*Asteriscus post numerum psalmi positus, indicat antiphonam non esse e psalterio sumptam, ideoque psalmum propositum esse ad libitum. Quo in casu, alius psalmus, si magis placuerit, substitui potest, exempli gratia psalmus 33, qui ad communionem ex antiqua traditione adhibetur.*⁵⁸

L'astérisque placé après le numéro du psaume, indique que l'antienne n'est pas extraite du psautier, c'est pourquoi le psaume est proposé ad libitum. Dans ce cas, il est loisible de lui substituer un autre psaume, par exemple le psaume 33, qui est employé pour la communion selon une antique tradition.

⁵⁵ *Ordo romanus I*, 37-52, éd. Michel ANDRIEU, t. 2, Louvain, 1948, 79-84, trad. François CASSINGENA, *Chante et marche. Les introïts 1*, Paris, Ad Solem, 2012, 13-17. Cf. Jacques FROGER, « Le chant de l'introït », *Ephemerides liturgicae* 62 (1948), 248-255.

⁵⁶ Article « Communion », *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, éd. Fernand CABROL et Henri LECLERCQ, vol. 3/2, Paris, Letouzey et Ané, 1914, 2432-2434.

⁵⁷ James MCKINNON, « The eighth-century Frankish-Roman communion cycle », *Journal of the American Musicological Society* 45 (1992), 179-227.

⁵⁸ *Graduale triplex*, Solesmes, 1979, 12.

1. De quel chant parle-t-on ?

L'alléluia, chant originellement purement mélismatique réservé par la liturgie romaine à la messe de Pâques⁵⁹, a connu ses premiers développements sous l'impulsion de Grégoire le Grand⁶⁰. Dans sa lettre à l'évêque Jean de Syracuse, Grégoire justifie en effet sa décision d'étendre le chant de l'alléluia à tous les dimanches de l'année, de Pâques à la Septuagésime, alors qu'il était auparavant réservé au temps pascal.⁶¹

Les origines de l'offertoire⁶² – et de ses versets⁶³ – restent énigmatiques⁶⁴, mais son esthétique musicale le distingue nettement des formes précédentes⁶⁵ et en fait donc, pour le moins, une couche encore à part.

Au propre de la messe, il faudrait joindre une grande partie des chants de l'office, essentiellement des récitatifs (tons psalmodiques, lectures et oraisons), des répons (brefs ou prolixes) et des antiennes⁶⁶. Bien que noté plus tardivement, cet immense répertoire de plusieurs milliers de pièces n'est pas moins ancien que le propre de la messe, et représente un enjeu spécifique dans l'étude des modes.

Acteurs de l'exécution musicale et styles

Dès la plus haute antiquité, le psaume chanté après la lecture a été confié à un soliste. Qu'il relève de la psalmodie directe des origines ou de sa forme responsoriale à partir de l'impulsion d'Ambroise, le style en est généralement très orné, et laisse une

⁵⁹ Dans l'office romain ou dans d'autres traditions liturgiques, il n'est pas nécessairement limité au jour de Pâques, mais caractérise le plus souvent le dimanche. Cf. Philippe BERNARD, « Les alleluia mélismatiques dans le chant romain : recherches sur la genèse de l'alléluia de la messe romaine », *Rivista internazionale di musica sacra* 12 (1991), 286-362 ; Jean CLAIRE, « Aux origines de l'Alléluia », *Essays in Honor of Edith Gerson-Kiwi, Orbis Musicae* 9 (Tel-Aviv, 1986) ; Aimé-Georges MARTIMORT, « Origine et signification de l'Alleluia de la messe romaine », *Kyriacon (Festschrift J. Quasten)*, Münster, Aschendorf, 1970, 811-834.

⁶⁰ Ewald JAMMERS, *Das Alleluia in der gregorianischen Messe. Eine Studie über seine Entstehung und Entwicklung*, Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 55, Münster in Westf., Aschendorf, 1973. Jacques FROGER, « L'Alléluia dans l'usage romain et la réforme de saint Grégoire », *Ephemerides liturgicae* 62 (1948), 6-48.

⁶¹ Cf. *S. Gregorii Magni registrum epistularum libri VII-XIV*, Corpus Christianorum Series Latina 140A, Turnhout, Brepols, 1982, epist. IX, 26.

⁶² Rebecca MALOY, *Inside the Offertory: Aspects of Chronology and Transmission*, New York, Oxford University Press, 2010.

⁶³ Philippe BERNARD, « Les versets des alléluias et des offertoires, témoins de l'histoire de la culture à Rome entre 560 et 742 », *Musica e storia* 3 (1995), 5-40.

⁶⁴ James DYER, "Augustine and the 'Hymni ante oblationem': The Earliest Offertory Chants?", *Revue des études augustiniennes* 27 (1981), 85-99.

⁶⁵ James DYER, "The Offertory Chant of the Roman Liturgy and its Musical Form", *Studi musicali* 11 (1982), 3-30.

⁶⁶ Daniel SAULNIER, « Les antiennes dans la tradition romano-franque », *Etudes grégoriennes* 37 (2010), 17-59.

1. De quel chant parle-t-on ?

large part à l'improvisation au moins jusqu'au VIII^e siècle. Seule en effet, l'existence de plusieurs versions consignées par écrit (donc après 900) permet d'envisager une interruption de l'improvisation ; sans toutefois l'imposer... mais c'est un débat dans lequel nous n'entrerons pas à ce niveau de notre réflexion.

Les limites sont d'ailleurs imprécises entre le rôle du chantre et celui du lecteur, dont les compétences sont très voisines. Comme en témoigne un missel bénéventain du XI^e siècle, lors de la nuit pascale, c'est le même qui lit le récit des trois jeunes gens dans la fournaise et qui chante le cantique de Daniel que la lecture contient. Seule la mélodie de la cantillation diffère.

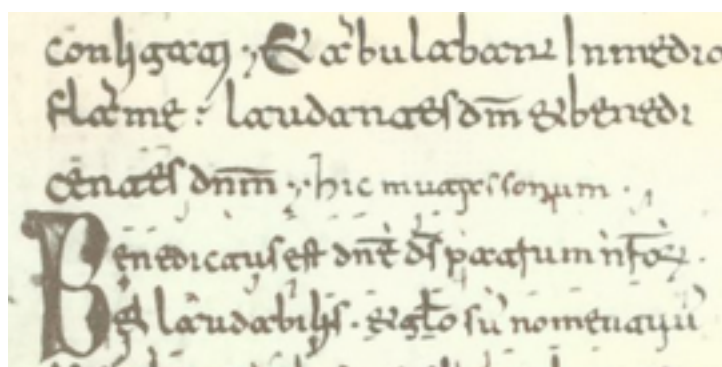


Fig. 5. Benevento, Bibl. cap. 33, f. 70v (*Paléographie musicale* 20).

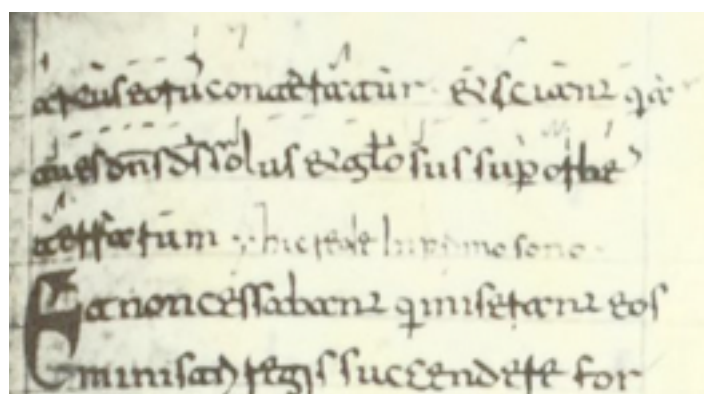


Fig. 6. Benevento, Bibl. cap. 33, f. 71 (*Paléographie musicale* 20).

Alors que la lecture est écrite simplement, le cantique – écrit en caractères plus petits selon un usage fréquent de l’époque – est surmonté de neumes. Au début du cantique, on peut lire la rubrique : *Hic mutas sonum* / « Ici, tu changes de ton » ; et à la fin : *Hic rede ad primum sonum* / « Ici, reviens au ton initial ». ⁶⁷

⁶⁷ Benevento, Bibl. cap. 33, f. 70v-71. Cf. Thomas F. KELLY, *The Beneventan Chant*, Cambridge University Press, 1989, 158.

1. De quel chant parle-t-on ?

De telles rubriques manifestent bien que la communauté liturgique s'appuie d'abord sur la mémoire du chantre pour tout ce qui informe la mélodie, y compris quand existe une écriture musicale.

À l'opposé, les parties de l'assemblée et du célébrant se cantonnent à un style essentiellement récitatif. Même si Ambroise de Milan pourvut l'assemblée d'hymnes métriques bâties sur des mélodies populaires⁶⁸, la forme récitative est longtemps demeurée la règle de l'hymnodie de l'assemblée⁶⁹. Du chant du célébrant, il faut rapprocher celui des ministres, notamment le diacre qui lit les évangiles et proclame le *Præconium paschale* ou *Exsultet*.

Enfin, à partir de la fin du VI^e siècle, à Rome⁷⁰ et dans les principales métropoles chrétiennes, la *schola cantorum* devient l'acteur dominant du paysage musical de la liturgie⁷¹. Composée de solistes expérimentés et de clercs en formation⁷², la *schola cantorum* est responsable de la création des chants de l'introït et de la communion et d'un remodelage des chants plus anciens du soliste. Le répertoire de la *schola* se caractérise par un style semi-orné. L'influence de la *schola* va progressivement s'étendre bien au-delà du propre de la messe. Une simple lecture des chants de l'ordinaire⁷³ permet de distinguer aisément des chants de structure archaïque et peu ornés, adaptés à l'assemblée (*Kyrie* et *Gloria* XV, *Kyrie* XVI et XVIII), et d'autres, beaucoup plus élaborés, que leur ornementation réserve à des musiciens spécialisés

⁶⁸ Ambroise de Milan : *Hymnes. Texte établi, traduit et annoté*, dir. Jacques FONTAINE, Paris, Le Cerf, 1992. Marie-Hélène JULLIEN, « Les sources de la tradition ancienne des quatorze "Hymnes" attribuées à saint Ambroise de Milan », *Revue d'histoire des textes* 19 (1989), 57-189. Voir aussi Josef SZÖVERFFY, « L'hymnologie médiévale, recherches et méthodes », *Cahiers de civilisation médiévale*, 4-16 (1961), 389-422.

⁶⁹ Jean CLAIRE, « Les plus anciennes mélodies des hymnes liturgiques », *Histoire, Humanisme et Hymnologie. Mélanges offerts au Professeur Edith Weber*, éd. Pierre GUILLOT et Louis JAMBOU, Paris, PUPS, 1997, 355-367.

⁷⁰ Hormis l'attribution légendaire de cette création au pape Grégoire le Grand (590-604), il n'y a pas de témoignages directs. Mais la décision prise par ce pape d'exclure les diacres du chant soliste du psaume responsorial (concile de Rome, 595), explique sans doute en partie l'accroissement du rôle de la *schola* au tournant des VI-VII^e siècle. On attribue à Leidrade, élu évêque en 798, la fondation d'une institution analogue à Lyon : René FEDOU, Henri HOURS, Bernard DE VREGILLE, *Le diocèse de Lyon*, Paris, Beauchesne, 1983, 58.

⁷¹ Michel ANDRIEU, « Les ordres mineurs dans l'ancien rit romain », *Revue des sciences religieuses* 5 (1925), 234.

⁷² Le *Liber pontificalis* ne mentionne aucune activité musicale du pape Grégoire I^{er}, mais ne manque pas d'évoquer la formation que le Serge I^{er}, né vers 650 et pape de 687 à 701, reçut quelques décennies plus tard au sein de la *schola* et les innovations musicales qu'il introduisit dans la liturgie. Cf. *Liber pontificalis*, éd. Louis DUSCHESNE, Paris, E. de Boccard, 1886, 1/86, 381 et 377.

⁷³ *Graduale triplex*, Solesmes, 1979, 709-797.

1. De quel chant parle-t-on ?

(*Kyrie IIIA*, *Gloria IIIB*, *Kyrie I**). Protégé par son insertion dans le canon eucharistique, le *Sanctus* reste une simple cantillation jusqu'au XI^e siècle.

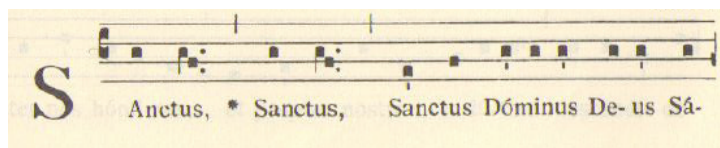


Fig. 7. *Sanctus* récitatif, adapté à l'assemblée, GT 767.

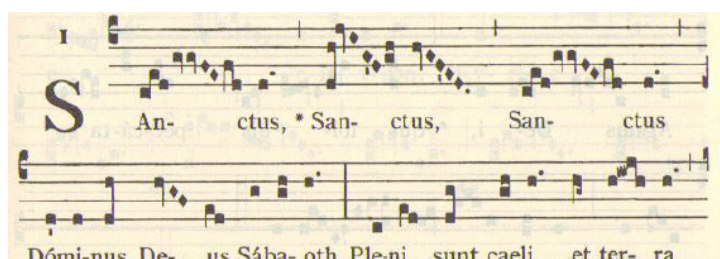


Fig. 8. *Sanctus* orné, réservé à des chanteurs exercés, GT 717.

L'ensemble de ces distinctions constitue une étymologie des chants et une archéologie du répertoire. Elles sont éclairantes dès qu'on se penche sur la question des modes. Un tableau et quelques chiffres en témoignent de façon éloquente.

	romano-franc	en Gaule	à Rome
récitatifs dominants	en RE et en DO	en RE	en DO
traits	2 plagaux 2 ^e et 8 ^e	2 ^e mode	8 ^e mode
répons-brefs	2 plagaux 4 ^e et 6 ^e		
graduels	4 authentiques 1 ^{er} , 3 ^e , 5 ^e , 7 ^e + IIA ⁷⁴		
introit et communion antiennes et répons de l'office	tous les modes		

Le plain-chant « grégorien » se présente finalement comme un répertoire complexe et diversifié, structuré par de nombreuses couches de composition et affecté de variantes régionales, chantées, théoriques ou éditoriales. A chacune de ces strates, de

⁷⁴ Les graduels en « IIA » constituent une mélodie-type, originaire de Gaule et importée à Rome. Cf. Jean CLAIRE, « Le *cantatorium* romain et le *cantatorium* gallican : étude comparée des premières formes de la psalmodie », *Orbis musicae* 10 (1990-91), 50-86 ; Bernard RIBAY, « Les graduels en IIA », *Etudes grégoriennes* 22 (1988), 43-107.

1. De quel chant parle-t-on ?

ces régions et de ces versions correspondent souvent des conceptions modales différentes.

Le pas suivant de notre réflexion consistera donc à préciser la notion de mode et les différentes acceptions qu'elle a pu – et peut toujours – recevoir.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

Les auteurs grecs ignorent la notion même de mode.

Le mot n'existe pas dans leur vocabulaire.⁷⁵

Qu'est-ce qu'un mode ? Idéalement, il faudrait pouvoir répondre à cette question avant d'aller plus loin. Or, c'est ici que les théories se multiplient et se contredisent. Remarquons déjà l'ambiguïté de la terminologie. Modalité, comme tous les noms se terminant en « -ité », ne désigne pas une science mais une qualité. Ce n'est pas sans intelligence que les allemands ont créé le terme *modologie*⁷⁶, pour désigner l'étude des modes et la distinguer de la *modalität*, ensemble des caractéristiques modales d'un chant donné.

Le « tonaire » de Saint-Riquier et les premiers témoins manuscrits

En tout cas, un fait est certain : le premier témoin musical du répertoire romano-franc nous renvoie directement à un cadre de huit catégories. Ce document est un bi-folio incomplet⁷⁷, relié à la fin du manuscrit Paris, BnF lat 13159, psautier à l'usage de Saint-Riquier⁷⁸. À la fin de ce psautier se trouvent aussi des litanies, des prières *pro rege Carolo*. Cette indication permet de dater le document des toutes dernières années du VIII^e siècle, peu avant le couronnement de Charlemagne à Rome, à la Noël 800⁷⁹.

Ce bi-folio constitue une anthologie d'incipits de pièces du répertoire romano-franc, classée en quatre catégories : *protus*, *deuterus*, *tritus* et *tetrardus* ; chacune de ces catégories étant elle-même subdivisée en *authentus* et *plai*. La datation de ce petit manuscrit nous permet d'affirmer que, dès son apparition dans l'histoire, le répertoire romano-franc a été présenté dans ce cadre formel de huit catégories, renvoyant à des termes d'origine grecque, cadre destiné à être bientôt connu sous le nom d'*octoechos*.

⁷⁵ Henri POTIRON, « Théoriciens de la modalité », *Etudes grégoriennes* 8 (1967), 29.

⁷⁶ Le terme apparaît de façon récurrente pour désigner l'étude des modes, à côté de ceux de sémiologie et de paléographie : Luigi AGUSTONI, Johannes Berchmans GÖSCHL, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals* 1, Regensburg, Bosse, 1987, *passim* ; Stefan KLÖCKNER, *Handbuch Gregorianik: Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals*, Regensburg, ConBrio, 2009, 174.

⁷⁷ Cf. fig. 9-10. Le deuxième folio est aujourd'hui perdu.

⁷⁸ Michel HUGLO, *Les tonaires Inventaire Analyse Comparaison*, Paris, Publications de la Société Française de Musicologie, 1971, 26.

⁷⁹ Michel HUGLO, « Un tonaire du Graduel de la fin du VIII^e siècle », *Revue grégorienne* 31 (1952), 177.

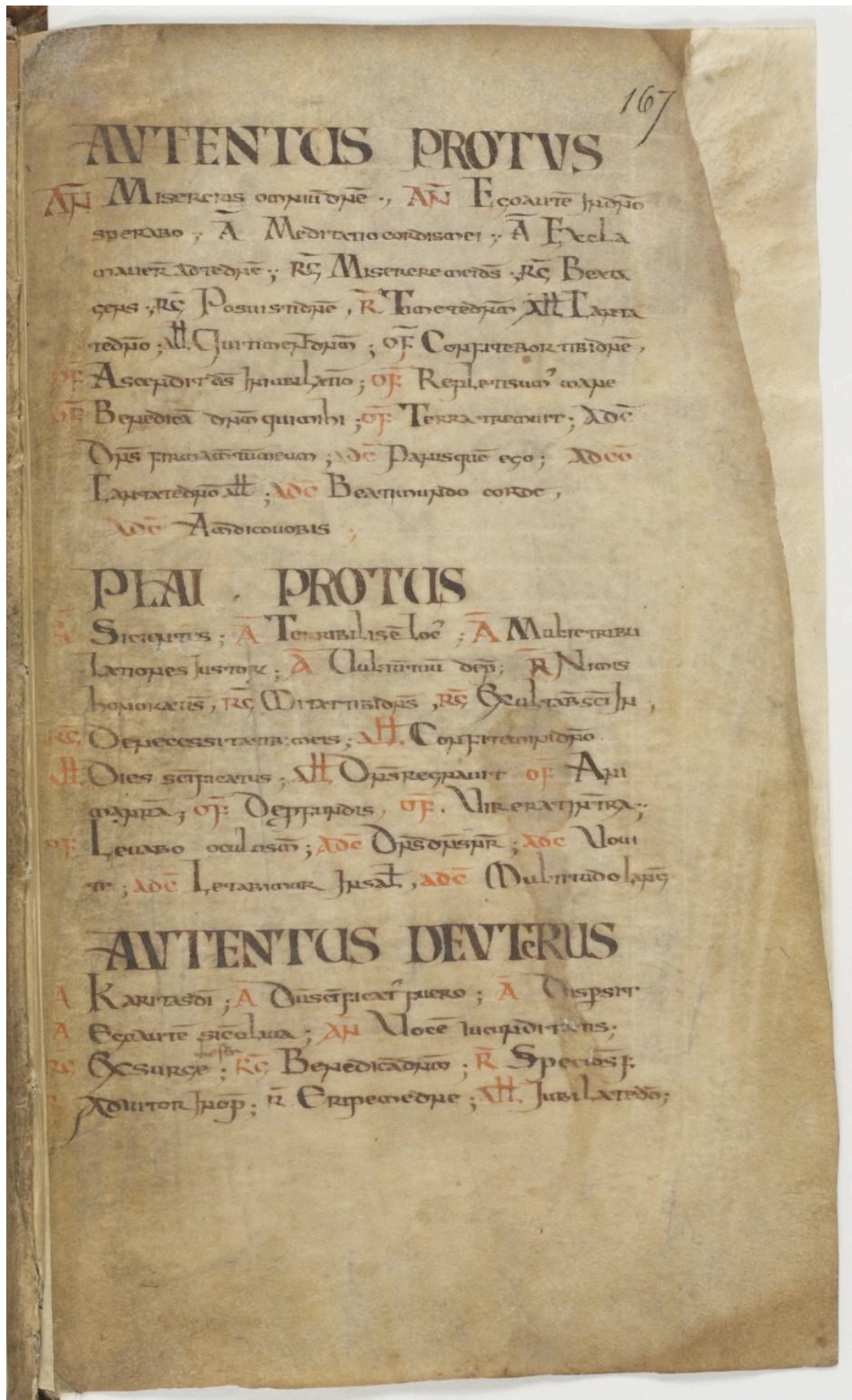


Fig. 9.

¶ Quisamat comitudo corde **¶** **¶** Adducit tunc regi
 uirgines **¶** **¶** Letatussum of pfer gressus ore
 of Sperept hiteoas of Exultans of Benedic
 tusesque of Custodiamedpe co Jusom dei
 we com Bextis seruis co Custate emide
 com Passer Juuqut subdomu

PLAI DE VTERVS

xpi Ouidius penna; ai Nupescione; iudic
 medis; xpi Oshannumetuo; xpi Ex o
 re; Tuestos gupais; RC; Tuius; RC; Tibidone
 RC; Galabotone. **Alle** Jurene spe
 ai. Quosuit; **Alle** Laudare pueno. of Offer
 of Letetia co. j. of Judio sole; of
 iudicane. **Deo** Accepta; **Deo** iudicane
Deo Pater cum esset eius; **Deo** Memi iudicane

AVTENTUS TETVS

[illegible]

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

Dans chacune de ces catégories, les chants sont classés par genres liturgiques : introït, graduel, alléluia, offertoire et communion. Cependant, à l'intérieur de ces genres, la disposition adoptée demeure énigmatique. Il est évident qu'il ne s'agit pas de l'ordre liturgique : le sanctoral précède même parfois le temporal. Ce n'est pas non plus la forme mélodique de l'incipit qui est déterminante. Ainsi en deutérus, les introïts *Caritas dei* et *Dispersit* sont séparés par *Dum sanctificatus*, lui-même séparé de *Vocem iucunditatis*. De même les deux graduels *Speciosus* et *Exsurge domine fer opem*, qui ont des mélodies identiques, sont séparés.

On note la présence de deux chants très spécifiques, comme les graduels *Mittat tibi* et *Memor sit*, étrangers au répertoire romano-franc, qui rapprocheraient ce document de la tradition romaine⁸⁰.

Le protocole graphique de ces deux pages est irrégulier, notamment pour désigner le genre liturgique. Ainsi, pour le chant de communion peut-on lire les différentes abréviations :

AdC AdCo Com Co.

Voici la transcription de ce folio :⁸¹

<recto>

AUTENTUS PROTUS

AN Misereris omnium domine AN Ego autem in domino sperabo⁸² A Meditatio cordis mei
A Exclamaverunt ad te domine RG Miserere mei deus RG Beata gens RG Posuisti domine
R Timete dominum All Cantate⁸³ domino All Qui timent dominum OF Confitebor tibi
domine OF Ascendit deus in iubilatione OF Repleti sumus mane OF Benedicam dominum qui
mihi OF Terra tremuit⁸⁴ AdC Dominus firmamentum meum ⁸⁵AdC Panis quem ego AdCO
Cantate domino alleluia AdCo Beati mundo corde AdC Amen dico vobis

PLAI PROTUS

A Sicientes A Terribilis est locus A Multe tribulationes iustorum A Vultum tuum R Nimis
honorati sunt RG Mittat tibi dominus RG Exsultabunt sancti in RG De necessitatibus

⁸⁰ HUGLO, *Les tonaires*, op. cit., 28.

⁸¹ Par simplification typographique, les signes de ponctuation entre les incipits ont été omis et les abréviations résolues.

⁸² Le fait que le scribe ait copié un incipit aussi long montre qu'il sait qu'existe – dans un autre mode – un autre alléluia de même incipit : *Ego autem in iustitia*.

⁸³ Ici, comme pour la communion de même incipit, le C utilise des formes anguleuses, alors qu'habituellement elles sont courbes.

⁸⁴ L'offertoire de Pâques est ici classé en protus, alors que dans tous les manuscrits connus il se termine par *mi*.

⁸⁵ Ambiguïté commune authentique/plagal.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

*meis*⁸⁶ All *Confitemini domino* All *Dies sanctificatus* All *Dominus regnavit* OF *Anima nostra* OF *De profundis* OF *Vir erat in terra* OF *Levabo oculos meos*⁸⁷ AdC *Domine*⁸⁸ *Dominus noster* AdC *Vovete*⁸⁹ AdC *Letabimur in salutari* AdC *Multitudo languentium*

AUTENTUS DEUTERUS

A *Karitas dei* A *Dum sanctificatus fuero* A *Dispersit* A *Ego autem sicut oliva* AN *Vocem iucunditatis* RG *Exsurge*⁹⁰ RG *Benedicam dominum*⁹¹ R *Speciosus* R *Adiutor in opportunitatibus* R *Eripe me domine*

<verso>

All *Qui sanat contritos corde* All *Adducentur regi virgines* All *Letatus sum* Of *Perfice gressus meos* Of *Sperent in te omnes* Of *Exulta satis* Of *Benedictus es domine*⁹² Of *Custodi me domine*⁹³ Co. *Iustorum anime*⁹⁴ Com *Beatus servus* Co *Gustate et videte* Com *Passer invenit sibi domum*

PLAI DEUTERUS

An *Dicit dominus petro* An *Nunc scio vere*⁹⁵ An *Iudica me deus* An *Deus in nomine tuo* An *Exaudi domine vocem* RG *Tu es deus qui facis* RG *Tenuisti* RG *Tibi domine derelictus* RG *Exaltabo te domine* All *In te domine speravi* All *Qui posuit* All *Laudate pueri dominum* Of *Offeruntur*⁹⁶ Of *Letentur celi* Of *In die sollemnitatis*⁹⁷ Of *Lauda anima mea dominum* AdC *Acceptabis* AdCo *Hierusalem* AdC *Pater cum essem cum eis* AdCo *Memento verbi tui*

AUTENTUS TRITUS

An *Ecce deus adiuvat me* An *Loquebar de testimoniis* An *Circumdederunt me* An *Letare hierusalem* An *Domine in tua misericordia* RG *Memor sit dominus* RG *Immola deo* RG *Locus iste* RG *Propicius esto* Al *Diligam te domine* All *Memento domine david* Al *Beatus*

⁸⁶ En fait, il s'agit d'un trait, mais ce n'est pas le seul manuscrit qui considère certains traits comme des graduels à plusieurs versets. Cf. René-Jean HESBERT, *Antiphonale missarum sextuplex*, Bruxelles, Vromant, 1935, LI.

⁸⁷ Cet offertoire est habituellement classé en tétrardus plagal, mais contient de nombreuses formules voisines du protus plagal.

⁸⁸ Ms : *Dominus*

⁸⁹ Ms : *Vovite*

⁹⁰ Une main postérieure a précisé au-dessus de la ligne : *fer opem*, ce qui lève l'ambiguïté sur les trois graduels de même incipit.

⁹¹ Cette attribution est problématique : les manuscrits classent habituellement ce graduel en tétrardus, et il n'a rien de commun avec le deutérus. Peut-être y a-t-il eu simple confusion avec *Benedicite dominum* de saint Michel, qui, lui, est en deutérus.

⁹² Il y en a deux, il s'agit probablement de *Benedictus es Domine doce me iustificationes tuas*.

⁹³ Dans la majorité des manuscrits grégoriens, cet offertoire est en protus, alors que sa version romaine est en deutérus. Cf. Daniel SAULNIER, « Un souvenir du métissage romano-franc ? » *Etudes Grégoriennes* 28 (2000), 171-173. Cf. aussi Joseph SMITS VAN WAESBERGHE, *Die Geschichte von Glastonbury : Colloquium Amicorum*, J. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn, 1967, 375, n. 9.

⁹⁴ L'hésitation entre protus et deutérus pour cette communion n'est pas rare dans la tradition manuscrite.

⁹⁵ Ms : *vero*

⁹⁶ Il y en a deux, il s'agit probablement ici du texte long, le plus souvent utilisé, notamment pour les fêtes d'Agnès, Agathe, Cécile, etc.

⁹⁷ Parfois classé en protus : l'ambiguïté est d'autant plus facile que l'offertoire se termine par *alleluia*.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

*vir*⁹⁸ [Of] *Intende voci Of Populum humilem Of Sanctificavit Of Benedic anima mea Co Mense septimo*⁹⁹ *Com Panem de celo Co Adversum me Com Intellege clamorem meum*

Les huit catégories promulguées par ce premier témoin manuscrit se basent sur deux critères très simples.

La finale du chant :¹⁰⁰

<i>protus</i>	<i>ré</i>
<i>deuterus</i>	<i>mi</i>
<i>tritus</i>	<i>fa</i>
<i>tetrardus</i>	<i>sol</i>

et son ambitus :

plutôt étendu	<i>authentus</i>
plutôt concentré	<i>plai</i>

Ces termes sont d'origine grecque. *Protus* est la latinisation de *protos* (premier), *deuterus* de *deuteros* (deuxième), *tritus* de *tritos* (troisième) et *tetrardus* de *tetrartos* (quatrième).

Authentus ou *authenticus* se rattache à la racine *auctor*, ce qui fait autorité, ce qui est principal. *Plai* ou *plagalis* désigne, au contraire, ce qui est secondaire, relatif, accessoire.

Ce petit fascicule est remarquable à deux points de vue : le mot « mode » n'apparaît pas, et, par ailleurs, tous les genres liturgiques du propre de la messe sont affectés dans les catégories, même ceux qui se chantent sans versets de psaume, comme le graduel, l'alléluia et l'offertoire. Par la suite, et ce dès le début du IX^e siècle¹⁰¹, les tonaires se limiteront aux pièces à psaume : introït et communion de la messe, antiennes et répons de l'office. Ainsi se comportent le tonaire dit « carolingien » (Metz, BM 351), les marges du graduel de Corbie (Paris, BnF lat 12050) ou les tonaires illustrés qui se multiplieront dans le sud de la France¹⁰². Le tonaire se présente donc bien comme le livre des *tons*, c'est-à-dire des manières stéréotypées de chanter un psaume d'introït, une psalmodie de l'office ou un verset de répons. Ce n'est pas le livre des *modes*.

⁹⁸ En tritus authentus il s'agit probablement de *Beatus vir qui timet*.

⁹⁹ Cette communion est aussi classée en tetrardus par de nombreux manuscrits. Comme la sous-finale n'est pas entendue, l'ambiguïté est évidente.

¹⁰⁰ L'adoption, de notre part, de termes solfégiques, est un anachronisme destiné à faciliter la lecture.

¹⁰¹ Le tonaire dit « carolingien » attesté par le manuscrit Metz 351 avait des précurseurs dès 830. Cf. HUGLO, *Les tonaires*, op. cit., 29-45

¹⁰² Comme ceux d'Auch (Paris, BnF lat 1118) et de Toulouse (Londres, BL Harvey 4951).

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

Avant l'apparition de ces tonaires au sens strict, le bi-folio de Saint-Riquier témoigne donc de l'existence d'un système de huit catégories musicales appliqué au chant grégorien, et indépendant de la problématique d'une syntaxe entre antienne et ton psalmodique. Le fait que la première terminologie de ces catégories soit grecque a laissé penser à certains que le système était d'origine byzantine¹⁰³.

Révélaient d'une part – dans un article au titre provocateur – l'incroyable cacophonie terminologique qui pesait sur les questions modales¹⁰⁴, Jacques Chailley énumère et décrit ensuite avec érudition l'incroyable carrière des « modes grecs » depuis l'antiquité jusqu'à leur entrée dans la tonalité et l'avènement de la *tonalité modale*¹⁰⁵.

Le tonaire de Saint-Riquier confirme donc le caractère dynamique de cette carrière dès l'apparition du plain-chant dans la tradition manuscrite et justifie une affirmation fondatrice pour nos réflexions :

*La notion de mode n'est pas UNE notion, valable pour tous les temps et tous les pays. Elle s'est transformée au cours des siècles de telle manière qu'on ne peut la définir qu'en fonction de l'époque et du lieu où on l'examine. L'erreur de presque tous les commentateurs a été, depuis dix siècles [...], de partir de la conception que l'on en avait de leur temps pour rechercher ensuite comment l'appliquer à des théories ou à des musiques qui la comprenaient de manière toute différente.*¹⁰⁶

Autrement dit, le concept de mode est une notion « analogique ». C'est-à-dire que, sur une base commune, il est reçu avec des acceptions différentes selon les lieux, les temps et les cultures.

Théoriciens et compositeurs

Pourtant, à bien examiner ce véritable *imbroglio*, il semble que puisse s'en dégager une distinction majeure.

Soit les modes apparaissent plutôt comme un cadre formel, sur lequel éditeurs, théoriciens et chantres s'accordent pour classer des mélodies préexistantes. C'est le

¹⁰³ Cf. Jacques THIBAUT, « L'harmonique chez les Grecs modernes » *Échos d'Orient*, tome 3, N°4, 1900, 211-220. Nous verrons au chapitre 6 que l'octoechos est en fait plutôt d'origine syro-palestinienne.

¹⁰⁴ Jacques CHAILLEY, « Le mythe des modes grecs », *Acta musicologica* 28/4 (1956), 137-163.

¹⁰⁵ Jacques CHAILLEY, *L'imbroglio des modes*, Paris, Alphonse Leduc, 1960.

¹⁰⁶ Jacques CHAILLEY, *L'imbroglio des modes*, 9.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

cas du plain-chant latin à partir de la réforme carolingienne. Selon leur finale, d'abord, puis selon leur ambitus, les chants sont classés en quatre, puis en huit catégories, sans la moindre considération du développement interne à la composition. De telles catégories modales extrinsèques à la composition ont été plaquées sur un répertoire vivant à un moment donné de l'histoire, pour des raisons essentiellement théoriques.

Il ne faut pourtant pas sous-estimer l'intérêt pratique de ces classements qui jouirent d'un succès immédiat et permirent de régler les difficultés musicales de bien des communautés, en fournissant une solution concrète à la question de savoir quel ton psalmodique il fallait enchaîner après telle antienne :

*Cum frequenter in Ecclesiae vestrae dioecesis chorus psallentium psalmorum melodiam confusis resonaret vocibus, propter dissonantiam toni, et pro hujusmodi re vestram venerationem saepe commotam vidissem, arripui Antiphonarium, et eum a principio usque in finem per ordinem diligenter revolvens, antiphonas, quas in illo adnotatas reperi, propriis, ut reor, distribui tonis.*¹⁰⁷

Ayant souvent constaté comment dans les églises de votre diocèse, les chœurs de ceux qui chantent les psaumes résonnent de voix confuses, et combien ce genre de désordre émouvait Votre Révérence, je me suis attelé à l'antiphonaire, et, m'y appliquant dans l'ordre du début jusqu'à la fin, j'ai affecté chaque antienne que j'y ai trouvé à ce que j'ai jugé être son ton propre.

Ces classements présentent le *mode des théoriciens et des chantres ecclésiastiques* : une signature formelle, étrangère à la composition interne des mélodies. Le meilleur exemple de l'aveuglement de ces catégories modales est donné par l'offertoire *Iustitiae Domini* (GT 309), composé originellement pour le troisième dimanche de carême.

Composé d'un bout à l'autre dans un vocabulaire et une esthétique tout à fait classiques du tritus plagal (6^e mode), il échappe au dernier moment à ce classement pour se voir qualifier en deutérus plagal (4^e mode), à cause de sa dernière syllabe qui se pose de façon inattendue sur *mi*.

¹⁰⁷ REGINO PRUMENSIS, *Epistola de harmonica institutione*, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, éd. Martin GERBERT, 1, 230. Texte latin et italien, introduction, traduction et notes par Alessandra FIORI, *La tradizione musicale* 15, Florence, Galluzzo, 2010.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?



Fig. 11. Offertoire *Iustitiæ Domini*, GT 309.

Soit le mode apparaît plutôt comme une manière traditionnelle d'envisager pratiquement la composition à l'intérieur d'une culture donnée. C'est le cas du *raga* indien ou du *shô-myô* japonais. Le mode n'y est pas identifié sur la base de quelques éléments formels mais bien à plusieurs niveaux des développements internes de l'improvisation : teneurs, cadences, formules. Ce type de « mode » informe de l'intérieur toute la composition.

Le cas le plus clair de ce *mode des compositeurs* est donné par des mélodies-types comme la famille des graduels « en IIA »¹⁰⁸ : une mélodie-type dans le style orné du soliste, susceptible de nombreuses adaptations à des textes variés, laissant même la porte ouverte à quelques formules originales en fonction des solennités liturgiques¹⁰⁹. Des exemples pertinents se rencontrent aussi dans le répertoire syllabique des antiennes de l'office, comme le timbre souvent appelé « IVA ».

¹⁰⁸ Cette terminologie désigne des graduels du second mode dont la finale est écrite en *la* pour des facilités de transposition.

¹⁰⁹ Cf. RIBAY, « Les graduels en IIA », *op. cit.*

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

GR. II
MRBCKS

I N so-le * pó-su- it taberná- cu- lum
su- um : et i- pse tamquam spon-
sus pró-cé-dens de thá- lamo su- o.
W. A summo cae-
lo egrés- si o e-
ius : et occursus e- ius
usque ad sūm- mum e- ius.

Fig. 12. Graduel « en IIA », GT 30.

A. II* C
Os 11, I

E X Ægypto * vo-cá-vi Fí- li- um me- um: vé-ni- et
ut salvet pópu- lum su- um. E u o u a e.

Fig. 13. Antienne en « IVA », AM I, 30.

Paradoxalement, le plain-chant peut aussi être considéré de cette manière : une fois mise en place la théorie modale, on constate que celle-ci commence à guider la composition, et tend même parfois à corriger le répertoire existant.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

Guider ou corriger la composition ? Un tel phénomène apparaît nettement avec la diffusion du *Micrologus* de Guido d'Arezzo¹¹⁰. En règle générale, dans la composition traditionnelle, telle qu'elle apparaît dans les sources du x^e siècle, la mélodie se garde de poser les cadences intermédiaires sur la finale du mode, évitant ainsi de signifier le terme conclusif de la composition. Les cadences intermédiaires majeures se font, selon une antique tradition¹¹¹, à la sous-finale, degré situé à un ton ou à une tierce mineure au grave de la finale¹¹². Le phénomène se rencontre dans les pièces du répertoire de la *schola* comme dans celui du soliste :



Fig. 14. GT 41.



Fig. 15. GT 73.

¹¹⁰ Sur la réception du texte en lui-même, voir Christian MEYER, « La tradition du *Micrologus* de Guy d'Arezzo. Une contribution à l'histoire de la réception du texte », *Revue de Musicologie* 83/1 (1997), 5-31.

¹¹¹ Cf. Marie-Noël COLETTE « L'invention musicale dans le Haut Moyen-Age. Ponctuation et transposition », *Analyse musicale* 18, janvier 1990, 7-18.

¹¹² Cette sous-finale, degré solide – voire fort – dans tous les modes, fournit un appui compositionnel qui permet un nouveau développement mélodique.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

Cette sous-finale peut elle-même recevoir une ornementation grave propre à certaines traditions locales.

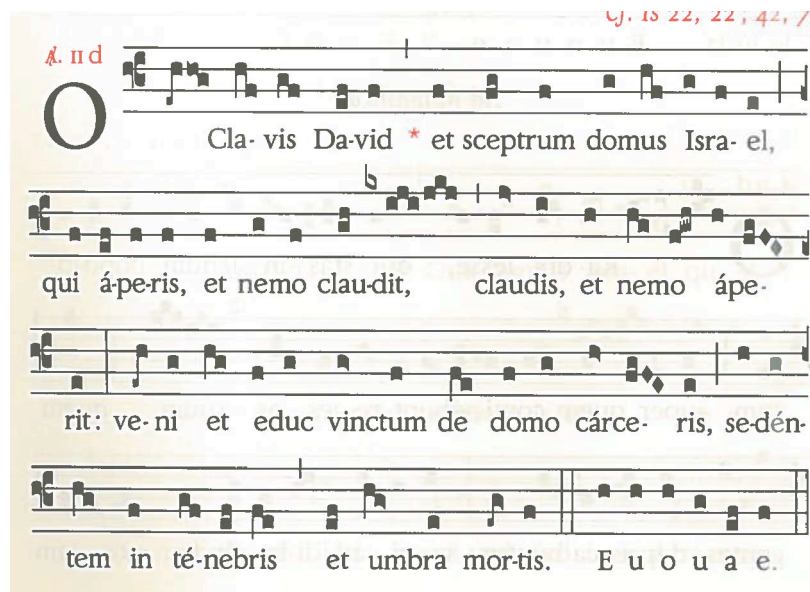


Fig. 16. Version de Hartker, AM I, 50.



Fig. 17. Variante « française » sur *tenebris*, AV 207.

Dans le *Micrologus*, Guido d'Arezzo renforce l'importance de la finale dans la définition du mode, allant jusqu'à inviter les compositeurs (et sans doute les correcteurs) à affirmer cette finale modale à la fin de toutes les incises au long du chant :

*Voci vero quæ cantum terminat, principium eius cunctarumque distinctionum fines vel etiam principia opus est adhærere... Additur quoque et illud quod accurati cantus in finalem vocem maxime distinctiones mittunt.*¹¹³

À ce son qui termine le chant il faut adapter le début, la fin de chacune de ses distinctions et même leur début... On ajoute d'ailleurs cet élément important : les chants soignés renvoient la majorité de leurs distinctions sur la note finale.

¹¹³ GUIDO D'AREZZO, *Micrologus*, 11, 7, 18, texte latin établi par Angelo RUSCONI, *Guido d'Arezzo Le opere*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008, 26-28.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

C'est bien le résultat dont témoignent les antiennes bibliques des samedis soirs du temps après la Pentecôte, composées en majorité au cours du **XI^e** siècle. Phénomène nouveau qui tranche avec la composition des couches précédentes, la majorité des cadences intermédiaires s'y effectuent sur la finale modale (voire sur la dominante) :

Dans *Montes* (AM I, 401), toutes les cadences intermédiaires se font sur la finale.

2 Sam I, 21.25.23

M *Montes* * Gélbo- e, nec ros nec plú-vi- a

vé-ni- ant super vos, qui- a in te abiéctus est clipe-
us fór-ti- um, cli- pe- us Sa- ul, qua- si non esset unctus
ó- le- o. Quó- modo ce-ci-dé-runt fortes in prœ-li- o?
Ióna- thas in excél-sis tu- is inter- féctus est; Sa- ul
et Iónathas, amá-bi- les et de-có-ri valde in vi- ta
su- a, in morte quo- que non sunt se-pa- rá-ti.
E u o u a e.

Fig. 18.

Dans *Impetum inimicorum* (AM I, 399), les cadences alternent sur la finale et la dominante et affirment ainsi la quinte modale.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

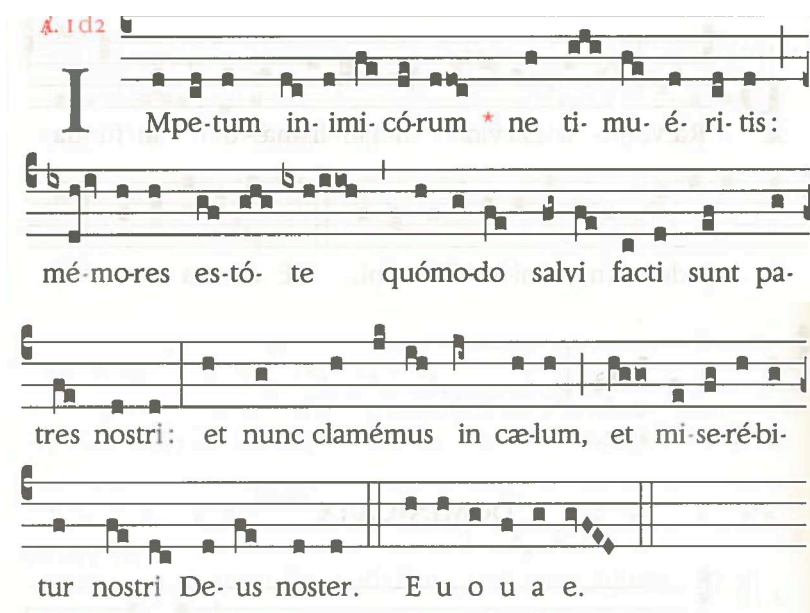


Fig. 19.

Les modes du plain-chant, vus depuis le ^{XXI}^e siècle, procèdent donc de ces deux catégories bien différentes (mode des théoriciens/mode des compositeurs) qu'ils entrelacent même parfois, ce qui rend particulièrement complexe la rédaction d'un exposé satisfaisant. La conclusion de Jacques Chailley conserve, sans doute, toute sa pertinence :

On ne peut sortir de l'inextricable maquis où les théoriciens nous ont égarés de la meilleure foi du monde qu'en faisant table rase et en reprenant l'affaire à son origine.¹¹⁴

Mais, dans le cas du répertoire grégorien, que signifie faire table rase des théories et reprendre l'affaire à son origine ?

Cantor et musicus : l'improbable rencontre

Dans un poème demeuré célèbre, Guido d'Arezzo s'est montré particulièrement féroce à l'égard des chantres :

*Musicorum et cantorum magna est distantia :
Isti dicunt, illi sciunt quæ componit musica.
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia*¹¹⁵.

¹¹⁴ CHAILLEY, *L'imbroglio des modes*, op. cit., 9.

¹¹⁵ GUIDO D'AREZZO, *Regulæ rhythmicæ* 1-3, texte latin établi par Angelo RUSCONI, *Guido d'Arezzo Le opere*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008, 88.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

Entre musiciens et chantres grande est la distance :

Ceux-ci disent, ceux-là savent, ce qui constitue la musique.

En vérité celui qui fait ce qu'il ne sait se définit comme une bête.

Ceux qui font [la musique] et ceux qui savent. Ce n'est pas la première fois que Guido s'en prend aux chantres. Le début du *Prologus ad antiphonarium* s'ouvre aussi par une vigoureuse invective :

Temporibus nostris super omnes homines

fatui sunt cantores !

In omni enim arte valde plura sunt,

quæ nostro sensu cognoscimus :

quam ea, quæ a magistro didicimus...

Miserabiles autem cantores cantorumque discipuli !

Etiam si per centum annos cotidie cantent,

numquam per se – sine magistro – unam

*vel saltem parvulam, cantabunt antiphonam.*¹¹⁶

En notre temps, plus que tous les hommes, stupides sont les chantres !

En tout art, en effet, nous connaissons plus de choses par notre intelligence que que nous n'en avons apprises d'un maître...

Au contraires les misérables chantres et disciples de chantres !

Même s'ils chantent chaque jour pendant cent ans,

jamais par eux-mêmes – sans l'assistance d'un maître –

ils ne chanteront une seule antienne, même la plus petite.

Si Guido ne se borne pas au simple mépris, comme l'avait fait Platon son lointain inspirateur, il ne s'agit sans doute pas d'un simple artifice littéraire. L'intensité de son aversion montre qu'il a bien compris comment le chantre médiéval – qui ne sait pas car il peut seulement répéter ce qu'il a entendu – est le seul à pouvoir mettre en échec, par la simple force de la tradition orale, les théories développées par les musicologues.

Cette dualité au sein de la *gens musicalis* est destinée à perdurer au long des siècles. Mais c'est l'école médiévale qui a été le théâtre de cette saisissante et improbable rencontre.

¹¹⁶ GUIDO D'AREZZO, *Prologus in antiphonarium* 1-24, texte latin établi par Angelo RUSCONI, *Guido d'Arezzo Le opere*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008, 216.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

À l'école médiévale, on enseigne les sept arts libéraux, et dans la branche scientifique ou *quadrivium*, les sciences du nombre : l'arithmétique (le nombre en lui-même), la géométrie (le nombre dans les figures), l'astronomie (le nombre dans les orbites des astres)¹¹⁷ et la musique (le nombre dans les rapports intervalliques de division du monocorde). Ce *De Musica* est une lecture commentée d'éléments théoriques de la musique grecque antique, traduits en latin par un jeune patricien de la fin de l'antiquité, Boèce (v. 470-525). Loin d'être un recueil de conseils pratiques ou artistiques, il s'agit d'une spéculation musico-philosophique fondée sur les pensées de Platon et de Pythagore. La traduction latine élaborée par Boèce est approximative, voire erronée ou fortement sollicitée dans les passages obscurs : ainsi apparaît-il qu'aucun texte ancien ne contenait l'équivalent grec du substantif *modus*¹¹⁸, introduit par le traducteur pour soutenir les adjectifs ethniques substantivés *dorien*, *phrygien*, *lydien*, etc. Tous les traités musicaux du Moyen Âge héritent plus ou moins du *De institutione musica* de Boèce¹¹⁹.

À la fin du VIII^e siècle, cet enseignement s'amalgame avec les premiers éléments de l'*octoechos*, un système de huit modes fondé sur les finales et l'ambitus des chants. Théorie présentée selon une terminologie byzantine, son origine fait toujours débat¹²⁰. Mais une chose est sûre, sa promulgation est historiquement liée au nouveau chant qui s'introduit à cette époque dans les communautés cathédrales et monastiques : le répertoire romano-franc.

Or, les communautés cathédrales et monastiques, c'est là que vivent les lettrés, là aussi que sont les écoles. Depuis l'époque de saint Benoît, au début du VI^e siècle, les monastères ont pris l'habitude de recevoir des enfants et d'assurer leur éducation¹²¹. Le « professeur » qui enseigne le *De musica* est aussi un moine. Selon les principes de la pédagogie médiévale, il « lit », c'est-à-dire commente et glose la théorie musicale

¹¹⁷ *Astrologia* selon la terminologie de l'époque.

¹¹⁸ Cf. Jacques CHAILLEY, *Le mythe des modes grecs*, 140.

¹¹⁹ BOECE, *Traité de la Musique*, introduction, traduction et notes par Christian MEYER, Turnhout, Brepols, 2004.

¹²⁰ Micheline CUMANT-CHAOUL, « Le cantus firmus et son traitement dans le chant de l'église syriaque », *Itinéraires du cantus firmus : De l'Orient à l'Occident*, éd. Édith Weber, Presses Paris Sorbonne, 1994, 16. Jean PARISOT, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, E. Leroux, 1889.

¹²¹ Cf. Comme en témoignent plusieurs chapitres de la *Règle des moines* (37, 39 et 59) et les *Dialogues* de Grégoire le Grand (2, 3, 14).

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

revisitée par Boèce et ses commentateurs. Dans ses travaux de recherches, comme dans ses cours, il recherche des exemples pour illustrer ses affirmations ou conforter ses hypothèses. Or dans la pratique quotidienne de la liturgie, il dispose de tout un répertoire vivant, les centaines de pièces de ce chant romano-franc que sa communauté véhicule dans le contrôle parfait de la tradition orale. C'est là, bien sûr, qu'il puise pour sa pédagogie exemples et contre-exemples, familiers pour lui comme pour ses élèves.

C'est ainsi que d'une façon imprévisible et hautement improbable s'est jouée la rencontre entre la théorie musicale grecque et le répertoire liturgique de l'Eglise romano-franque. Désormais, la théorie musicale grecque, déjà revisitée par les traducteurs, va être commentée et illustrée par des exemples tirés du répertoire romano-franc. Ce dernier, en revanche, se voit questionné – en particulier dans ses dimensions modales – par la théorie d'une musique avec laquelle il n'a *a priori* rien de commun.

Cette « collusion » ne devait pas durer moins de douze siècles. La Renaissance eut aussi ses théoriciens qui durent se pencher sur la question des modes¹²², ne serait-ce que pour comparer le mode d'une polyphonie et celle du plain-chant qui la soutient¹²³, pour donner un nouvel élan aux spéculations récurrentes sur l'*ethos* des modes¹²⁴, ou encore pour critiquer Boèce et Guido et résoudre les questions complexes liées à l'émergence du tempérament¹²⁵. Par la suite, l'engouement pour les théoriciens, soutenu grâce aux publications de Gerbert au XVIII^e siècle¹²⁶ et de Coussemaker au XIX^e siècle¹²⁷, redonne aux restaurateurs du chant grégorien et aux musiciens d'église un regain d'intérêt pour les modes grecs anciens. Jusqu'au XX^e siècle, les modes grecs font partie de la terminologie usuelle du plain-chant. Et c'est ainsi que, en raison de la permanence du plain-chant dans le répertoire liturgique et

¹²² Cf. Allan W. ATLAS, *La Musique de la Renaissance en Europe (1400 - 1600)*, Turnhout, Brepols, 2011, ch. 35, 719-725.

¹²³ Cf. Joannes TINCTORIS, *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476), éd. A. SEAY, *Corpus scriptorum de musica* 22/1, American Institute of Musicology, 1975.

¹²⁴ Cf. Heinrich GLAREAN, *Dodecachordon*, Bâle, Heinrich Petri, 1547, qui expose les huit modes traditionnels, mais aussi les douze aspects d'octave.

¹²⁵ Cf. Bartolomé RAMOS DE PAREJA, *Musica practica*, Bologne, 1482.

¹²⁶ *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, éd. Martin GERBERT, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784 ; reprint Hildesheim, Olms, 1963.

¹²⁷ Edmond de COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica mediæævi, nova series*. Paris, 1864-76. 4 vol., reprint Hildesheim, Olms, 1963.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

de la référence obligée qu'il a constituée en tout temps pour les compositeurs, s'élabore une extraordinaire mise en perspective de toutes les conceptions modales successives, de tous les genres musicaux, de toutes les époques, avec comme point de fuite – inaccessibles mais jamais mis en doute – les fabuleux modes grecs. Il ne restera plus au tournant du ^{xx}e siècle qu'à intégrer à l'ensemble quelques sonorités exotiques venues d'Asie du sud-est, pour que la fresque soit complète.

Mais la complicité du *cantor* et du *musicus* dans l'élaboration de l'édifice modal médiéval va beaucoup plus loin. L'adoption progressive du nouveau répertoire romano-franc, conjointement à la « promulgation » de la théorie des huit modes pose d'insurmontables problèmes concrets dans l'usage quotidien des chantres. La consolidation de la théorie modale est contemporaine de la mise par écrit, progressive, du répertoire liturgique et indissociable d'une systématisation des pratiques musicales. L'objet musical qui nous parvient est sans doute unique dans toute l'histoire de la musique : c'est vraiment un répertoire de tradition orale, mais qui se fait connaître à nous par des documents écrits et une notation précise.

Pour, selon l'expression de Chailley, « faire table rase des théories et reprendre l'affaire à son origine » il faudrait renouer avec le cadre de la composition et de la transmission antique, faites de tradition orale et d'improvisation, et passer au-delà de cette collusion entre le répertoire liturgique romain et la théorie musicale de la Grèce antique.

Pour une part, c'est impossible, certes : les sources mélodiques et la mise par écrit sont largement postérieures à la diffusion des écrits de Boèce. Par contre, il existe des musiques qui ont des points communs avec ce qu'était le plain-chant avant sa mise par écrit : traditionnelles, non écrites et peu théorisées, elles sont liées à l'identité et aux circonstances de la vie d'une communauté.

L'apport de l'ethnomusicologie

Certes, la notion de « mode » de l'*octoechos* est méditerranéenne et liturgique. Mais bien des musiques traditionnelles, de par le monde, comportent des points communs avec les modes du plain-chant. En premier lieu, bien sûr, les échelles, qu'elles soient communes ou qu'elles soient différentes. Ainsi, au Moyen Orient, en Afrique, en Inde et en Asie du sud-est, les recherches ethnomusicologiques ont notamment

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

remarqué : les *maqamat* des pays turco-arabes et l'*avâz* iranien, mais aussi le *patet* de Java¹²⁸, les *dieu* du Vietnam¹²⁹, voire le *el-bhar* de Mauritanie¹³⁰. Ces traditions ont en commun de mettre en valeur un concept de mode qui ne se limite pas à une simple échelle¹³¹. La seule synthèse réellement accessible de ces recherches a été publiée par Trần Văn Khê¹³². Une longue observation des musiques traditionnelles, fondées sur l'écoute des mélodies et le commentaire des musiciens et de leurs auditeurs, l'a conduit à la conclusion que certaines d'entre elles – pas toutes – disposaient d'un concept de mode, et lui permettent d'énumérer quatre critères de la définition de ce mode :

- une échelle,
- une hiérarchie des degrés,
- la présence de formules mélodico-rythmiques,
- un sentiment modal.

Dans son exposé, Trần Văn Khê précise explicitement qu'il exclut de sa démarche scientifique les théories modales relatives au plain-chant¹³³. Cependant, avant d'être enfermé dans le tracé des neumes et des notes carrées, le répertoire grégorien a été, comme ces musiques traditionnelles, à peine théorisé ; et pendant au moins des décennies, il a relevé de la seule transmission orale, au sein de l'action liturgique. En fait, appliquer au répertoire du plain-chant occidental les critères de définition d'un mode dégagés par Trần Văn Khê, s'avère une méthodologie particulièrement fructueuse¹³⁴.

¹²⁸ Mantle HOOD, *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*, Groningen-Djakarta, J.B. Wolters, 1954. Cf. *Journal of the American Musicological Society* 12/1 (1959), 65-71.

¹²⁹ TRAN VAN KHÊ, « La Musique vietnamienne traditionnelle », *Annales du musée Guimet*, 66 (1962).

¹³⁰ Michel GUIGNARD, *Musique, honneur et plaisir au Sahara : étude psycho-sociologique et musicologique de la société maure*, Paris, Geuthner, 2005.

¹³¹ François PICARD, « Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », *Analyse musicale*, 2^e trimestre 2001, 37-46.

¹³² Les articles de cet auteur sont innombrables, mais dans leur immense majorité ont été rédigés en vietnamien et publiés dans des revues du sud-est asiatique. La seule synthèse accessible en français est résumée et accompagnée d'une bibliographie dans l'article « Modes Musicaux », de l'*Encyclopedia Universalis*, corpus 15, 1992, 562-566.

¹³³ Attitude d'autant plus légitime que les éditeurs de l'*Encyclopedia Universalis* ont invité un autre chercheur à présenter en parallèle ces théories occidentales.

¹³⁴ Daniel SAULNIER, « Modes orientaux et modes grégoriens », *Etudes grégoriennes* 25 (1997), 45-61.

Premier critère : l'échelle et sa structure

« Il existe, dans tous les cas, une échelle modale déterminée, avec une structure particulière [...] avec un minimum de cinq notes »¹³⁵.

Il est vrai que trois degrés suffisent théoriquement pour définir l'échelle de plusieurs cantillations grégoriennes :

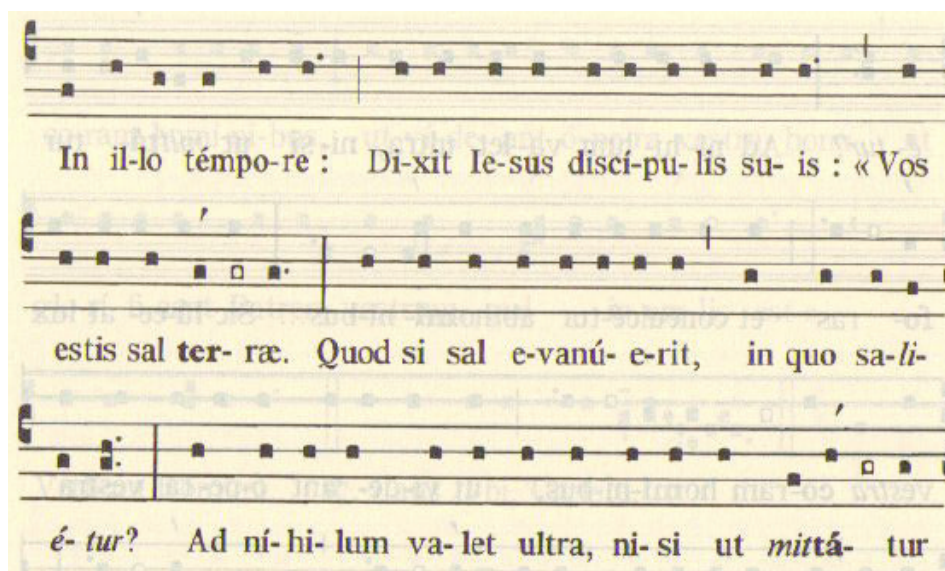


Fig. 20. Ton de l'évangile, GT 808.

Plus souvent, les pièces font appel à quatre, cinq, voire six notes, comme en témoignent les compositions suivantes, qui se présentent comme des cantillations ornées autour d'un degré unique :



Fig. 21. GT 283.

¹³⁵ TRAN VAN KHÊ, *art. cit.*, 563.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

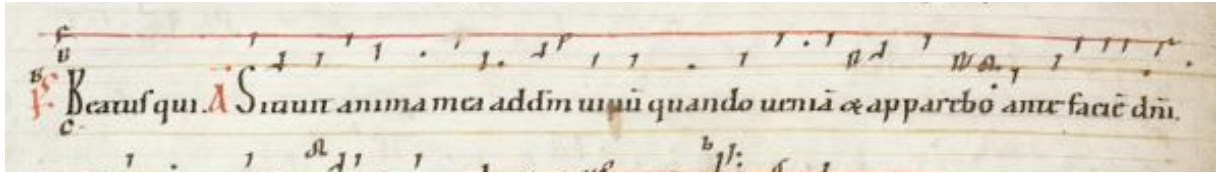


Fig. 22. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, 2013, f. 220v.



Fig. 23. GT 429.

Depuis Gui d'Arezzo, les manuscrits médiévaux représentent cette échelle sous trois écritures équivalentes :

*sol la * do ré mi * sol la*
*do ré * fa sol la * do ré*
*ré mi * sol la si * ré mi*

Dans ces diagrammes, l'astérisque désigne la présence éventuelle d'un son ornemental, faible et mobile, à l'intérieur de la tierce mineure ; les catégories actuelles du solfège le représentent par *mi*, *fa* ou *si* (bémol ou bécarré).

Si on définit l'échelle comme le « catalogue » où la mélodie puise ses degrés, les trois compositions présentées possèdent manifestement des éléments communs : une simple transposition permet de les représenter tous les trois sur une échelle commune, proche de celle de la gamme pentaphonique¹³⁶ chinoise¹³⁷. Bien que du plus grand intérêt pédagogique, une telle représentation n'en constitue pas moins une simplification et une théorisation. Il reste que cette échelle remplit bien les conditions du premier critère de définition d'un mode. Elle comporte quelques

¹³⁶ Sur le pentatonisme du plain-chant rapproché de celui des folklores, la contribution décisive est donnée par Constantin BRAILOIU, « Sur une mélodie russe », *Musique russe*, Paris, Presses Universitaires, 1953, t. 2, 329-391. Rééd. Gilbert ROUGET, dans *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprints, 1973, 343-405.

¹³⁷ La terminologie de la musique chinoise a été introduite dans le discours sur la modalité grégorienne à la suite des publications de Joseph YASSER, *Mediaeval Quartal Harmony*, New York, American Library of Musicology, 1938. Compte-rendu par Eugène CARDINE, *Revue grégorienne* 24 (1939), 233-239. Cf. aussi François PICARD, *La musique chinoise*, Paris, Minerve, 1991, 32 et 135.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

degrés et une structure déterminée. Cette structure, ce sont bien sûr les intervalles qui séparent les différents degrés : une tierce mineure et des tons pleins. Mais la qualité propre de chacun des degrés de l'échelle entre aussi dans la caractérisation de cette structure.

Le *pien*, à l'intérieur de la tierce mineure, est trop faible pour que la mélodie puisse jamais s'appuyer sur lui. Il ne constitue qu'un pur ornement, sans valeur structurelle. Sa position à l'intérieur de la tierce mineure est d'ailleurs conditionnée par les développements de la mélodie. Si le terme supérieur prend de l'importance¹³⁸, le *pien* est plutôt attiré vers lui et se place en position haute :

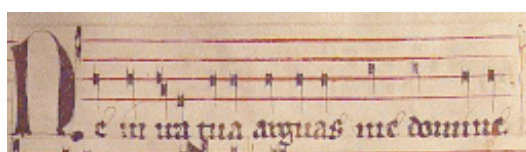


Fig. 24. Graz, Universitätsbibliothek, 29, f. 69v.

Si, au contraire la mélodie se développe vers le grave pour s'y appuyer, le *pien* tend à se fixer plutôt en position inférieure :



Fig. 25. GT 66.

¹³⁸ Une fois pour toutes, nous avertissons que cet usage – anachronique – d'une terminologie solfégique très postérieure à la composition est le seul moyen de communiquer au sujet de ces mélodies sans périphrases rédhitoires. Son utilisation est donc toujours à prendre *cum grano salis*, et ce qui est dit d'un degré, vaut en général aussi, *mutatis mutandis*, pour ses transpositions.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

Cette mobilité du *pien*, bien connue de la composition pentaphonique traditionnelle, explique la présence du *si* bémol et du *si* bécarré dans la notation médiévale.

Le degré qui surplombe la tierce mineure (*do*, *fa* ou *si* bémol, et parfois *sol* pour le solfège actuel) est au contraire doté d'une solidité particulière. C'est un degré attractif, qui exerce une forte influence sur l'organisation interne de la tierce mineure en attirant à lui le *pien*. La forte valence du *do* se manifeste aussi par une ornementation spécifique. Les développements mélodico-rythmiques à l'unisson constituent une caractéristique du répertoire grégorien, presque exclusivement réservés au terme supérieur de la tierce mineure¹³⁹ ; ils ont reçu dans les notations anciennes des représentations spécifiques comme la *strophæ* à Saint-Gall et la *lineola* de certaines notations françaises. De façon presque paradoxale, la mélodie peut s'établir sur une ligne « horizontale », laissant provisoirement aux mouvements micro-rythmiques le soin d'assurer à eux seuls l'animation de la composition, en une sorte de vocalise unissonique :



Fig. 26. GT 467.



Fig. 27. GT 261.

¹³⁹ Cf. *infra*, chap. 5, à propos des signes diacritiques.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

Le degré immédiatement supérieur (*ré* ou ses transpositions) se caractérise, lui, par l'équilibre. Situé à égale distance – un ton plein – des deux degrés structuraux qui l'entourent, il se fait reconnaître immédiatement par la symétrie de ses développements mélodiques. Au voisinage immédiat, se trouvent deux tons pleins (*ré-do / ré-mi*), au-delà, deux quarts justes (*ré-do-la / ré-mi-sol*) :



Fig. 28. Mélodie traditionnelle de la communion du rit hispanique¹⁴⁰.

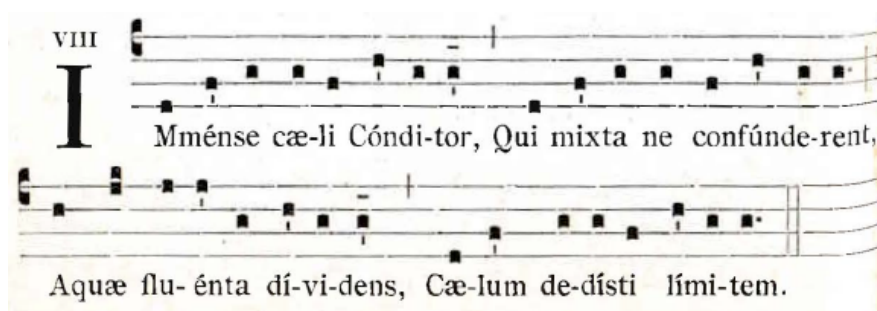


Fig. 29. Hymne pentatonique des vêpres fériales, AM 1935, 136.

L'ornement normal du degré aigu (*mi* ou ses transpositions) est le demi-ton (*fa*) – qui correspond au *pien* du pentatonique – ou la tierce mineure (*sol*). Mais le *fa* est plus facilement atteint que le *sol* qui suppose une dynamique ascensionnelle supérieure. Cette facilité d'apparition du demi-ton ornemental est caractéristique des développements mélodiques autour du *mi*. Elle leur donne une note de subtilité, mais sera aussi à terme la source de certaines fragilités que nous approfondirons plus tard.

La tradition orale romano-franque ayant été interrompue au cours des âges, ce sont des manuscrits médiévaux qui nous donnent accès au répertoire. Or, la mélodie

¹⁴⁰ *Graduale simplex*, Libreria Editrice Vaticana, 1989, 454. Les premières éditions ne comportaient pas ce chant, toujours en usage dans le diocèse de Tolède. Cf. Jean CLAIRE « L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40 (1962), 133.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

qu'ils nous transmettent est liée à la portée guidonienne, avec ses intervalles diatoniques et une seule note mobile : le *si* (bécarre ou bémol).

Dans certains cas, alors que les premiers manuscrits neumatiques sont unanimes sur le tracé mélodico-rythmique de la pièce, la divergence entre les manuscrits guidoniens est totale¹⁴¹. On admet aujourd'hui que la mélodie de ces passages échappait au cadre diatonique habituel du répertoire. De tels cas sont, il faut le reconnaître, assez rares, mais clairement identifiables¹⁴².

Dans le même ordre d'idée, se pose la question de la valeur du demi-ton, ou plus exactement, de la position du degré mobile. Le système guidonien réduit cette mobilité aux deux positions figées du *si* – que nous interprétons en outre aujourd'hui à la lumière du tempérament. Bien des indications des manuscrits médiévaux viennent nuancer cette vision trop simpliste comme nous le verrons ultérieurement¹⁴³.

Cette échelle fonctionne-t-elle de la même manière dans les deux sens ? La symétrie n'est qu'apparente. Un examen attentif du répertoire grégorien révèle en fait de minimes nuances.

a. Le *pien* apparaît plus facilement en mouvement mélodique descendant, alors qu'il est très souvent évité dans le mouvement des intonations¹⁴⁴. Les premiers manuscrits ont élaboré un signe spécial pour indiquer le mouvement du *pien* vers le degré fort (*do*), donc toujours en mouvement ascendant : il s'agit du quilisma. Ce signe n'apparaît bien sûr jamais en mouvement mélodique descendant¹⁴⁵.

b. Les plus anciennes formules de cadences psalmodiques semblent exiger que le degré supérieur à la finale soit entendu avant celle-ci. Autrement dit, la note finale est le plus souvent atteinte par un mouvement mélodique descendant.

¹⁴¹ C'est le cas de l'offertoire *Confirma hoc*, GT 255. Cf. Rupert FISCHER, "Die Notation von Stücken mit chromatisch alterierten Tönen-Schwierigkeiten der melodischen Restitution", *Beiträge zur Gregorianik* 29 (2000), 43-78. La question avait déjà été abordée par Gustav JACOBSTHAL, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*, Berlin, 1897.

¹⁴² Ces passages sont étudiés dans le 2^e type de variantes au chapitre 3 de ma thèse, *Des variantes musicales*, op. cit., 191 et 255-297.

¹⁴³ Voir nos réflexions sur ornement et modalité, au chapitre 5.

¹⁴⁴ Cf., dans les exemples de ce chapitre : *Iustitiæ Domini*, *Ex Ægypto*, *Dominus dixit*, etc.

¹⁴⁵ Sauf dans le « tonaire de Dijon », Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, ms. H159, qui met en œuvre l'équivalent d'un quilisma descendant. Il est remarquable que ce soit justement un manuscrit théorique et non un livre de chant liturgique. Cf. *Paléographie musicale* 7-8.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

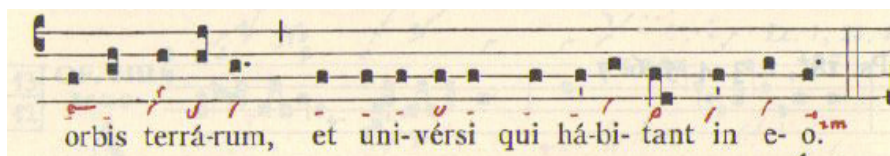


Fig. 30. Finale du 6^e ton psalmodique d'introït, GT 38.

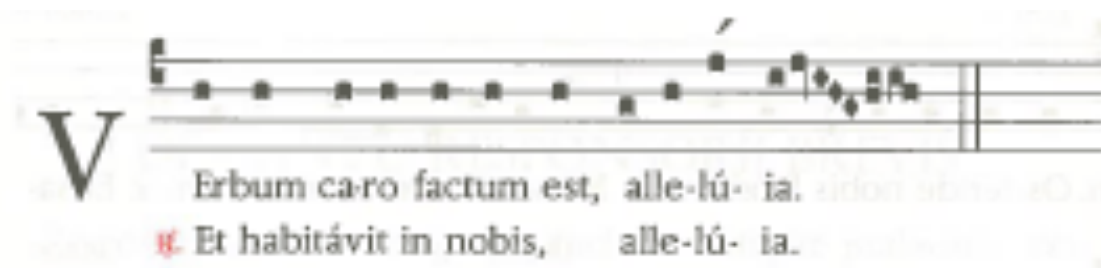


Fig. 31. Verset de vêpres en *ré*, AM I, 532.

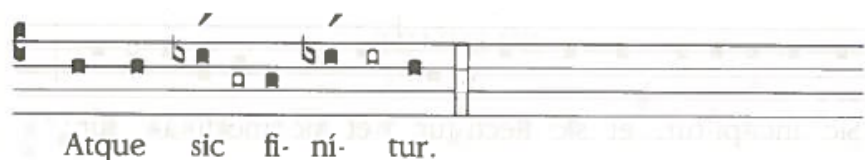


Fig. 32. Finale du ton psalmodique de *mi*, AM I, 516.

Le phénomène étant commun aux trois récitations sur *do*, *ré* et *mi*, on peut penser qu'il est lié à l'échelle plutôt qu'à d'autres critères de définition du mode.

Le critère de l'échelle et de sa structure propre éclaire donc plusieurs éléments de la question modale dans le plain-chant :

- le substrat pentatonique d'une grande partie du répertoire ;
- l'hégémonie du *fa* et du *do*, leur ornementation spécifique et le nom qu'ils ont laissé aux clefs ;
- le rôle souvent effacé du *mi* et du *si* ;
- les graphies neumatiques spéciales liées à la tierce mineure.

Autrement dit, à la racine de la composition grégorienne, se trouve une échelle qui impose certaines lois. C'est une sorte de donné culturel de base, une « étymologie » du répertoire, sur laquelle les compositeurs n'ont pas prise, car leur activité s'exerce à l'intérieur de cette culture.

Deuxième critère : la hiérarchie des degrés

« Il existe une hiérarchie entre les degrés des échelles »¹⁴⁶.

Dans le cas du plain-chant, deux fonctions apparaissent nettement mises en valeur : la teneur ou corde récitative, et la cadence. La première apparaît même comme le moyen privilégié de composer, notamment dans les couches les plus archaïques qui se présentent en effet le plus souvent comme des quasi-récitations, simples ou ornées. La seconde a vu son influence s'accroître avec la diffusion de la théorie de l'*octoechos* et des commentaires qui lui sont liés :

*Cum autem quilibet cantus omnibus vocibus et modis fiat, vox tamen quæ cantum terminat, obtinet principatum.*¹⁴⁷

Bien que tout chant soit constitué par l'ensemble de ses sons et de leurs rapports au mode¹⁴⁸, c'est cependant au son qui termine le chant que revient la primauté.

L'une et l'autre sont directement liées à l'essence même de la cantillation¹⁴⁹, musicalisation rituelle d'une parole¹⁵⁰.

L'observation de la composition manifeste que les autres fonctions se ramènent à l'unique – mais diversifiée – dynamique ornementale : joints mélodiques, notes de passage, broderies, formules liées aux intonations, médiantes, conclusions, mélismes. Ces ornements sont eux aussi en dernier ressort, liés à une mise en valeur du texte ; ils possèdent un rôle rhétorique. L'échelle du mode, avec sa structure, explique pour une part le caractère propre de chacun des degrés. Par contre la hiérarchie des degrés à l'intérieur d'un chant donné, est essentiellement de la responsabilité du compositeur qui choisit dans l'échelle tel degré pour lui imposer telle fonction à l'intérieur de la composition.

¹⁴⁶ TRAN VAN KHÊ, *art. cit.*, 564.

¹⁴⁷ GUIDO D'AREZZO, *Micrologus*, 11, 2, texte latin établi par Angelo RUSCONI, *Guido d'Arezzo Le opere*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008, 26.

¹⁴⁸ C'est sur la note 66 du commentaire d'Angelo RUSCONI (*op. cit.*) que nous appuyons notre traduction.

¹⁴⁹ Cf. CORBIN, « La cantillation dans les rituels chrétiens », *op. cit. infra*, 5.

¹⁵⁰ Cf. COLETTE, *L'invention musicale*, *op. cit.*

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

On peut donc s'attendre à constater une interaction entre les qualités étymologiques des degrés de l'échelle, données que le compositeur ne maîtrise pas mais dont il hérite, et le rôle qu'il décide de leur faire jouer dans la composition.

Autour de *do*

Les récitations sur *do* sont caractérisées par la force de leur degré de récitation. L'attraction que celui-ci exerce sur le *pien* est tellement forte que ce dernier en vient souvent à disparaître. Ainsi s'explique que la plupart des pièces anhémitoniques du répertoire grégorien se rattachent à ce mode, même dans un répertoire assez orné comme les antiennes de la messe :

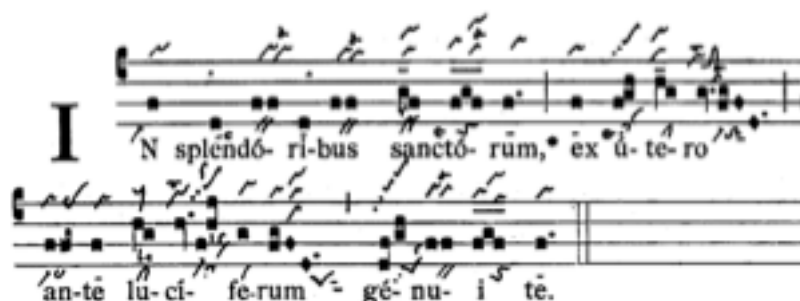


Fig. 33. GT 44.

Cette stabilité exceptionnelle explique aussi pourquoi, plus que les autres modes, la cantillation sur *do* a pu inspirer la composition de pièces très ornées du répertoire de la messe, notamment les offertoires et leurs versets :

Fig. 34. Offertoriale triplex, Solesmes, 1985, 152.

Les changements de goût musical ont eu moins de prise sur lui, et son esthétique originelle s'est bien conservée.

Autour de *ré*

L'hérédité du degré dominant est, cette fois, marquée par l'équilibre. Ses développements sont donc caractérisés par la solidité et la pérennité. La composition modale lui a suscité une descendance nombreuse et variée. On rencontre ces récitations dans presque tous les modes de l'*octoechos*. Seul, le 6^e mode grégorien, marqué par l'hégémonie de la corde *do*, résiste à l'intégrer dans son vocabulaire¹⁵¹. La symétrie profonde de ses deux tons pleins et de ses deux quarts justes en fait le père du huitième mode, le plus fécond et le plus équilibré de l'*octoechos*, celui que les médiévaux saluèrent du titre de *perfectus*¹⁵².

Autour de *mi*

Ici, la teneur présente une spécificité différente. Étymologiquement, elle n'a ni la force du degré *do*, ni l'équilibre du degré *ré*. Structurelle, elle fait partie des principaux degrés de l'échelle, mais avec une qualification ordinaire. Sans le moindre effort, la cantillation fait habituellement sonner le demi-ton supérieur, ornement plus subtil que le ton plein, et dépourvu de tout poids architectural.

Supposons que ce mode soit introduit dans une culture dans laquelle les récitatifs sur *do* sont populaires. Le demi-ton supérieur d'une récitation sur *mi* présente alors pour l'oreille une couleur très semblable à celle du demi-ton inférieur de la cantillation de *do*. Compte tenu de la puissante attraction exercée par le degré *do*, un tel contact tend à fragiliser la cantillation sur *mi*.

Tant que le compositeur fait appel au vocabulaire grave de *mi*, le discours mélodique peut garder une stabilité remarquable :

¹⁵¹ On trouve tout de même quelques traces de récitations sur *sol* à la fin de nombreuses pièces du 6^e mode. Cf. plus bas « Hégémonie et monotonie ».

¹⁵² Cf. Jean JEANNETEAU, « Perfectus, le huitième mode », *Études grégoriennes* 24 (1992), 85-99.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

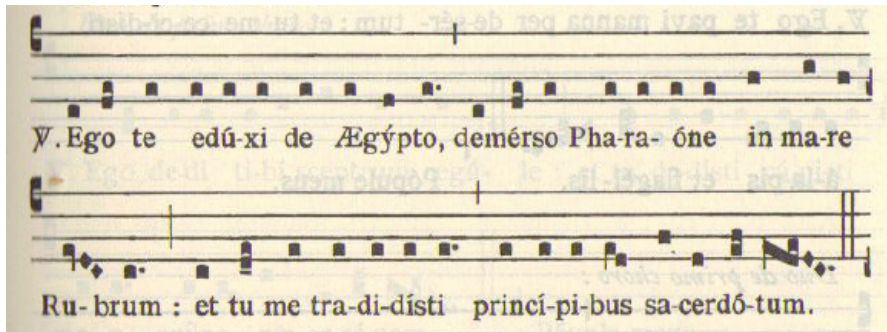


Fig. 35. Improperes du Vendredi saint, GT 79.

La chute à la quinte grave des cantillations sur *mi* a même rapidement fourni l'une des catégories modales les plus stables de l'*octoechos* : le premier mode. En lui attribuant le qualificatif de *gravis*, le Moyen Age semble avoir eu comme l'intuition de cette stabilité.

Mais si les développements mélodiques jouent du demi-ton supérieur ornemental, comme cela se rencontre fréquemment dans les récitations sur *mi* du 4^e mode ou sur *si* du 3^e et du 8^e modes, l'oreille du chanteur est en permanence sollicitée par les sonorités fortement attractives du degré voisin : *fa* ou *do* de l'échelle pentaphonique. Dans un premier temps, les développements unissoniques fleurissent sur le *do* tandis que les mouvements rythmiques reviennent conclure à la corde modale *si* :



Fig. 36. GT 81.

Mais les manuscrits du XI^e siècle prouvent que très tôt, dans toute la moitié nord de l'Europe, ces *do* ornementaux ont investi la mélodie de leur force « étymologique » et provoqué une modification modale des pièces : de nombreux *si* sont remplacés par des *do* (et de nombreux *mi* par des *fa*)¹⁵³. Il est sûrement préférable d'éviter la

¹⁵³ GAJARD, « Les récitations modales », *op. cit.*, 9-45 ; CARDINE, « La corde récitative du 3^e ton », *op. cit.*, 47-52.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

terminologie de « montée » de *si* à *do* ou de *mi* à *fa*, dès que la réflexion porte sur une aire géographique tant soit peu étendue. Mais à l'intérieur d'un centre unique, comme celui de Saint-Gall, le témoignage des manuscrits est indiscutable : entre 930 et 1000, les réceptions sur *si* du 3^e mode ont été remplacées par des réceptions sur *do*. Le choix par le compositeur du degré situé sous le demi-ton introduit donc dans le mode une subtilité des développements mélodiques ornementaux, corrélative à une certaine fragilité de l'architecture.

Application à l'*octoechos*

Dans les modes de l'*octoechos*, les cordes de récitation sont multiples, chacune ayant son esthétique propre. Et c'est pourquoi on retrouvera souvent dans les modes complexes des éléments d'esthétiques du genre de ceux qui viennent d'être exposés.

Équilibre et stabilité

Le choix du compositeur privilégie les degrés ordinaires de l'échelle. C'est le cas de nombreuses antennes du 1^{er} mode.

A. 1 d3

T Ri-bus mi- rá- cu-lis * orná-tum di- em sanctum

có- limus: hó-di- e stel-la ma-gos du-xit ad præ-sé-

pi- um; hó-di- e vinum ex aqua factum est ad núpti- as;

hó-di- e a Io-ánne Christus bapti-zá- ri vó-lu- it,

ut sal- vá- ret nos, al-le- lú- ia. E u o u a e.

Fig. 37. AM I, 104.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

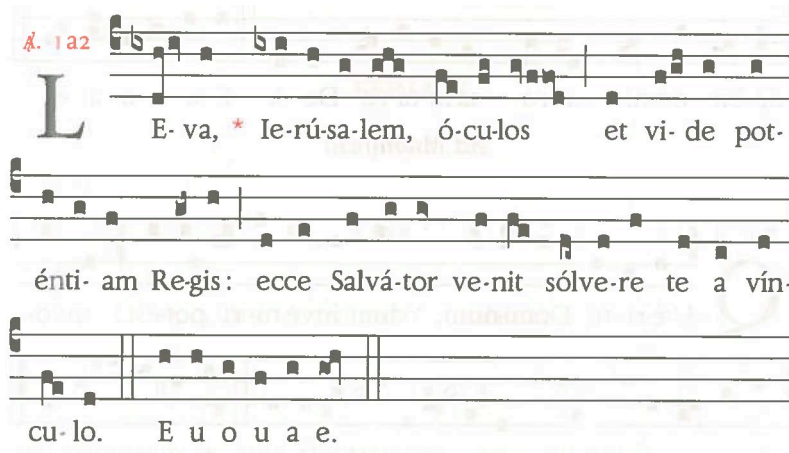


Fig. 38. AM I, 11.

Elles présentent en général deux degrés architecturaux à l'aigu : le *la* et le *sol*, dont les développements sont volontiers complémentaires et dialectiques : la corde aiguë joue le rôle dynamique, la seconde contraste avec elle et assure des repos provisoires. Le *ré* est chargé de la fonction de cadence finale ; rien n'empêche qu'il reçoive quelques développements, hérités du vocabulaire du mode archaïque correspondant (*Tribus miraculis*). Le parcours mélodique de la quinte *la-ré* amène fatalement la rencontre du degré *fa*. Même si le compositeur ne l'a pas retenu comme corde de récitation, ce degré rappelle souvent au passage sa force « étymologique » par un redoublement unissonique (*Leva Ierusalem oculos, Tribus... salvaret*) ou une légère insistance rythmique (*Tribus... sanctum... duxit*), bien reconnaissable dans le tracé neumatique. Le *fa* va parfois jusqu'à imposer ses développements et ses formules caractéristiques :



Fig. 39. AM I, 146.

Hégémonie et monotonie

Lorsque c'est le degré fort de l'échelle pentatonique qui est choisi comme corde de cantillation, il y a résonance entre la qualité « étymologique » de ce degré et sa

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

fonction musicale. Le *do* exerce alors une sorte de dictature sur la composition, en ramenant à lui toutes les ébauches de développements mélodiques.

C'est particulièrement net pour les pièces du tritus. En tritus plagal, l'ambitus est complètement resserré autour du *do* (ou *fa* en transposition) ; les développements mélodiques sont presque communs aux trois types de pièces : introït, offertoire et communion. La dominante officielle (teneur psalmodique *la*) du 6^e mode d'*octoechos* s'avère trop éloignée pour acquérir une indépendance réelle et devenir un deuxième pôle de composition :



Fig. 40. GT 311.

Même dans le ton psalmodique orné qui suit l'antienne d'introït (ici en transposition), le *mi* n'a eu la force de conquérir que le premier stique : après l'accent aigu qui suit la médiate, la récitation revient à *do*, orné d'une formule archaïque (*linguam quam non noverat audiui*). Au fond, le 6^e mode de l'*octoechos* constitue un vestige pratiquement inaltéré de la modalité archaïque de *DO*.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

L'offertoire *Iustitiæ Domini* ¹⁵⁴, qui décale au dernier instant sa cadence finale à *mi* après trois lignes d'un tritus plagal des plus classiques, représente peut-être une tentative désespérée pour s'évader vers un horizon nouveau. Il y a un autre procédé pour sortir de cette « monotonie ». Un timide développement au degré supérieur apparaît parfois – spécialement avant la cadence finale.

Sous la forme d'une mini-récitation sur *sol* : toute l'antienne récite sur *fa*, la cadence intermédiaire se fait à la sous-finale (*ré*), le mot *credidi* est suspendu sur *sol* :

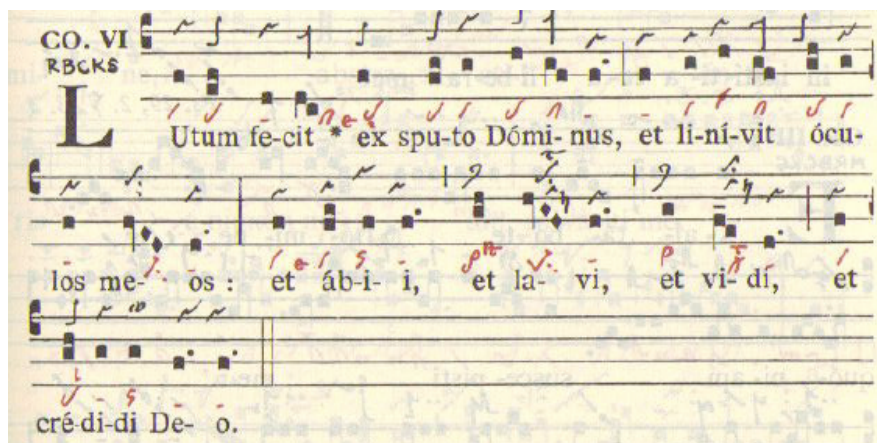


Fig. 41. GT 111.

Ou sous la forme d'un discret relèvement des finales de mots *posuisti... eius coronam* :

VI
B L K S
D E-si-dé-ri-um * á-nimae e- ius tri-bu-í-
sti e- i, Dómi-ne, et vo-luntá-te labi-ó-rum
e- ius non fraudá-sti e- um : pó-su-í-sti in
cá-pi-te e- ius co-ró-nam de lá-pi-de pre-ti-
so. T. P. Alle- lú- ia.

Fig. 42. GT 518.

¹⁵⁴ GT 309, reproduit plus haut.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

Les graduels du cinquième mode (majorité des pièces de la messe en tritus authenté) semblent présenter plus de variété. Le passage à la quinte permet en effet de nouveaux développements mélodiques et un élargissement considérable de l'ambitus. Mais du point de vue de la structure, c'est le même mode de DO qu'on retrouve dans le corps du graduel (écrit en *fa*) et dans son verset (écrit en *do*). L'esthétique ornementale des formules mélodiques ne se transpose cependant pas : à peu d'exceptions près, l'ornementation des versets est différente de celle des répons.

Conflit et richesses

Dans les pièces du deuterus, les compositeurs appuient leur projet musical sur des degrés de l'échelle pentatonique qui font sonner de façon habituelle leur demi-ton ornemental supérieur. Ce demi-ton éveille les sonorités attractives du mode de *do* qui peut être présent dans les traditions musicales de la région à cette même époque. Ainsi s'explique un aspect assez manifeste de l'esthétique du 3^e mode de l'*octoechos* : la concurrence permanente que les degrés architecturaux *mi* et *si* développent avec leurs voisins « étymologiquement forts » *fa* et *do*. Ce processus pourrait expliquer la source de la fragilité du troisième mode et la raison de son altération rapide au cours des âges.

Mais le troisième mode est aussi le plus exubérant de tous les modes, qualifié parfois de *mysticus*¹⁵⁵. Concrètement, chacun des degrés de l'échelle semble pouvoir y jouer, à son tour, un rôle architectural. Pour le *fa* et le *do*, c'est clair : il s'agit d'un souvenir du substrat pentatonique. Le *mi* et le *si*, quant à eux, ont été choisis délibérément par le compositeur. Mais il faut aussi noter de fréquents développements sur *la* ou *sol* ainsi que des cadences sur *ré*, comme nous le révèle une étude un peu systématique de ce mode.

Cependant, quand nous disons que le compositeur a choisi *mi* et *si* comme degrés architecturaux, il s'agit là d'une manière de parler liée à notre lecture solfégique du répertoire. Ces notes se trouvent *apparemment* en situation de *pien* dans l'échelle pentatonique : le compositeur n'aurait pu les choisir comme degrés structurels sans contredire aux lois fondamentales d'une échelle traditionnelle sur laquelle il n'a aucune prise. En réalité, ce qu'il a pris comme degrés préférentiels, ce sont le *la* et le

¹⁵⁵ Jean JEANNETEAU, « L'éthos du troisième mode », *Requirentes modos musicos*, op. cit., 193-202.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

sol comme récitations à l'aigu, et le *ré* comme finale grave, tout comme en premier mode. Mais il a volontairement et artificiellement placé en position basse le *pien* de la tierce *ré-fa* (*mi* bémol).

Autrement dit, à sa source, le troisième mode ne se distingue du premier mode que par la position du *pien* inférieur. Tant que celui-ci n'est pas entendu, l'équivoque est complète :



Fig. 43. AM I, 441.

Tant que le *fa* de l'*alleluia* final n'est pas entendu, la pièce relève autant du 3^e que du 1^{er} mode. Mais la notation guidonienne ne connaît qu'un seul degré mobile : celui que nous appelons *si* et qui n'est pas nommé dans les syllabes de Guido. Pour rendre compte des pièces du 3^e mode, la notation médiévale ne pouvant pas les écrire à la manière d'un 1^{er} mode altéré (avec *mi* bémol au grave), elle recourt donc à une écriture transposée d'un ton par rapport à l'échelle pentatonique primordiale.

La lecture que nous faisons des pièces ornées du 3^e mode de l'*octoechos* grégorien doit donc tenir compte de trois influences cumulées : la structure de l'échelle pentatonique primordiale, la hiérarchie des degrés choisis par le compositeur sur cette échelle et la « transposition » solfégique par laquelle l'histoire peut rendre compte de l'origine de ce mode.

Troisième critère : Des formules mélodiques caractéristiques

«□Il existe pour chaque mode une formule mélodique caractéristique□»¹⁵⁶.

Une composition modale suppose l'emploi de formules mélodiques caractéristiques. Ces formules sont liées aux processus de composition et de mémorisation en tradition orale.

¹⁵⁶ TRAN VAN KHE, *art. cit.*, 565.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

Pour les auditeurs, la formule constitue un repère qui permet d'identifier immédiatement une musique familière, et donc de la reconnaître comme appartenant au patrimoine traditionnel. Pour les chanteurs, la formule mélodique représente un soutien précieux pour la mémorisation. Ainsi, une formule d'ouverture, en faisant entendre des enchaînements mélodiques caractéristiques, permet-elle une entrée sûre dans les sonorités du mode. Les formules ont en outre un rôle rhétorique dans l'économie générale de la composition : elles balisent la déclamation par les intonations et les cadences intermédiaires ou finales, signalent les accents privilégiés et annoncent la proximité de la conclusion.

Exemple : les cantiques de la Vigile pascale

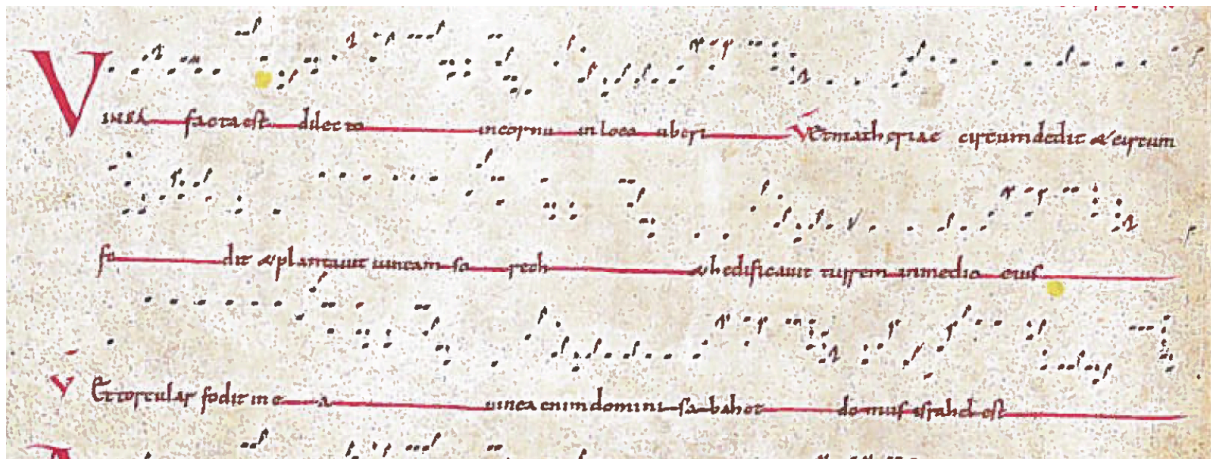


Fig. 44. Cantique *Vinea* dans le graduel de Gaillac, Paris, BnF lat 776, f. 66v.

La composition de ces cantiques¹⁵⁷ est entièrement réalisée à l'aide de formules unies entre elles par des récitations plus ou moins développées sur trois teneurs, *sol*, *si* et *do*¹⁵⁸. Il y a une seule formule qui ouvre tous les cantiques et n'est jamais réentendue à l'intérieur de la pièce. Selon toute probabilité, cette formule est très ancienne. Bien connue des auditeurs du VIII^e siècle, elle leur permettait d'adopter sans réticence toute la composition, mêmes si les développements ultérieurs devaient leur faire entendre quelques nouveautés. Les autres formules sont liées à la psalmodie des versets du cantique : elles jouent les rôles d'intonations, de médiantes et de terminaisons. La formule finale est plus ample que les autres et contient un grand

¹⁵⁷ *Cantemus Domino*, *Vinea* et *Attende*, respectivement GT 186, 188 et 189.

¹⁵⁸ Une étude détaillée en a été publiée par Paolo FERRETTI, *Esthétique grégorienne*, Desclée, 1938 (rééd. Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1989), 135-139.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

mélisme. Jamais entendue encore au cours des versets, elle est chargée d'annoncer solennellement la conclusion du cantique.

Ex-cursus

Ces réflexions sur les formules ouvrent des horizons insoupçonnés. Ainsi cette formule initiale des cantiques de la Vigile pascalle représente une énigme modale.

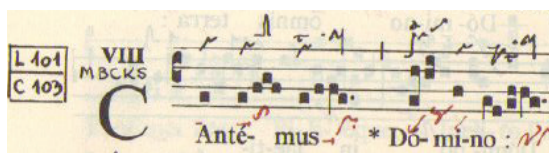


Fig. 45. GT 186.

Le premier motif, avec le *si* naturel, ne peut se rattacher qu'à la modalité archaïque de DO. Le deuxième, qui évite le *si* et fait entendre le *fa*, est une formule claire du mode archaïque de RE. Mais les cantiques de la Vigile pascalle font partie des couches primordiales de la liturgie : ces cantiques à trois teneurs – dont deux à un demi-ton de distance – ne peuvent avoir une telle antiquité. La couche plus ancienne des cantiques romains n'a pas laissé de trace, car les livres de chant vieux-romain ont adopté très tôt les cantiques romano-francs. Notre formule, qui unit un motif caractéristique de la modalité romaine (DO) à un motif caractéristique de la modalité gallicane (RE), est peut-être une trace de la recomposition carolingienne des anciens cantiques. Les cantiques gallicans, quant à eux, ont sans doute laissé un vestige de leur mélodie dans les manuscrits médiévaux. En effet, le corps du graduel *Gloriosus*, aujourd'hui attribué aux martyrs, attire l'attention à plusieurs égards.

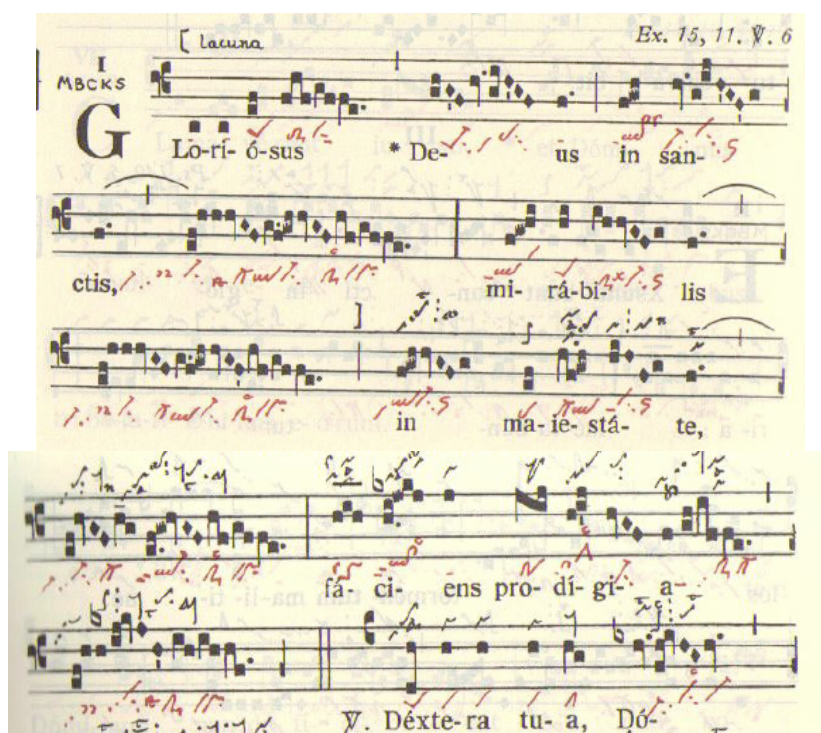


Fig. 46. GT 456.

D'abord, par son texte, qui est justement tiré du cantique de Moïse (Exode 15). Ensuite par sa modalité archaïque de RE, avec toutes les cadences intermédiaires à la sous-finale *do*. Enfin par son style qui place les mélismes sur les finales de mots, conformément à l'usage ancien des psalmodies¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Jean CLAIRE, « La place traditionnelle du mélisme dans la cantillation », *Studies of the Jewish Music Research Centre*, vol. 5, *The Abraham Zvi Idelsohn Memorial Volume*, Jérusalem, 1986, 265-291.

2. Qu'est-ce qu'un mode ?

Des formules mélismatiques caractéristiques remontent aux récitatifs les plus anciens. A la faveur de leur popularité, elles se sont par la suite intégrées à des compositions plus sophistiquées. Certaines sont apparues au cours des développements de la composition, ou ont été empruntées à d'autres cultures. Beaucoup subsistent toujours dans les différentes couches du répertoire qui nous est parvenu. Les unes sont extrêmement simples, comme les intonations des récitatifs ; d'autres se sont peu à peu diluées dans le discours mélodique de la centonisation ; d'autres enfin se sont déformées sous l'action de divers phénomènes d'attraction¹⁶⁰ ou d'amplification/simplification¹⁶¹.

Avec le temps, l'interconnexion entre les degrés architecturaux de différents modes a amené l'élaboration d'éléments mélodiques nouveaux. Ceux-ci ont peu à peu constitué un vaste ensemble qui alimente en formules mélodiques la composition des pièces de l'*octoechos*. Ces nouvelles formules ne sont plus centrées autour d'un degré unique, mais peuvent posséder plusieurs pôles structurels. Cette pluralité de pôles leur permet d'appartenir au vocabulaire mélodique de plusieurs modes et de constituer des sortes de ponts entre ces modes. Ainsi, les introïts *Omnes gentes plaudite manibus*, du 6^e mode (GT 297), *Dominus dixit... genui te*, du 2^e (GT 41), et *Statuit... sacerdotii dignitas*, du 1^{er} (GT 445), utilisent-ils tous les trois une formule qui unit une récitation sur *fa* et une cadence sur *ré* :



Fig. 47.

A l'inverse, la complexification du langage des modes a peu à peu élaboré des formules moins anciennes qui sont l'apanage d'une seule catégorie modale.

¹⁶⁰ Du type de ceux signalés par Jacques CHAILLEY, *Éléments de philologie musicale*, Paris, A. Leduc, 1985, *passim*.

¹⁶¹ Un exemple éloquent en sera donné plus bas, avec la destinée exceptionnelle de la formule du verset de vêpres, lors de l'étude du mode archaïque de RE.

Quatrième critère : un sentiment modal: l'éthos

Dans les musiques modales vivantes à l'heure actuelle, Trần Văn Khê constate qu' :

« un sentiment modal (éthos) est lié à chaque notion de mode »¹⁶².

Cette notion d'éthos musical est, de fait, très présente dans la philosophie grecque et dans la tradition biblique, patristique et liturgique. Mais, en raison de la distance culturelle, ce critère de l'éthos des modes demeure particulièrement délicat à rejoindre dans le cas du plain-chant. C'est pourquoi nous avons fait le choix d'aborder cet aspect de la question dans le dernier chapitre de cet ouvrage où nous proposerons quelques réflexions susceptibles de guider des recherches ultérieures.

¹⁶² TRAN VAN KHE, *art. cit. supra*, p. 565

3. Les modes de la cantillation

*Au commencement était la Parole.*¹⁶³

À la suite des liturgies juives, les plains-chants occidentaux ont trouvé leur source première dans la cantillation¹⁶⁴ de la Bible et des textes du culte chrétien. Ce procédé de composition musicale très répandu, se rencontre dans de nombreuses cultures. D'une civilisation à l'autre, ce qui change, ce sont les textes, les échelles et les techniques vocales. Deux musiciens de traditions et de langues différentes sont capables d'un véritable dialogue d'ordre musical, monodique et verbal, comme le montre déjà la proximité terminologique : alors que nous employons le mot « plainchant » pour désigner des cantillations juives, musulmanes ou bouddhistes, les japonais appellent le chant grégorien *shō-myō*, terme qui désigne aussi pour eux le chant de la tradition bouddhiste zen¹⁶⁵.

Dans la tradition judéo-chrétienne, l'élément constitutif de la cantillation peut être représenté à la manière d'une ligne mélodique horizontale tendue sur laquelle les mots du texte viennent recevoir une information musicale : on l'appelle la corde de récitation ou de cantillation¹⁶⁶. La matérialité du texte se traduit dans la succession souple des syllabes qui chantent de façon plus ou moins égale sur la corde, tandis que le rythme du texte latin anime cette structure de son dynamisme et donne naissance à différents types d'ornements musicaux. Cette symbiose musico-verbale se réalise au sein d'une culture vocale particulière et de configurations rituelles qui expliquent la conduite et ce que nous appelons les ornements du chant.

Contrairement à une idée reçue, cette cantillation n'est pas – le plus souvent – un *recto-tono*, et elle n'est pas nécessairement indigente en ornements, car les développements organiques ne se font pas toujours par progression du simple vers le complexe. La pratique contemporaine d'une récitation strictement unissonique des psaumes est contraire à toute la tradition liturgique connue. Elle n'est sans doute

¹⁶³ *Évangile selon saint Jean*, 1, 1.

¹⁶⁴ Le mot, relativement récent, désigne une réalité de toujours. Il a été promu par Solange CORBIN, « La cantillation dans les rituels chrétiens », *Revue de Musicologie* 47 (Juillet 1961), 5.

¹⁶⁵ Cf. Frédéric GIRARD, « Le chant liturgique (*Shōmyō*) au Japon d'après le Bhadanta Gyōnen (1240-1321) », *Journal asiatique* 299/2 (2011), 677-703.

¹⁶⁶ Sur ces questions, voir Daniel SAULNIER, « Le Verbe et la musique », *La place de la musique dans la culture médiévale*, éd. Olivier CULLIN, Turnhout, Brepols, 2005, 39-45.

apparue que pour compenser l'alourdissement du *servitutis pensum*¹⁶⁷ de la psalmodie, consécutif à un cumul excessif de pratiques chorales lors de la décadence de certaines traditions monastiques ou canoniales : « grand » office, office de la Sainte Vierge, office des Défunts, psaumes de la pénitence, processions, stations, etc.¹⁶⁸



Fig. 48. Exemple de cantillation ancienne : le *Gloria more ambrosiano* (GT 793).

Le dynamisme de l'accent des mots soulève la mélodie au-dessus de la corde, vers l'aigu¹⁶⁹. Le poids des fins d'incises attire la mélodie au grave pour les ponctuations¹⁷⁰. Un troisième dynamisme, d'ordre lyrique et affectif, provoque le jaillissement d'une vocalise sur une syllabe : c'est le jubilus¹⁷¹. A l'origine, ce mélisme était traditionnellement placé sur la dernière syllabe d'un mot situé à l'avant-dernière division logique du texte¹⁷². Dans de nombreux chants, il conserve nettement cette fonction traditionnelle de pré-ponctuation, malgré la valorisation d'une rhétorique de l'accent par les grammairiens :

Toute syllabe est soit grave, soit aiguë soit circonflexe ; et puisqu'aucun mot n'est sans voyelle, aucun mot n'est dépourvu d'accent. Et c'est l'accent,

¹⁶⁷ *Regula sancti Benedicti*, cap. 50.

¹⁶⁸ Le regretté Dom Jacques Dubois, bibliothécaire de l'abbaye Sainte-Marie de la Source, à Paris, m'a affirmé avoir lu dans des chartes de visite canonique de Cluny que les visiteurs enjoignaient aux moines de chanter *cum notis*.

¹⁶⁹ FERRETTI, *Esthétique grégorienne*, op. cit., 5-14.

¹⁷⁰ COLETTE, *L'invention musicale*, loc. cit. supra.

¹⁷¹ MONETA-CAGLIO, *Lo jubilus*, 134-183.

¹⁷² CLAIRE, *La place traditionnelle du mélisme*, op. cit., 265-291.

3. Les modes de la cantillation

comme certains l'ont pensé, qui est l'âme du mot et le germe de musicalité : toute modulation est composée de la hauteur et de la gravité des mots. C'est pourquoi *accent* peut pratiquement se traduire par *pour le chant*.¹⁷³

Cette rhétorique nouvelle de l'accent et l'amorce d'un figuralisme¹⁷⁴ encore modeste ont contribué à attirer progressivement le mélisme vers l'accent des mots dont on souhaite souligner l'importance :

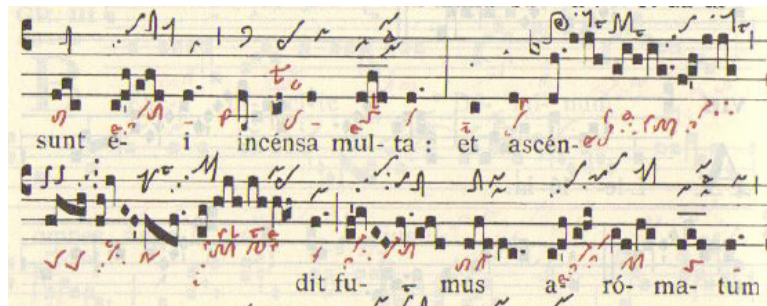


Fig. 49. GT 610.

Dans la cantillation, l'échelle du mode se réduit toujours à un petit nombre de degrés. Un seul de ces degrés assure un rôle dominant dans la composition : celui qui porte la prononciation des syllabes, la corde de récitation. Les autres degrés de l'échelle jouent le rôle d'ornements, avec des rôles divers : cadences (intermédiaires ou finale), effet vocaux, accents, broderies, etc.

La terminologie de « corde-mère » ou de « mode archaïque » a été introduite par les travaux de Jean Claire dans un contexte bien précis. Au sens strict, ces termes désignent des cantillations structurées par un seul pôle de composition : corde de récitation et finale sont identiques. S'il y a un deuxième pôle structurel de composition, teneur ou cadence, il ne s'agit plus de « modalité archaïque » au sens strict.¹⁷⁵

¹⁷³ *Unaquaeque enim syllaba aut gravis est aut acuta aut circumflexa ; et ut nulla vox sine vocali est, ita sine accentu nulla. Et est acentus, ut quidam putaverunt, anima vocis et seminarium musices, quod omnis modulatio et fastigiis vocum gravitateque componitur, ideoque accentus quasi adcantus dictus est.* MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis philologiae et Mercurii*, l. III, 268-269, éd. J. WILLIS, B.G. Teubner, Leipzig, 1983, 71.

¹⁷⁴ William P. MAHRT, « Word Painting and Formulaic Chant », *Cum angelis canere: Essays on Sacred Music and Pastoral Liturgy in Honor of Richard J. Schuler, 1920-1990*, éd. Robert A. SKERIS, St. Paul MN, Catholic Church Music Associates, 1990, 113-144.

¹⁷⁵ La distinction n'est pas simple formalité : les innombrables récitation du répertoire constituent bien des vestiges et des éléments de vocabulaire liés aux modes archaïques, mais ce terme suppose en outre l'identité entre récitation et cadence.

Un inventaire de toutes les cantillations du répertoire grégorien qui peuvent relever d'une modalité archaïque met en évidence trois structures, trois catégories modales de cantillations archaïques. Dans ses recherches, Jean Claire les a appelées modes archaïques¹⁷⁶ ou cordes-mères¹⁷⁷. En tant que telles, elles se rencontrent surtout dans les couches les plus anciennes du répertoire : récitatifs et antiennes de l'office ferial. Mais il existe des pièces récentes qui en conservent des vestiges, voire s'y conforment entièrement.

Le mode archaïque de DO ou C



Fig. 50. Paris, BnF lat 15181, f. 56v.

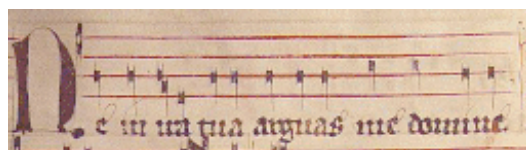


Fig. 51. Graz, Universitätsbibliothek 29, f. 69v.



Fig. 52. AM 931.

L'échelle du mode archaïque de DO comporte au moins trois degrés, et plus souvent cinq ou six.

¹⁷⁶ Le terme de « mode archaïque » est introduit et exposé par Jean CLAIRE, « L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux II, *Revue grégorienne*, 40/6 (1962), 231, 236-239.

¹⁷⁷ Les termes de « corde-mère » et de « cellule-mère » ont été introduits dans le même article, p. 238.

3. Les modes de la cantillation

*sol la * DO ré mi*

Dans le solfège guidonien, elle est susceptible de trois autres écritures :

*do ré * FA sol la*

*ré mi * SOL la si*

*fa sol * SIB do ré*

Le degré qui surplombe la tierce mineure est doté d'une solidité particulière et a donné les deux clés principales de l'écriture du chant grégorien. Dans de nombreuses pièces du propre de la messe, il reçoit une ornementation spécifique : les développements mélodico-rythmiques à l'unisson.

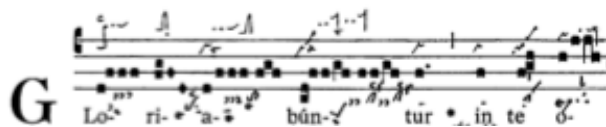


Fig. 53. GT 467.

Comme cela a déjà été remarqué au chapitre 2, la force attractive du *do* absorbe souvent le *si* et donne au chant l'allure d'un pentatonisme strict.



Fig. 54. GT 283.

A l'intérieur de la tierce mineure, les compositions font parfois entendre un son, trop faible cependant pour que la mélodie vienne jamais s'appuyer sur lui. Il est d'ailleurs mobile. Habituellement attiré en position haute (*si* naturel) par l'attraction du *do*, il peut cependant prendre une position basse (*si* bémol) quand la mélodie se développe au grave (cf. *supra*, chapitre 2).

Dans les cantillations en mode archaïque de DO, c'est le degré *do* qui assure toutes les fonctions architecturales. Il est teneur dans les récitations, et finale de la pièce.

3. Les modes de la cantillation

Les autres degrés jouent un rôle secondaire. Le *ré* et éventuellement le *mi* sont employés comme ornement de la corde *do*. Le *la* et le *sol* sont utilisés pour des ponctuations intermédiaires. Ils sont aussi entendus dans le mouvement d'intonation qui conduit à la corde. La succession de ces trois degrés *sol-la-DO* ignore le demi-ton. Les travaux de Jean Claire l'ont appelée *cellule-mère* du mode, car elle constitue comme le noyau des compositions. Quand le *si* est entendu, il ne s'agit que d'un pur ornement. Dans ce mode, la hiérarchie des degrés (*do* architectural) et la structure propre de l'échelle (*do* étymologiquement fort) se renforcent mutuellement. Il en résulte une forte stabilité des compositions. Pour la même raison, c'est ce mode qui contient le plus grand nombre de pièces sans demi-ton.

La succession *sol-la-do*, déjà évoquée comme cellule-mère, est une formule caractéristique du mode, qui traduit le mouvement d'intonation par laquelle la voix rejoint la corde de cantillation. Une formule mélodique se rencontre en conclusion des récitatifs en *do* (ton psalmodique C, 6^e ton d'introït) et dans la psalmodie responsoriale (répons-brefs attribués au 6^e mode), comme dans certaines antiennes fériales. Elle se retrouve aussi, à peine amplifiée dans les formules cadentielles du 6^e et du 8^e mode, et dans les fréquentes cadences intermédiaires sur *fa* du 1^{er} mode. Le répertoire milanais a clairement conservé un mélisme des cantillations primitives en *DO* dans le lucernaire ferial *Dominus illuminatio* ¹⁷⁸, véritable psalmodie sans refrain :

LUCERNA-
RIUM :
D Omi-nus * il-lumi-ná-ti- o me- a * et sa-lus

me- a : quem timé-bo? ¶ Dómi-nus pro-téctor vi-tae

me- ae * et sa-lus me- a... Iterum : Dómi-nus il-lumi-ná-

ti- o me- a...

Fig. 55.

¹⁷⁸ *Liber vespertialis juxta ritum sanctae Ecclesiae Mediolanensis*, Rome, Desclée, 1939, 13.

3. Les modes de la cantillation

Une version à peine plus ornée est chantée le samedi¹⁷⁹.

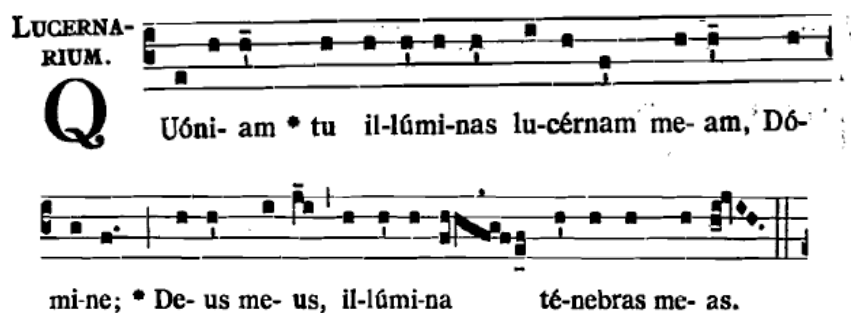


Fig. 56.

Une fois identifiée cette formule archaïque du mode de DO milanais, on sait la reconnaître à toutes les pages du répertoire grégorien, notamment dans les développements prolixes des offertoires ou des versets de graduels du 5^e mode :



Fig. 57. Extrait du graduel *Misit Dominus*, GT 261.

Quelques offertoires et communions sont composés en mode archaïque de DO : Co. *In splendoribus*¹⁸⁰, Of. *Domine convertere* (cf. fig. 54) et Co. *Tu es Petrus*¹⁸¹. Ils présentent une nette tendance au mélisme au voisinage de leur cadence finale.

Les pièces ornées du propre de la messe comportent d'autres formules caractéristiques du mode archaïque de DO. Souvent très ornées et mélismatiques, elles nous rappellent que la cantillation archaïque n'est pas indigente musicalement.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 41

¹⁸⁰ GT 44.

¹⁸¹ GT 550.

Ainsi, l'intonation de l'introït *Omnes gentes*



Fig. 58. GT 297.

reprise dans la communion *Pascha nostrum* (itaque)



Fig. 59. GT 199.

et dans l'offertoire *Viri Galilaei* et ses copies :



Fig. 60. GT 237.

Elle est écrite en *fa*, mais connaît toutes les transpositions possibles ; *do* et *sol* dans le graduel *Dilexisti* ¹⁸² :

¹⁸² La coexistence de la formule écrite en *do* et en *sol* dans le même graduel laisse planer un doute sur la qualité du *fa* de la formule en *sol*. Il est très possible qu'on ait chanté la formule en *sol* avec un

3. Les modes de la cantillation



Fig. 61. GT 499.

et si bémol dans le graduel *Propter veritatem* :



Fig. 62. GT 411.

En raison de la solidité exceptionnelle du mode, le répertoire orné de la messe a conservé des pièces de style proprement archaïque, comme celles citées plus haut : Co. *In splendoribus*, Co. *Tu es Petrus*, Of. *Domine convertere*. Mais l'ensemble des pièces du tritus, structurées par les cordes *fa* et *do*, comporte d'abondants souvenirs du mode archaïque : récitations, formules caractéristiques et procédés ornementaux.

Le mode archaïque de RE OU D

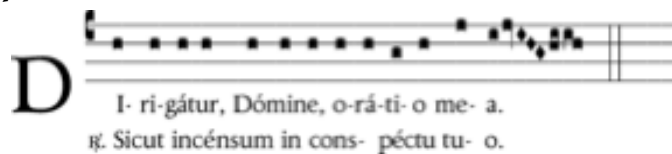


Fig. 63. AM I, 532.



Fig. 64. AM II, 39.

demi-ton, à l'instar de celle en *do*, ce qui correspondrait à notre actuel *fa* dièse, écriture inconnue dans les manuscrits médiévaux.

3. Les modes de la cantillation

Ces compositions en mode archaïque de RE puisent leurs degrés dans l'échelle suivante:

*la * do ré mi (fa)*

ou ses équivalents solfégiques

*ré * fa sol la (sib)*

*mi * sol la si (do)*

Les qualités propres des degrés de l'échelle sont assez semblables à celles du mode de DO : le degré qui surplombe la tierce mineure est doué, par lui-même, d'une force et d'une attractivité particulières. Le degré interne à la tierce mineure reste toujours faible et mobile.

Mais la hiérarchie des degrés est profondément différente. C'est le degré *ré* qui assure cette fois toutes les fonctions architecturales: récitations et finales.

Les autres degrés jouent des rôles secondaires. Les accents chantent à *mi* ou *fa*, exceptionnellement à *sol* ; les ponctuations descendent habituellement à *do*, plus rarement au *la*.



Fig. 65. AM 208.

On peut aussi parler d'une cellule-mère du mode de RE: ce sont les degrés empruntés par l'intonation la plus ancienne: *la-do-ré* (ou en transposition *ré-fa-sol* ou *mi-sol-la*).

Le répertoire grégorien a conservé une formule remarquable de la cantillation primitive du mode de RE. Dans les livres actuels, elle constitue le mélisme conclusif

3. Les modes de la cantillation

de l'archaïque verset *Dirigatur* cité plus haut, et est reprise dans les antiennes de l'office dominical et ferial. Comme le mode de RE dont elle est issue, cette formule présente une stabilité et une fécondité étonnantes¹⁸³. On peut cependant déjà y reconnaître sans attendre des éléments caractéristiques du mode oriental :

Chaque raga est caractérisé par un ou plusieurs pakad, formules qui permettent à l'auditeur de la reconnaître [...] Pour chaque raga, il existe une phrase mélodique que le musicien doit avoir à l'esprit lorsqu'il improvise.¹⁸⁴

La formule de *ré* est un reliquat de la tradition orale qui a précédé et mis au monde le répertoire grégorien. Elle permet en effet à l'auditeur de reconnaître sa musique familière, après avoir fourni à l'improvisateur une trame assurée. L'intonation *la-do-ré* et ses développements ornementaux, ainsi que les ponctuations intermédiaires du type *ré-do-la*¹⁸⁵ sont d'autres formules caractéristiques, enracinées dans la cantillation :



Fig. 66. AM III, 562.

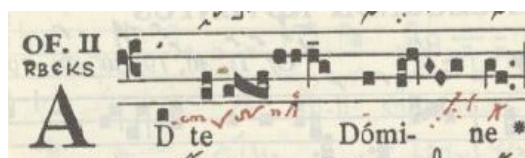


Fig. 67. GT 17.

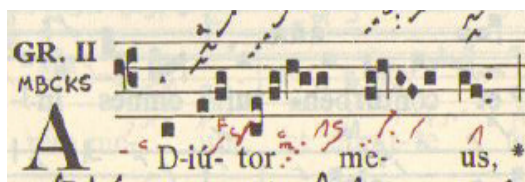


Fig. 68. GT 86.

Ce qui précède permet de comprendre pourquoi des vestiges du mode de RE se rencontrent pratiquement dans tous les modes évolués et dans tous les styles. Ils sont à chercher dans les récitations sur *ré*, *sol* ou *la*, souvent confirmés par la présence de la cellule-mère *la-do-ré* (ou ses transpositions). Les couches les plus anciennes du

¹⁸³ Le commentaire détaillé et illustré de cette formule se trouve à la fin du chapitre 6.

¹⁸⁴ TRAN VAN KHE, *art. cit.*, 565.

¹⁸⁵ Cf. ci-dessus dans l'antienne *O Sapientia*.

3. Les modes de la cantillation

répertoire romain ne connaissent pas de cantillation sur *ré*¹⁸⁶. Le mode de RE est donc entré dans le répertoire grégorien comme un héritage du chant gallican.

Le mode archaïque de MI OU E



Fig. 69. AM I, 3

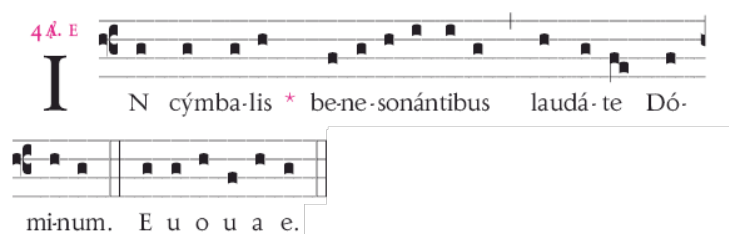


Fig. 70. AM II, 177.



Fig. 71. GT 429.

Ces compositions puisent leurs degrés dans l'échelle suivante:

do ré mi (fa) sol

ou les équivalents solfégiques:

fa sol la (sib) do

sol la si (do) ré

¹⁸⁶ Jean CLAIRE, « La psalmodie responsoriale antique », *Revue grégorienne* 41/1-2 (1963), 16.

3. Les modes de la cantillation

composition ultérieure. Il est possible qu'elle ait fourni la matière thématique de certains alléluias aquitains « en *mi* pur » :

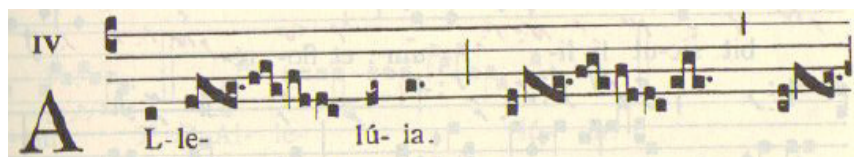


Fig. 73. GT 495.

Le répertoire grégorien ne nous a pas transmis directement le jubilus de la cantillation primitive en *mi*. Certains manuscrits vieux-romains témoignent pourtant de son existence et le transmettent dans les antiennes de l'office ferial et la centonisation qui en découle¹⁸⁷ :

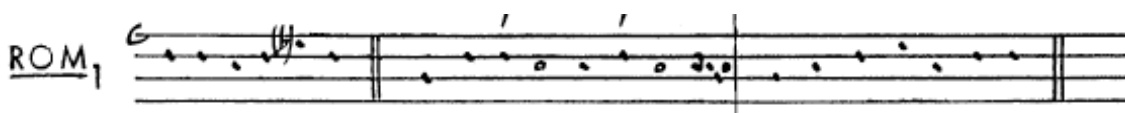


Fig. 74. Timbre ferial *Clamavi* en chant vieux-romain.¹⁸⁸

Les manuscrits romano-francs correspondantes l'ignorent dans les mêmes antiennes :



Fig. 74bis. Timbre ferial *Clamavi* en chant romano-franc.¹⁸⁹

Mais un vestige semble en avoir subsisté dans le mélisme d'une très ancienne hymne de Pâques :

¹⁸⁷ Jean CLAIRE, « Évolution modale des antiennes provenant de la corde-mère *mi* », *Revue grégorienne* 41/4-5 (1963), 82 et tableaux **Fa**, **Ga** et **Ha**.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

3. Les modes de la cantillation

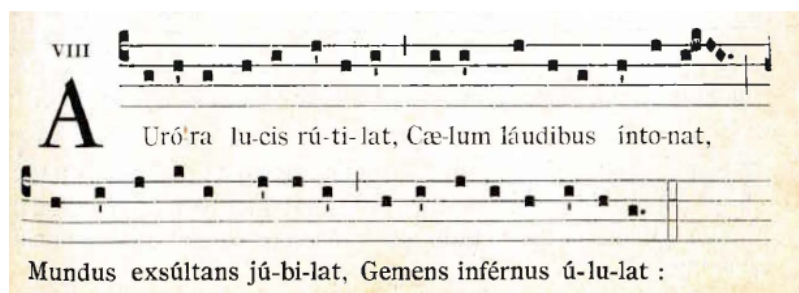


Fig. 75. AM 455.

Un autre souvenir de ce mélisme archaïque se retrouve peut-être dans la curieuse antienne de procession *Responsum*, sujette à des variantes régionales notables.



Fig. 76. GT 541.

Sauf la cadence finale et une ponctuation intermédiaire sur *ré*, toutes les incises aboutissent à *mi*. Deux amples mélismes évocateurs du mode archaïque de MI, repris chacun à trois reprises, ornent ces cadences.

Une autre formule très ancienne du mode, non mélismatique, fournit la mélodie des antiennes fériales du type *Clamavi* ; elles sont identiques au ton psalmodique qui les accompagne :



Fig. 77. AM II, 220.

Une autre formule caractéristique est fournie par l'intonation archaïque du mode, qui reprend les degrés de la cellule-mère *do-ré-mi* (et ses transpositions), de façon simple ou plus ou moins ornée :



Fig. 78. GT 44.

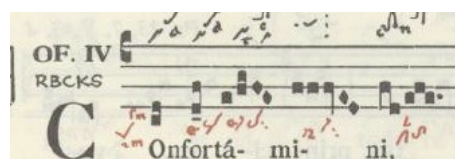


Fig. 79. GT 26.

3. Les modes de la cantillation

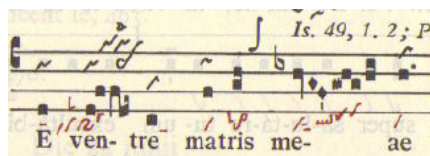


Fig. 80. GT 570.

Quand on veille à la qualité des restitutions mélodiques, on découvre que le mode archaïque de MI a eu, lui aussi, une large descendance. De nombreuses pièces ornées ont conservé des éléments de son vocabulaire. On peut reconnaître sa trace dans la plupart des récitations ornées au demi-ton supérieur. Elles se rencontrent pratiquement dans tous les modes. Une grande partie des chants du *Kyrie* sont en modalité de MI archaïque :



Fig. 81. GT 760.



Fig. 82. GT 767.

Ou bien ils en ont gardé de nets vestiges :

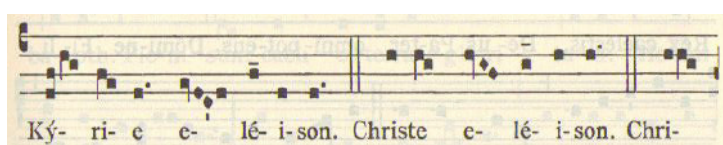


Fig. 83. GT 745.

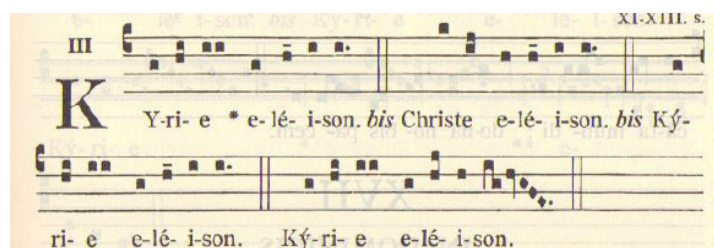


Fig. 84. GT 763.

Dans ma mesure où un autre grand nombre de *Kyrie*, notamment originaires des manuscrits français, se rattache au mode archaïque de RE, laisse penser qu'à Rome la litanie était en MI.

4. La question de l'évolution modale

*Ceux que nous appelions des brutes eurent leur revanche
quand Darwin nous prouva qu'ils étaient nos cousins.*¹⁹⁰

Alors que les recherches modales de dom Jean Claire commençaient à ouvrir des perspectives remarquables aux musicologues comme aux liturgistes et qu'on pouvait en espérer parvenir bientôt à une compréhension renouvelée de la composition des répertoires de plain-chant et de leur transmission, le seul emploi du terme « évolution modale »¹⁹¹ devait porter un coup fatal à cette espérance.

C'est en août 1996, lors de la réunion annuelle du groupe de travail Cantus Planus, en Hongrie, qu'un orateur prestigieux mais incompetent sur le sujet, entreprit – en fort mauvais anglais – de déprécier violemment et de ridiculiser ce qui allait devenir « les théories de dom Jean Claire », expression désormais toujours prononcée avec une intonation dubitative et légèrement condescendante.

Sans aucun doute, les deux mots « évolution » et « modale » sont ici contestables, et surtout leur association.

D'abord, le terme évolution évoque implicitement qu'un principe de mouvement est intrinsèque à l'objet qui change. Et nous verrons que le motif du changement, même s'il prend parfois appui sur certaines caractéristiques du mode, lui est cependant le plus souvent extrinsèque : choix des chanteurs, influence d'un contexte liturgico-culturel spécifique, dynamismes propres à la langue, pressions des théoriciens, etc. En outre, le mot « évolution » est aujourd'hui devenu un terme tellement darwinien qu'il conviendrait d'en réserver l'emploi aux domaines où il est pertinent, à savoir la biologie et les diverses sciences de la vie, voire – du point de vue des conséquences – au discours politique. Au cours des siècles, les musiques ont connu maints développements et changements de divers ordres. Mais peut-on dire qu'elles sont sujettes à évolution, sinon peut-être à celle qu'ont voulu voir les musicologues

¹⁹⁰ George Bernard SHAW, *Bréviaire du révolutionnaire par John Tanner, Membre de la Classe Riche Oisive M. C. R. O.*, trad. française Augustin et Henriette HAMON, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1927.

¹⁹¹ La question d'une « évolution modale » est centrale dans les travaux de Jean Claire, publiés dans la *Revue grégorienne* en 1962-1963 et dans les *Études grégoriennes* 15 (1975). Mais c'est deux ans plus tôt qu'il en avait introduit la notion – sinon le terme – dans sa recension de *L'imbroglia des modes* de Jacques Chailley (*Revue grégorienne* 1960, 161-162).

moralisants liés au cécilianisme à la fin du XIX^e siècle et relayés au XX^e sous l'impulsion de Friedrich Ludwig (1872-1930)¹⁹² ? Quant au progrès, c'est une notion qui relève davantage de la morale que de la musicologie.

L'utilisation du terme « évolution modale » pour décrire des phénomènes et expliquer certains processus de composition antérieurs à la promulgation occidentale de l'*octoechos*, a laissé croire à de nombreux amateurs plus ou moins avertis de ces questions complexes que les huit modes « descendaient » des modes archaïques, à la manière dont les simplifications darwiniennes font descendre l'homme du singe. Elles ont aussi introduit l'idée que les modes avaient un principe intrinsèque de développement pouvant les conduire « hors d'eux-mêmes » en les faisant « évoluer » vers une autre catégorie. Il est donc nécessaire de préciser ces questions importantes.

D'abord, en eux-mêmes, les modes n'évoluent pas. Lorsqu'un mode se rencontre dans un répertoire, cela signifie qu'il constitue une manière de chanter reçue par la communauté qui pratique ce répertoire. Il peut perdurer des siècles dans l'usage et continuer à être mis en œuvre même lorsque cette communauté adopte de nouveaux modes. Le plus souvent lié à une fête particulière ou à un rite spécifique, il constitue un signal fort d'identité et permet à la communauté de continuer à s'approprier son propre chant, au milieu même de contextes qui changent.

C'est ainsi qu'à la fin du VIII^e siècle, la romanisation des liturgies gallicanes et la création du répertoire romano-franc ont amené l'introduction de la théorie de l'*octoechos*, progressivement précisée et commentée par les théoriciens et les tonaires. Cette théorie se présente comme une tentative d'encadrer l'ensemble d'un répertoire vivant au moyen de huit normes de composition mélodique.

Pourtant les habitudes des communautés se maintiennent au cours des siècles – contre vents et marées, pourrait-on dire. Ainsi, les modes archaïques nous ont-ils révélé l'enracinement de nombreux récitatifs dans lesquels un degré unique remplit toutes les fonctions architecturales du mode : récitation et finale. Aucun tonaire n'a jamais tenté, ni même eu l'idée, de faire entrer ces récitatifs dans les huit modes ! Ces chants ne commencent d'ailleurs à être consignés par écrit que tardivement. Les

¹⁹² Anna Maria BUSSE BERGER, *La musica medievale e l'arte della memoria*, Rome, Fogli Volanti, 2008, 17, 23-48.

chants simples de l'ordinaire de la messe ainsi que diverses hymnes de l'office appartiennent à ces catégories, comme l'hymne *Iam Christe* du Carême ou le *Sanctus* XVIII.

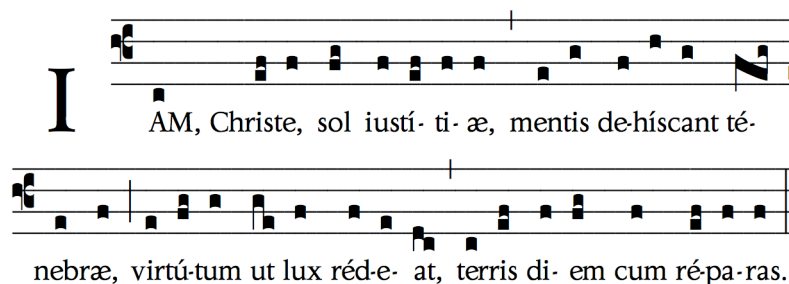


Fig. 85. AM 338.



Fig. 86. GT 767.

Il est aisé de rattacher à cette catégorie les nombreux récitatifs de lectures ou d'oraisons dans lesquels seules les cadences intermédiaires ou finales se posent au grave de la corde de récitation. Ces pièces, qu'elles relèvent du célébrant ou de l'assemblée, ont en commun une origine populaire. Elles sont fortement enracinées dans des traditions orales sur lesquelles les efforts des théoriciens n'ont pratiquement eu aucune prise.

Dans les missels parisiens du ^{xv}e siècle, qui comportent généralement une notation détaillée des préfaces, des bénédictions et des quelques interventions chantées du

célébrant, les changements de ton de la voix de celui-ci au cours de la bénédiction des fonts baptismaux lors de la Vigile pascale, sont souvent indiqués par des rubriques très pragmatiques :

« Alors l'évêque bénit l'eau en disant [...] Ici il élève la voix à la manière d'une préface [...] Ici il change sa voix comme s'il lisait une lecture. » ¹⁹³.

Elles témoignent que, malgré une notation mélodique perfectionnée, les célébrants se basent principalement sur une mémorisation intuitive de quelques récitatifs de référence.

Par ailleurs, les livres liturgiques romano-francs témoignent unanimement du maintien en usage de chants qui échappent complètement aux catégories modales récemment promulguées par l'*octoechos*. Le plus fameux d'entre eux est sans doute le timbre en quatre incisives qui a fourni une centaine d'antennes de l'office du temporal-sanctoral dans l'antiphonaire de Hartker. La manière la plus confortable de l'écrire est avec un *la* comme finale et un *ré* comme teneur psalmodique.

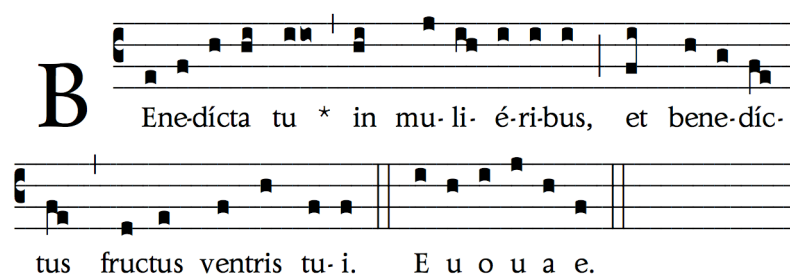


Fig. 87. AM I, 13.

La troisième incisive contient toujours un *si* bécarré, mais si le *si* réapparaît dans la quatrième incisive, il est alors bémol.

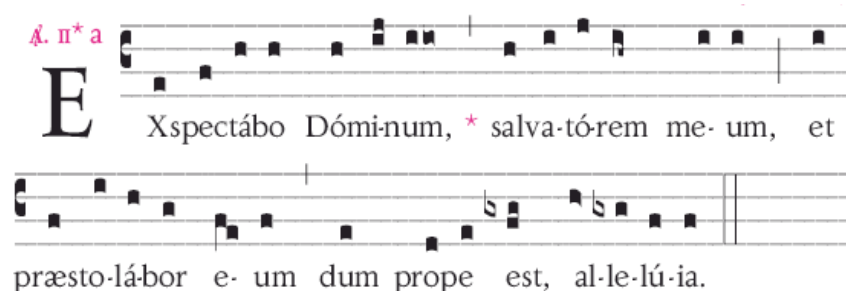


Fig. 88. AM I, 13.

¹⁹³ Tunc benedicitur aqua ab episcopo et dicat hanc orationem legendo / Hic exaltet vocem in modum prefationis / Hic mutet vocem suam quasi lectionem legens (Paris, BnF lat 15615, f. 132r et 133r).

Il s'agit donc d'un mode à quarte, mais la position et la variabilité du contexte cadentiel lui ferment la porte des deux seuls modes à quarte de l'*octoechos*, le 4^e et le 8^e. L'extrême popularité de ce mode lui a épargné de disparaître au moment de la systématisation carolingienne des huit modes. Pour le faire entrer dans leurs tonaires, les théoriciens ont tenté de modifier sa teneur et sa récitation, et ont parfois réussi à le classer artificiellement en diverses catégories :

- 1^{er} mode : le *mi* est choisi pour teneur et l'écriture omet le bémol,
- 2^e mode : le *do* est choisi pour teneur, c'est déjà moins artificiel,
- 4^e mode : le *ré* est choisi pour teneur, le *si* bémol est précisé,
- 5^e mode : le *do* est choisi pour teneur et la finale descendue d'une tierce majeure ,
- 7^e mode : le *ré* est choisi pour teneur et la finale décalée d'un ton vers le bas,
- 8^e mode : le *do* est choisi pour teneur et la finale décalée d'un ton vers le bas.

Léonard Poisson en a résumé les avatars qu'il connaissait dans un texte qui évoque la proximité des graduels en « IIA », et atteste la diffusion de ce mode¹⁹⁴.

En 1934, l'*Antiphonale monasticum* préparé par Solesmes ne parvenait toujours pas à rendre compte des nombreuses antiennes de ce mode et créait pour elles la catégorie douteuse du *Quartus modus alteratus seu cum alteratione chromatica*, après avoir laissé échapper un savoureux *Inde nullius modi sunt*. [Donc, elles ne sont d'aucun mode.]

Adsunt quædam Antiphonæ speciales, omnes quidem ejusdem typi, v. g. *Benedicta tu, Ex Ægypto*, etc., quæ intra Modorum seriem usu receptam annumerari nullatenus possunt, utpote alteratione chromatica revera insignitæ, et inde nullius Modi sunt. Ad fidem tamen codicum, et ratione similitudinis quæ tam in suæ clausulæ finalis quam in psalmi modulatione viget, quarto Modo de facto assignatæ sunt, sed cum nota discretiva « alterationis ». In corpore *Antiphonarii* sub italico caractere, v. g. *IV A*, inscriptæ sunt.

Fig. 89. AM 1215

Les recherches du XX^e siècle, valorisant les rapports entre musique et liturgie, ont mis en évidence l'origine gallicane ancienne de ce mode, qui équipe particulièrement les mélodies du temps de l'Avent et de de la Passion¹⁹⁵. À partir de là, on trouve d'autres traces de ce mode étranger à l'*octoechos* dans le répertoire du propre de la messe, notamment dans les graduels du temps de l'Avent, et il est légitime de penser que ce mode est un élément de la culture gallicane très antérieur à l'entreprise de romanisation.

¹⁹⁴ Léonard POISSON, *Traité théorique et pratique du Plain-Chant appelé grégorien*, Paris, Lottin et Butard, 1750, 279-281.

¹⁹⁵ Cf. CLAIRE, *La musique de l'office de l'Avent*.

Un autre exemple, non moins populaire, est le *tonus peregrinus* : avec son antienne qui se termine à l'aigu et ses deux teneurs, il peine à entrer dans les huit modes :



Fig. 90. AM II, 75 et AM I, 517.

Le concept d'une « évolution » qui conduirait, comme certains ont voulu le comprendre, depuis les modes archaïques jusqu'aux huit modes de l'*octoechos* est donc bien mis à mal par la seule existence de ces modes qui n'entrent pas dans la catégorie des modes archaïques, mais ne font pas non plus partie des huit tons. Donc, ce n'est pas le mode qui évolue, en se cherchant une nouvelle finale ou une nouvelle teneur. Ce qui change, c'est le cadre global de la composition. De fait, les compositeurs sont parfois amenés à découvrir de nouveaux modes, ou à se les voir imposer, voire à abandonner – c'est plus difficile – une partie de leur patrimoine.

Les couches profondes de la liturgie romaine ignorent le mode archaïque de RE, c'est-à-dire les récitatifs en *ré*. À Rome, les récitatifs sont en *do* ou en *mi*, et toute tentative d'introduire une récitation sur *ré* se traduit inévitablement par un rejet. Ainsi, l'introduction de la liturgie de l'Avent vers la fin du *v*^e siècle ou le début du *vi*^e a-t-elle amené les chanoines de Saint-Pierre à chanter les antiennes *O*, qui contiennent toutes une longue récitation à peine ornée sur *ré*.



Fig. 91. Version romano-franque, AM I, 47.

Lorsqu'on examine l'antiphonaire de Saint-Pierre du XII^e siècle, on constate que les récitations gallicanes sur *ré* sont en fait chantées à Rome sur *mi*¹⁹⁶. *Quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur!*

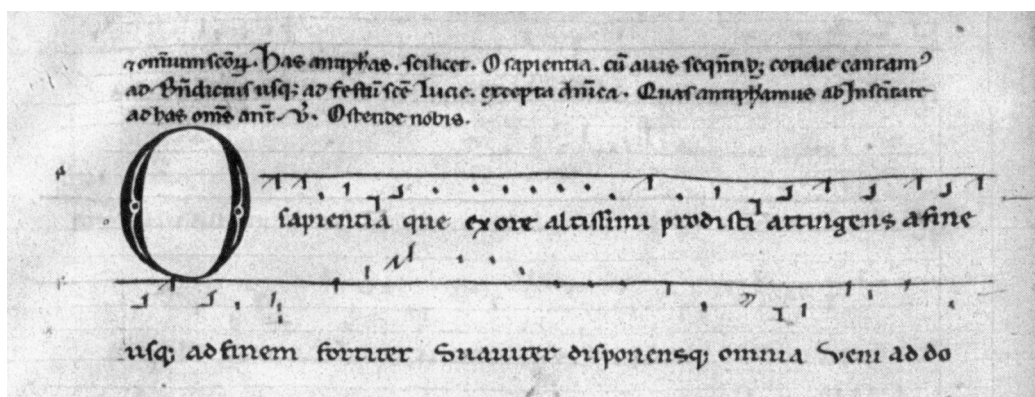


Fig. 92. Cité du Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio San Pietro B.79, f. 14v.

Cependant, l'introduction de la liturgie de l'Avent avait fait connaître aux musiciens romains le mode de RE et les quartes gallicanes. Musiciens savants séduits par cet exotisme, c'est dans ces sonorités nouvelles qu'ils ont puisé pour composer nombre des communions des fêtes de Carême, dont l'esthétique modale est si spécifique.

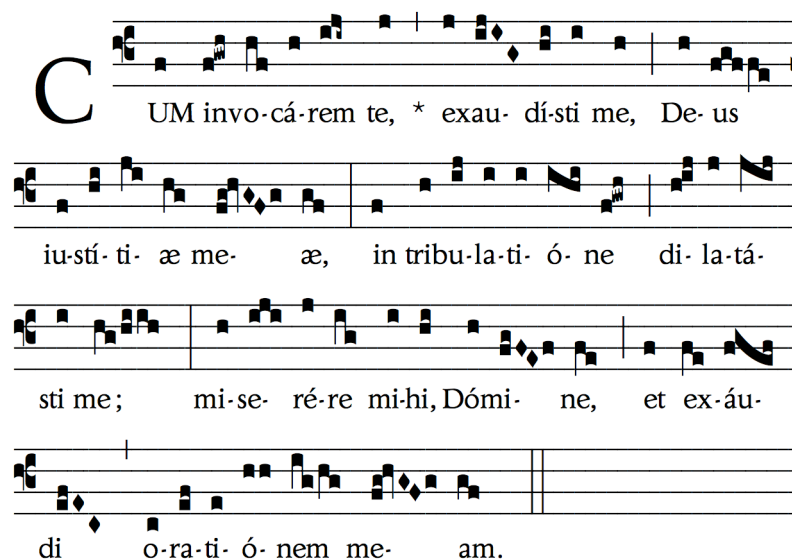


Fig. 93. GT 80.

Ce qui s'est ainsi produit, ce n'est donc pas une « évolution » modale, c'est un échange culturel au niveau musical, un élargissement de l'oreille et du champ modal ouvert aux compositeurs, et qui se déroule en plusieurs étapes.

¹⁹⁶ Cf. Sylvain GASSER, « Les antiennes O », *Etudes grégoriennes* 24 (1992), 53-84.

Des modes archaïques aux modes bipolaires : quand la théorie seconde une dynamique mélodique

Comment donc comprendre et exposer valablement ce qui a été maladroitement appelé « évolution modale » ?

A l'intérieur de la monodie antique et médiévale, dont le prototype est une cantillation latine en mode archaïque (de DO, de RE ou de MI selon les régions), plusieurs dynamismes d'ordre mélodique sont en germe. L'un vers le grave, deux autres vers l'aigu.

Le dynamisme vers le grave est une chute assez naturelle du ton à la fin des incises, des propositions et des phrases – sauf peut-être en cas d'interrogation¹⁹⁷. C'est ainsi que les tons de lectures se présentent le plus souvent comme une récitation ponctuée de cadences plus ou moins ornées aux degrés inférieurs de la corde de cantillation. Pour une analyse modale centrée sur la finale, comme l'est celle de l'*octoechos*, ce phénomène est une aubaine : alors qu'une récitation sur *do* n'entre pas dans l'une des huit catégories, une simple finale au *la* en fait un 2^e mode, au *sol* un 8^e et au *fa* un 5^e, au *mi* un 3^e. Une cantillation sur *la* n'entre pas dans l'*octoechos*, mais il suffit d'une cadence au *mi* pour qu'elle entre dans le 4^e mode ou au *ré* pour qu'elle entre dans le 1^{er}. Cette tendance au grave des cadences du discours a ainsi permis à de nombreuses cantillations archaïques de s'intégrer à moindre frais dans le système carolingien. On voit bien que cela ne constitue pas une « évolution » du mode archaïque, mais plutôt une adaptation qui lui permet de coexister désormais avec d'autres modes qui possèdent une corde de récitation commune avec lui.

Toujours à l'intérieur de la monodie réside un dynamisme mélodique vers l'aigu. Intrinsèque à la cantillation, ce *cantus obscurior* avait déjà été cerné par Cicéron dans son traité sur l'art de l'orateur.

Il y a aussi dans le dire un certain chant caché [...] L'étude que je poursuis sur la beauté dans les paroles me suggère ceci : la nature elle-même, comme pour

¹⁹⁷ Nous disons « peut-être », car, comme en témoignent l'usage courant et l'écriture actuelle de certaines langues, comme l'espagnol, l'interrogation provoque une élévation mélodique située en *début* de phrase. Plusieurs compositions grégoriennes confirment cette tendance. Ainsi l'ornementation à l'aigu au début des questions de l'offertoire *Precatus est*, ou bien les mélismes au début des interrogations oratoires de l'antienne *Montes Gelboe* (cf. chapitre 2, fig. 18).

4. La question de l'évolution modale

musicaliser le discours des hommes, a inséré dans chaque mot un son aigu, un seul, et pas au-delà de l'antépénultième syllabe.¹⁹⁸

Ce dynamisme, lié à la passion et à l'art du chanteur, tend à l'agrandissement des intervalles et explique l'élargissement de l'ambitus des chants. Il est aussi la source d'une ornementation des accents du texte chanté.

Mais il y a un troisième élément qui explique directement la conquête de l'aigu par les cordes récitatives. De nombreuses pièces grégoriennes comportent une alternance. Souvent du type antienne/psaume ou répons/verset, elles supposent une mise en œuvre par deux protagonistes différents : l'assemblée pour l'antienne, et le soliste pour le psaume. La partie de l'assemblée est simple, traditionnelle et quasiment immuable ; elle peut fort bien s'accommoder des modes « archaïques ». La partie du soliste est par essence beaucoup plus libre tant qu'est respectée la syntaxe d'accord avec la partie de l'assemblée, c'est-à-dire au fond une certaine « euphonie ». Ici encore se dévoile une collaboration directe entre théorie et pratique. D'un côté les théoriciens proposent des modes avec finales graves et cordes aiguës, de l'autre les solistes sont ravis de faire valoir leur organe, plus brillant sur les registres aigus. Il reste seulement, à la fin du solo, à ménager une transition aisée avec la reprise de l'antienne. Tout le système sophistiqué des *terminationes* et *differentiæ* des tons psalmodiques témoigne du soin apporté par les chantres à cette connexion délicate qui permet à la tradition vivante de l'assemblée de coexister avec les innovations modales des solistes.

Une antienne en mode archaïque de DO devient un 6^e mode si elle reçoit une psalmodie à la tierce supérieure, un 8^e si c'est à la quarte. Une antienne en mode archaïque de RE entre dans le 2^e mode dès qu'elle reçoit une psalmodie à la tierce, et une antienne du mode de MI entre dans le 4^e mode avec une psalmodie à la quarte. Comme on le voit, ici encore, il ne s'agit pas tant d'une « évolution » que d'un choix. Le système modal promulgué par les carolingiens ouvre ses portes à une ré-exploitation des matériaux préexistants, et leur permet de continuer à être mis en

¹⁹⁸ *Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior [...] In quo illud etiam mihi videtur ad studium persequendæ suavitatis in vocibus : ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem nec una plus nec a postrema syllaba citra tertiam.* CICERON, *L'orateur*, 18. Traduction sur la base du texte latin publié dans *Itinera electronica* : http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/cicero_orateur/lecture/2.htm (juin 2015).

œuvre à l'intérieur d'un nouveau cadre. Ainsi se trouvent remis à leur juste place les adjectifs de « naturelle » et « artificielle » que dom Jean Claire appose au substantif « évolution »¹⁹⁹. L'intégration d'un mode à l'*octoechos* est toujours un procédé « artificiel », c'est-à-dire qu'elle est l'opération d'un théoricien – voire d'un chantre – qui choisit pour ce mode une nouvelle finale ou une nouvelle teneur. Mais il y a aussi dans l'opération un élément « naturel » : une caractéristique du chant se comporte comme « pierre d'attente » face au nouveau système dans lequel il se voit intégrer.

Les modes bipolaires

À partir du moment où on ne tient plus à faire des modes du plain-chant le fruit d'une « évolution modale » à partir des modes archaïques, il devient légitime de rechercher un exposé succinct, basé sur les faits musicaux : le répertoire du plain-chant contient un très grand nombre de catégories modales correspondant à des chants qui ont une teneur à l'aigu et une finale au grave. Selon les cas, les compositeurs ont privilégié le développement mélodique de l'un des deux pôles, ou des deux. Pédagogiquement, il est éclairant de regrouper chacun de ces modes – pour lesquels nous proposons d'introduire le terme de « bipolaires » – autour du mode archaïque correspondant à sa teneur ou à sa finale.

Teneur correspondant au mode archaïque de DO :

– avec finale au demi-ton inférieur



Fig. 94. *Antiphonale romanum* 1912, 1*.

¹⁹⁹ Jean CLAIRE, « L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux (II) » *Revue grégorienne* 40/6 (1962), 239.

4. La question de l'évolution modale

– avec finale à la tierce mineure (type de 2^e mode)



Fig. 95. AM, 418.

– avec finale à la quarte (type de 8^e mode)



Fig. 96. AM I, 236.

– avec finale à la quinte (type de 5^e mode)



Fig. 97. AM I, 32.

4. La question de l'évolution modale

– avec finale à la sixte (type de 3^e mode)

F

I- li- æ re- gum * in honó-re
tu- o, á- sti- tit re- gí- na a dex-
tris tu- is in ve- stí- tu de- au- rá- to,
circúm- da- ta va- ri- e- tá-
te.

Fig. 98. GT 505.

Teneur correspondant au mode archaïque de RE :

– avec finale au ton inférieur

G

Ló-ri- a in excélsis De- o. Et in terra pax homí-
nibus bonæ vo- luntá- tis. Laudámus te. Be- ne- dí- cimus te.
Ado- rámus te. Glo- ri- fi- cámus te. Grá- ti- as á- gimus
ti- bi propter magnam gló- ri- am tu- am.

Fig. 99. GT 793.

Teneur correspondant au mode archaïque de RE :

– avec finale à la tierce mineure

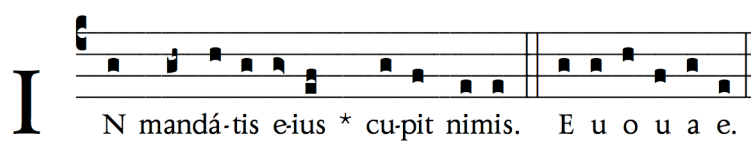


Fig. 100. AM II, 52.

– avec finale à la quarte (type de 4^e mode ou « IVA » selon la position du degré mobile)

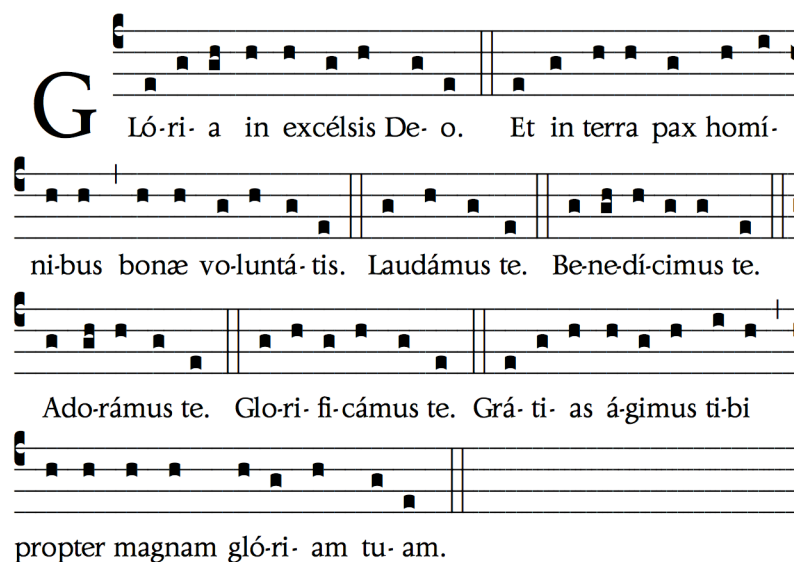


Fig. 101. GT 760.

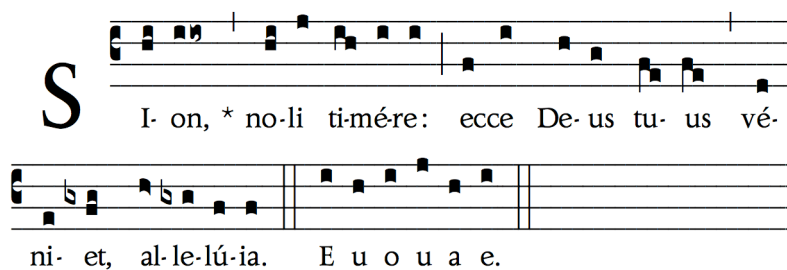


Fig. 102. AM I, 14.

4. La question de l'évolution modale

– avec finale à la quinte (type de 7^e mode)

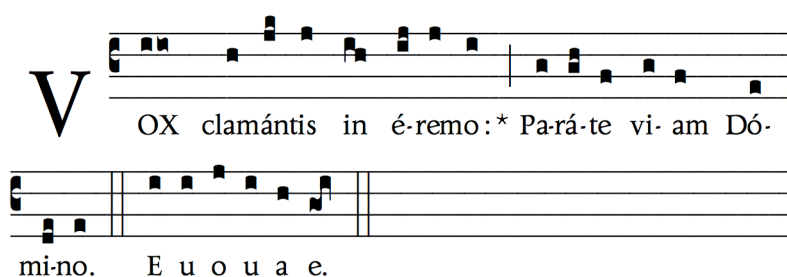


Fig. 103. AM I, 17.

Teneur correspondant au mode archaïque de MI :

– avec finale au ton inférieur



Fig. 104. GT 808.

– avec finale à la tierce majeure (type de 6^e mode)



Fig. 105. GT 767.

4. La question de l'évolution modale

– avec finale à la quarte (type de 4^e mode)

V

I-di portam * in domo Dó-mi-ni clausam, et di-xit

ad me ánge-lus: So-lus Dó-mi-nus vé-ni-et, ingré-di-ens

et egré-di-ens, et e-rit semper clausa. E u o u a e.

Fig. 106. AM I, 407.

– avec finale à la quinte

par bécarré (type de 1^{er} mode)

H

Abi-tá-re * fratres in unum. E u o u a e.

Fig. 107. AM II, 100.

par bémol et écrit à la quarte inférieure (type de 3^e mode)

D

Omi-nus * lé-gi-fer noster, Dó-mi-nus rex noster,

ipse vé-ni-et et salvá-bit nos. E u o u a e.

Fig. 108. AM I, 43.

Finale correspondant au mode archaïque de DO :

– avec teneur au ton supérieur



Fig. 109. AM II, 27.

– avec teneur à la tierce majeure (type de 6^e mode)

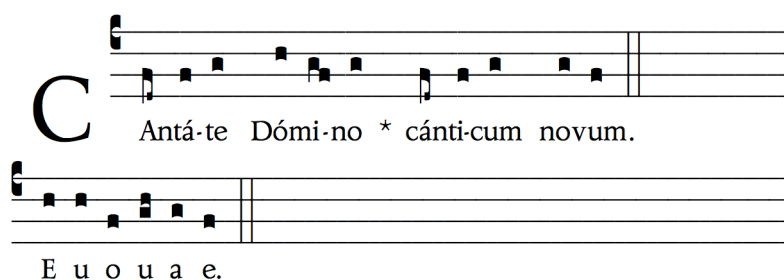


Fig. 110. AM II, 63.

– avec teneur à la quarte (type de 8^e mode)



Fig. 111. AM, 359.

4. La question de l'évolution modale

Finale correspondant au mode archaïque de RE :

– avec teneur au ton supérieur



Fig. 112. AM II, 75 et AM I, 517.

– avec teneur à la tierce mineure (type de 2^e mode)

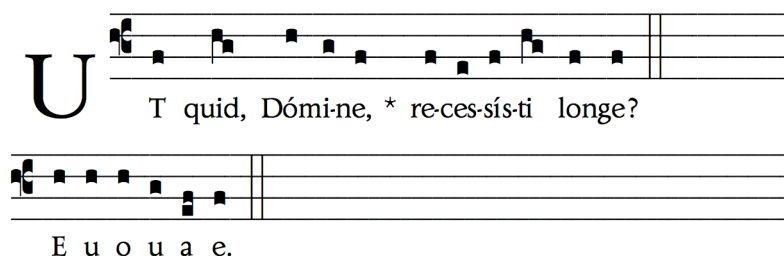


Fig. 113. AM II, 190.

– avec teneur à la quarte (type de 8^e mode)



Fig. 114. AM I, 7.

Finale correspondant au mode archaïque de MI :

– avec teneur au demi-ton supérieur

Le phénomène est omniprésent dans le nord de l'Europe à partir de l'an 1000. Les récitations sur *si* et *mi* du deuterus se voient remplacées par *do* et *fa*.

4. La question de l'évolution modale

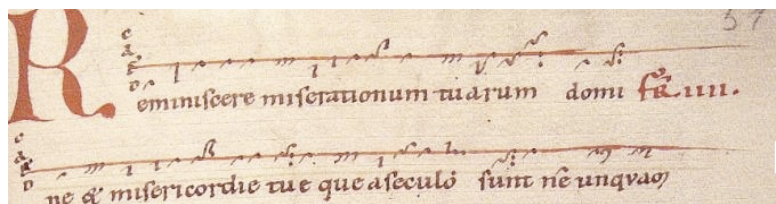


Fig. 115. Graz, Universitätsbibliothek 807, f. 51.

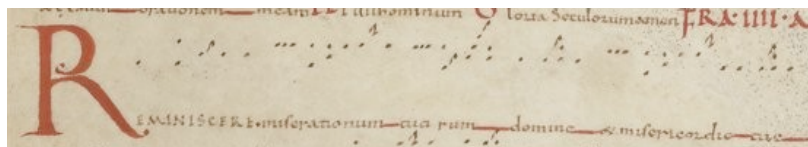


Fig. 116. Paris, BnF lat 776, f. 37.

– avec teneur à la tierce mineure : répons-bref *Attende Domine*



Fig. 117. AM I, 125.

– avec teneur à la quarte : répons *Ostende* et son 2^e verset (type de 4^e mode)



Fig. 118. AM I, 3.

5. Du mode à la mélodie

*De même que nous voyons en été l'arbre s'orner et se décorer
de fleurs... de même tout déchant s'orne et se décore de
fleurs musicales.²⁰⁰*

Les compositions grégoriennes nous sont parvenues à travers des graphies neumatiques, qui ne font – au mieux – que dessiner le contour de la mélodie, et des notations solfégiques, qui enferment cette mélodie dans une échelle diatonique avec un degré mobile, issue de la pédagogie et de la théorie de Guido d'Arezzo. Il est probable que, si cette échelle a connu un tel succès, c'est parce que le répertoire était généralement peu éloigné de la représentation qu'elle proposait. Par contre, tout ce qui pouvait déroger à cette échelle – notamment les exceptions au diatonisme que constituent les déplacements du demi-ton, ou bien les micro-tonalismes et les phénomènes phoniques liés à l'ornementation vocale – est définitivement occulté par le système guidonien et demeure inaccessible au lecteur moderne²⁰¹. Les sources anciennes conservent pourtant plusieurs indices de la subtilité de cette vie intime des mélodies modales et mettent à notre disposition quelques informations qui permettent d'en apercevoir quelque chose au-delà du filtre imposé par la notation.

Les différentes traditions neumatiques s'accordent pour dessiner une graphie ascendante²⁰² pour représenter un mouvement mélodique vers l'aigu et une graphie descendante pour représenter un mouvement mélodique vers le grave. Dans son essence, la notation neumatique est la mise en œuvre de ce procédé²⁰³ que l'invention de la portée n'a pas infirmé. Pourtant, les scribes médiévaux ont presque unanimement fait appel à des graphies supplémentaires, d'origine non

²⁰⁰ Petrus dictus PALMA OCIOSA, *Compendium de discantu mensurabili*, éd. Johannes WOLF, "Ein Beitrag zur Diskanlehrer des 14. Jahrhunderts", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15/3 (1914), 516.

²⁰¹ À l'exception remarquable de la liquescence qui a conservé une certaine lisibilité dans de nombreuses notations tardives.

²⁰² Sur cette caractéristique de la notation musicale en Occident, voir Marie-Elisabeth DUCHEZ, « Des neumes à la portée », dans : *Musicologie médiévale, Notations et séquences*. Actes de la table ronde du C.N.R.S., Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 6-7 septembre 1982, éd. M. Huglo, Paris, 1987, 57-60 ; et « La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale », *Acta Musicologica* 51 (1979), 54-73.

²⁰³ Nous préférons écarter ici la notation dite « paléo-franque », qui mérite une étude spécifique.

musicale. Ces signes, ils les ont empruntés à la secrétairerie tardo-antique : ce sont des notes tironiennes, des lettres significatives et des signes diacritiques.

Notes tironiennes et lettres significatives

Les notes tironiennes constituent une sorte de sténographie très employée par certains copistes carolingiens²⁰⁴. Leur nom s'enracine dans celui de Marcus Tullius Tiro, secrétaire de Cicéron, à qui leur invention est parfois attribuée. Elles permettent au scribe des neumes d'ajouter un commentaire laconique auprès des graphies qu'il trace²⁰⁵. Leur emploi n'a pas toujours une intention mélodico-rythmique. Les lettres significatives sont parfois appelées romaniennes en raison de leur attribution légendaire à Romanus, chantre de l'abbaye de Saint-Gall à la fin du VIII^e siècle²⁰⁶. Mais ce type de lettres additionnelles se rencontre aussi dans les notations bretonnes et lotharingiennes²⁰⁷. Leur origine fait encore l'objet de nombreuses discussions²⁰⁸. Dans tous les cas, elles sont la première lettre (ou une abréviation) d'un mot qui peut s'appliquer à l'expression²⁰⁹, à l'agogique²¹⁰ ou à la hauteur mélodique²¹¹. Leurs indications sont très approximatives et toujours relatives au contexte. Cependant l'une d'entre elles, *e* (*equaliter*) censée indiquer l'unisson, mérite une attention particulière comme nous le verrons plus bas.

Les signes diacritiques, image de l'échelle pentatonique ?

Trois des signes diacritiques utilisés par les copistes de la musique sont encore en usage dans les langues modernes. Ce sont : l'apostrophe, signe d'élision en français

²⁰⁴ Maurice JUSSELIN, « Notes tironiennes de quelques diplômes carolingiens », *Bibliothèque de l'École des Chartes* 109/2 (1951), 193-197.

²⁰⁵ Le meilleur exposé francophone de l'application des notes tironiennes au chant a été donné par Josef KOHLHÄUFL dans Luigi AGUSTONI, Johannes Berchmans GÖSCHL, Josef KOHLHÄUFL, Daniel SAULNIER, *Introduction à l'interprétation du chant grégorien*, Solesmes, 2001, 165-173. Cf. Josef KOHLHÄUFL, "Die Tironischen Noten im Codex Laon 239. Ein Beitrag zur Paläographie der Litterae significativae", *Musicologia austriaca* 14/15 (1996), 133-156.

²⁰⁶ J. M. CLARK, *The Abbey of St. Gall as a Centre of Literature and Art*, Cambridge University Press, 2013 (première éd. 1926), 170.

²⁰⁷ La liste complète de ces lettres dans les manuscrits de Saint-Gall et de Laon, avec exemples et interprétation, est donnée dans AGUSTONI-GÖSCHL, *Introduction à l'interprétation*, op. cit., 152-156.

²⁰⁸ Neil MCEWAN, "Interpretative signs ad letters in Gregorian chant", *Études grégoriennes* 33 (2005), 107-151. Michel HUGLO, « L'absence de lettres significatives notkériennes dans l'école de Metz au IX^e siècle », dans *L'art du chantre carolingien. Découvrir l'esthétique première du chant grégorien*, sous la direction de Christian-Jacques DEMOLLIÈRE, Metz, Éditions Serpenoise, 2004, 67-79.

²⁰⁹ Par exemple : *f* pour *fragor* (avec fracas), *k* pour *klangor* (avec éclat), *vol* pour *volubilter* (avec volubilité).

²¹⁰ Par exemple : *c* pour *celeriter* (avec fluidité), *t* pour *tenete* (en tenant).

²¹¹ Par exemple : *s* pour *sursum* (haut), *i* pour *inferius* (plutôt bas), *h* pour *humiliter* (bas).

ou en italien ; le point d'interrogation, signe d'élévation de la voix placé en fin ou en début de phrase interrogative ; et le tilde, signe de contraction en espagnol, en portugais et en breton. Le quatrième est un triangle de points (*trigonus*) extrêmement répandu dans l'Antiquité et au Moyen Âge comme signe d'abréviation en fin de mot.

L'apostrophe

Nous avons remarqué plus haut que les développements mélodico-rythmiques à l'unisson constituaient une caractéristique propre du répertoire grégorien, et qu'ils étaient presque exclusivement réservés au terme supérieur de la tierce mineure²¹². Les notations germaniques et sangallienne les représentent souvent par un signe conventionnel d'élosion, encore présent dans l'écriture du français et de l'italien : la *strophæ* (ou *apostropha* ou *strophicus*). Plusieurs notations françaises et du nord de l'Italie emploient pour cela le petit trait vertical descendant, appelé *lineola*, bien différent de la *virga* qui, elle, se trace en montant. Mais pourquoi avoir recours à ce signe ? Il pourrait s'agir d'une sorte de « neume-clé », destiné à faciliter pour le lecteur le repérage du demi-ton. Même si cette hypothèse ne peut être complètement écartée, elle constitue proprement une interprétation liée aux théories du solfège. L'utilisation conjointe et différenciée, à l'intérieur du même mélisme unissonique, de la *virga* et de la *strophæ* – voire d'autres graphies – invite à penser que ces signes ont des significations différentes :

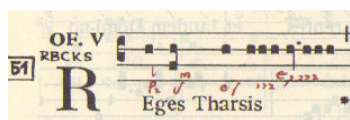


Fig. 119. GT 58.

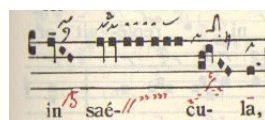


Fig. 120. GT 251.

Certes, les études sémiologiques du ^{xx}e siècle ont montré que la *virga*, éventuellement porteuse de l'épisème à Saint-Gall, représentait une valeur rythmique forte, alors que la *strophæ* correspondait à des valeurs rythmiques particulièrement fluides. Mais la *repercussio* de sons appuyés et celle de sons fluides fait appel à des techniques vocales très différentes. La *strophæ* ne serait-elle pas le signe d'une émission vocale particulière du degré fort du substrat pentatonique au

²¹² L'édition Vaticane connaît deux exceptions notables. Une répercussion sur *la* dans le graduel *Ad Dominum V. Domine* (GT 282.3.4) : le procédé semble bien appliqué dans une intention expressive. Et une répercussion sur *si* dans le graduel *Ego autem V. Iudica Domine* (GT 253.5) : mais le bémol a été oublié dans la restitution !

cours des développements unissoniques ? Une technique simple pour assurer une réanimation vocale fluide à l'unisson, ne consisterait-elle pas dans une subtile oscillation micro-tonale autour de l'unisson ? Ce serait peut-être une explication des hésitations remarquées dans certaines sources²¹³ :

Fig. 120 shows two musical examples with frequency ratios:

- Example 177 (Intr):** Respice in me- um. Ratios: L 150/3, G 416/3, E 345/10. A red arrow points to the G ratio.
- Example 178 (Off):** Precatus pó-pu-lo. Ratios: L 51/5, G 45/4, E 126/3. A red arrow points to the G ratio.

Fig. 120.

Fig. 121 shows a musical example with frequency ratios:

- Example 179 (Intr):** Ne timeas Za-cha-ri- a,. Ratios: L 130/13, G 97/11, E 266/10.

Fig. 121.

Or le degré fort de l'échelle pentatonique possède justement l'ornement qu'il faut pour cela : le *pien*. Dans cette hypothèse, les successions strophiques à l'unisson pourraient être interprétées comme de subtiles oscillations ornementales, broderies inférieures du degré fort, et d'un calibre peut-être inférieur à notre demi-ton.

Une autre étude a déjà été l'occasion de faire remarquer combien un discours facile sur la « montée de *si* à *do* en milieu germanique » avait occulté la prise en compte de phénomènes antinomiques, comme l'apparition d'un *si* (*mi*) ornemental dans certains contextes unissoniques de récitation ou de quasi-récitation sur *do* (*fa*). En effet,

²¹³ Eugène CARDINE, *Sémiologie grégorienne*, Solesmes, 1970, 61, ex. 177-179.

certaines manuscrits aquitains présentent un comportement de ce type²¹⁴. Et puis les sources témoignent de nombreuses hésitations entre *si* et *do* dans les intonations des chants du deuterus authent : :

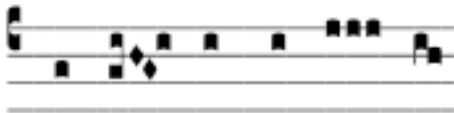
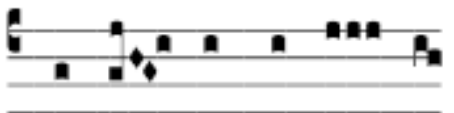
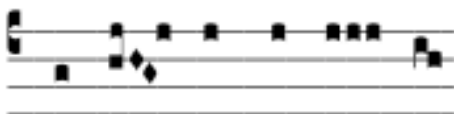
Bénévent 34 (215v)		psaume sur <i>si</i>
Paris, BnF 776 (106v)		psaume sur <i>do</i>
Graz 807 (140)		psaume sur <i>do</i>
Time- te Do-mi- num		

Fig. 122.

et dans l'intonation de leur psaume :

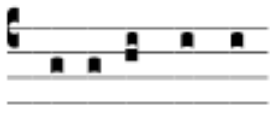
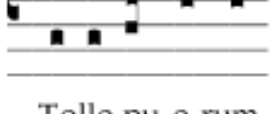
Bénévent 21 (37v)		psaume <i>do</i> finale <i>sol</i>
Tolède 44.2 (51v)		psaume <i>do</i> finale <i>mi</i>
Klosterneuburg 1013 (83v)		psaume <i>do</i> finale <i>mi</i>
Paris BnF 17296 (66v)		psaume <i>do</i> finale <i>mi</i>
Tolle pu-e-rum		

Fig. 123.

La formule d'intonation ou de ré-intonation des antiennes de l'office type *Hodie* (*fa/fa-sol/sol*) amène des constatations convergentes.

²¹⁴ Marie-Noël COLETTE, « Le choix de *Si* et *Mi* dans les graduels aquitains (XI-XII^{ème} siècles) », dans : Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicologia "Culturas Musicales del Mediterraneo y sus ramificaciones" Madrid / 3-10/IV/1992, *Revista de Musicologia* 16/4 (1993), 2268-2296.

5. Du mode à la mélodie



Fig. 124. AM I, 102.

Si l'antienne est du 8^e ton, un grand nombre de manuscrits germaniques présentent une variante caractéristique, *mi/fa-sol/sol*. À l'inverse, nous n'avons rencontré cette variante dans aucune autre région. En ignorant toujours cette variante, le manuscrit Metz, BM 83 se détache nettement de la tradition germanique, dont il est par ailleurs assez souvent proche. (cf. tableau *page suivante*).

5. Du mode à la mélodie

CAO	incipit	K1	K2	A	U	Klo	SG 545
1205	<i>Ab Oriente</i>	diff.	34 ^v	36 ^v (fa)	38 ^v	diff.	89
1745	<i>Bonum est sperare</i>	78	74	68 (fa)	80 ^v	122	151 ^v
1876	<i>Confitebor tibi</i>	63	49	50 (fa)	66	100	114 ^v
1912	<i>Contritum est</i>	89	92	79 ^v (fa)	93	138	178
2397	<i>Dominum Deum</i>	69	59	///	///	diff.	130
2417	<i>Dominus mihi</i>	79	69	64 (fa)	77	117	144
2530	<i>Ecce nunc palam</i>	102 ^v	115	99	107 ^v	///	///
2532	<i>Ecce nunc tempus</i>	67	55	55	69 ^v	107	124 ^v
2697	<i>Et dicebant</i>	94 ^v	102 ^v	///	98r	145	///
2837	<i>Facta est Iudæa</i>	269	///	///	///	///	99 ^v
3093	<i>Hodie Christus hodie</i>	21 ^v	26	19 ^v (fa)	25 (fa)	33 ^v	56 (fa)
3095	<i>Hodie cælesti</i>	34	39	36 (fa)	40 ^v	56	86 ^v
3134	<i>Hora est iam</i>	2 ^v	1	nn	5 ^v	3 ^v	16 ^v
3515	<i>Iudica causam</i>	84	84	74 (fa)	88 (fa)	130	167 ^v
3794	<i>Missus est</i>	16	16 ^v	38 ^v (fa)	17	24	41
3854	<i>Nato Domino</i>	19 ^v	22 ^v	31 (fa)	35 ^v	46 ^v	50 ^v
3979	<i>Nuptiæ</i>	33	38	47 ^v	45	61	92
4221	<i>Parvulus filius</i>	20	///	19 (fa)	24	32	52
4347	<i>Potens es</i>	78	74	68	80 ^v	122	151 ^v
4566	<i>Quoniam confortavit</i>	224	///	134	178r	77 ^v	///
4835	<i>Scriptum est</i>	85	86	74 ^v (fa)	88 ^v	illis.	168 ^v
5028	<i>Stephanus vidit</i>	26	172	22 ^v (fa)	27	37	61 ^v

Les manuscrits germaniques et la formule d'intonation *fa/fa-sol/sol* en 8^e mode.

5. Du mode à la mélodie

Ce contexte mélodique *fa/fa-sol/sol* se retrouve avec le même rythme proparoxytonique, en intonation des antiennes du 1^{er} mode (*do/do-ré/ré*).



Fig. 125. AM I, 76.

Or, dans ce contexte, la variante ne se produit presque jamais. Ainsi, dans Karlsruhe, Badische Landesbibliothek S. Georges VI :

<i>Hodie natus</i>	25v	<i>do / do-ré / ré</i>
<i>Iter faciente</i>	54r	<i>do / do-ré / ré</i>
<i>Non in solo</i>	58v	<i>do / do-ré / ré</i>
<i>Illi ergo</i>	74v	<i>do / do-ré / ré</i>
<i>Quinquaginta</i>	79v	<i>do / do-ré / ré</i>
<i>Cooperunt omnes</i>	85r	<i>do / do-ré / ré</i>
<i>Nonne cor</i>	104r	<i>do / do-ré / ré</i>
<i>Usque modo</i>	115r	<i>do / do-ré / ré</i>
<i>Hodie completi</i>	129r	<i><u>si / do-ré / ré</u></i>
<i>Spiritus sanctus</i>	132r	<i>do / do-ré / ré</i>
<i>Facta autem</i>	132r	<i>do / do-ré / ré</i>
<i>Gratias tibi</i>	134r	<i><u>si / do-ré / ré</u></i>
<i>Beata es Maria</i>	272r	<i>do / do-ré / ré</i>
<i>Cum vidisset</i>	330r	<i>do / do-ré / ré</i>

L'intonation *do/do-ré/ré* en 1^{er} mode dans Karlsruhe BLB S. Georges VI.

Quelques contextes identiques se retrouvent aussi à l'aigu du 1^{er} ou du 4^e mode, et on n'y trouve pas non plus la variante *mi/fa-sol/sol*. Entre tous ces cas et la série affectée par la variante *mi/fa-sol/sol*, la seule différence est la modalité d'ensemble de la pièce. Les intervalles, la situation de la formule dans la pièce, ainsi que le rythme sont identiques.

Dans notre thèse²¹⁵, nous avons proposé un essai d'explication pour ce phénomène :

S'il fallait tenter une explication, nous dirions qu'en 8^e mode, l'oreille entend de la même manière les trois intonations *fa/fa-sol/sol*, *sol/sol-la/la* et *la/la-si/si*. Il y a donc une très large zone d'incertitude dans le milieu de l'échelle, et autant de risques d'erreur pour le chanteur. Dans les autres modes, l'incertitude sur cette intonation par la sous-finale est plus réduite.

Le déplacement du premier *fa* à *mi* permet de lever complètement l'incertitude du mode et du degré initial. Comme le *fa* n'est pas, dans ce contexte, instable en présence du *mi*, on peut formuler l'hypothèse que cette variante a été introduite délibérément pour faciliter l'intonation.

Rien n'est venu infirmer cette explication qui renvoie aussi à l'enchaînement des tétracordes. Elle ne peut cependant être que partielle, car des recherches ultérieures ont mis en valeur bien d'autres indices d'hésitation entre *si* et *do* (et leurs transpositions).

Une formule des répons du 2nd mode nous amène, en effet, à saisir sur le vif cette hésitation mélodique entre *si* et *do*. Les manuscrits se divisent en deux manières de la noter :

- avec le *fa* :



Karlsruhe, Badische Landesbibliothek Aug. LX
 Klosterneuburg, Stiftsbibliothek 1013
 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek S. Georges VI
 Aachen, Bischöfliches Domarchiv 20

²¹⁵ Daniel SAULNIER, *Des variantes musicales dans la tradition manuscrite des antiennes du répertoire romano-franc. Description, typologie, perspectives* thèse de doctorat en musicologie médiévale de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (Paris), sous la direction de Marie-Noël Colette (28 juillet 2005).

Metz, BM 83
 Worcester, Cathedral and Chapter Lib. F. 160
 Silos, Abadía Santo-Domingo 9
 Toledo, Biblioteca capitular 44.2
 Paris, BnF lat 17296

– avec le *mi* :



Saint-Gall, Stiftsbibliothek 545
 Piacenza, Biblioteca capitolare 65
 Lucca, Biblioteca capitolare 601
 Benevento, Biblioteca capitolare 21
 Cambridge, University Library M.m.2.9
 Everingham Park, Coll. privée, Library of Lord Herries s.n.
 Paris, BnF lat 12044

La manière dont le manuscrit de Hartker (Saint-Gall 390-391) note ce passage est tout à fait caractéristique²¹⁶ :

CAO	incipit	f°	description neumatique	
7068	<i>Lætentur cæli et exsultet</i>	17	clivis épisémée	+ pressus
6481	<i>Docebit nos... vias</i>	29	clivis épisémée	+ pressus
7553	<i>Rorate... pluant</i>	35	clivis	+ pressus
6656	<i>Emitte agnum... dominatorem</i>	35	clivis	+ pressus
7569	<i>Sancta et immaculata virginitas</i>	47	clivis épisémée	+ clivis
7817	<i>Valde honorandus... Ioannes*</i>	61	clivis épisémée	+ pressus
6892	<i>In columbæ... Sanctus</i>	75	clivis épisémée	+ pressus
7522	<i>Reges Tharsis... adducent</i>	///		
6154	<i>Auribus... lacrimas</i>	86	clivis épisémée	+ clivis
6653	<i>Emendemus... peccavimus</i>	144	clivis épisémée	+ pressus
6941	<i>In te iactatus... matris</i>	166	clivis	+ pressus
7203	<i>Ne avertas... puero tuo</i>	166	clivis épisémée	+ pressus
7207	<i>Ne perdas... animam</i>	165	clivis	+ pressus
7325	<i>Opprobrium... inimicis</i>	172	clivis	+ pressus
7041	<i>Iudas... petiit</i>	179	clivis épisémée	+ clivis
7821	<i>Velum templi... terra</i>	217	clivis épisémée	+ clivis
7640	<i>Sepulto... custodirent</i>	222	clivis épisémée	+ clivis

Dans 11 cas sur 16, il recourt à la graphie du pressus, qui précise l'unisson avec la plus haute probabilité. Hartker (Saint-Gall 390-391) se trouve ainsi avec les autres témoins germaniques du *fa*. Quatre siècles plus tard, la même tradition locale

²¹⁶ Sondage limité aux seuls répons rencontrés de l'Avent à Pâques.

témoigne en faveur du *mi*, à travers le manuscrit Saint-Gall 545. Nous avons donc ici un cas où, en milieu germanique, une esthétique *si/mi* a été postérieure celle de *do/fa*.

Ces constatations nuancées, comme aussi le fait que la tierce mineure *la-do* recouvre le degré mobile de l'échelle, invitent à envisager la dialectique *si-do* en termes de tendance, d'attraction, voire d'instabilité au sein de l'échelle, phénomènes qui ont pu se faire sentir de façon diversifiée selon les régions et les époques²¹⁷.

Aucune explication vraiment satisfaisante de ces phénomènes n'a été avancée jusqu'à présent. Pour les uns, il serait une conséquence de la culture pentaphonique de l'Occident²¹⁸ ; pour d'autres, il découlerait d'une recherche de consonance liée à l'avènement de la polyphonie²¹⁹. Ce dernier argument semble plutôt faible : il n'explique pas pourquoi certaines régions seraient plus affectées que d'autres.

Le pentaphonisme culturel de l'Europe centrale – particulièrement mis en valeur par les musicologues du folklore hongrois – présente plus de poids. Il est certain que le répertoire romano-franc, a émigré loin de son lieu de naissance, et qu'il a donc été d'abord perçu comme un produit d'importation. A son arrivée dans une nouvelle aire culturelle, il s'est donc de fait, trouvé confronté aux pratiques musicales traditionnelles de la région. Un pentaphonisme préexistant a donc pu exercer un rôle majeur sur l'évolution des mélodies reçues. On aurait alors affaire à une assimilation des mélodies selon un procédé analogue à celui constaté par Kenneth Levy au contact entre différentes traditions de plain-chant, et appelé par lui « remodelage idiomatique »²²⁰.

Ainsi, lorsqu'on compare les antiennes *O* entre les répertoires romano-franc et romain²²¹, on remarque un déplacement des récitations de *ré* (en milieu GREG) à *mi* (en milieu ROM)²²².

²¹⁷ Ces réflexions sur la dialectique « *si-do* » valent aussi pour les transpositions : *mi-fa* et *la-si* bémol.

²¹⁸ Zoltan FALVY, "Zur Frage von differenzen der Psalmtöne", *Studien zur Musikwissenschaft* 25 (1962). Hellmut FERDERHOFER, "Grünzüge einer Geschichte der Kirchenmusik in Steiermark", *Singende Kirche* 11 1964, 103-113.

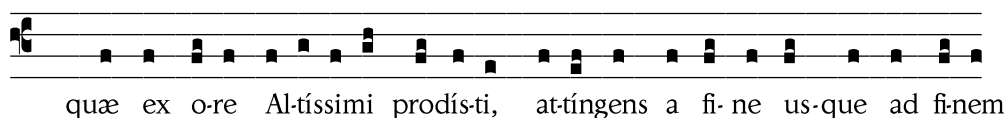
²¹⁹ Eugène CARDINE, Compte-rendu de Josef YASSER, *Mediæval Quartal Harmony*, New York, 1938, dans : *Revue grégorienne* 24 (1939), 233-239.

²²⁰ Kenneth LEVY, "The Italian Neophytes' Chants", *Journal of the American Musicological Society* 23 (1970), 211. Le même auteur recourt aussi au terme de *idiomatic overlay* : "Toledo, Rome and the legacy of Gaul", *Early Music History* 4 (1984), 93.

²²¹ Sylvain GASSER, « Les antiennes *O* », *op. cit.*, spécialement 56-57.

5. Du mode à la mélodie

récitation des antiennes *O* dans les manuscrits GREG (cf. Piacenza 65, p. 285)



récitation des antiennes *O* dans les manuscrits ROM (cf. B. 79, f° 14v)

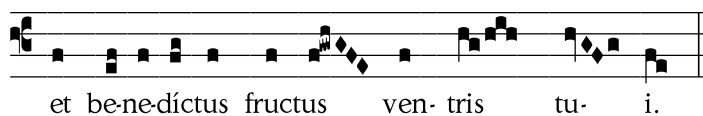


Fig. 128.

Lorsqu'on sait que la liturgie de l'Avent a été importée de Gaule par Rome²²³, et que le mode archaïque de RE, très apprécié en milieu gallican, est inconnu des couches profondes du répertoire romain²²⁴, on comprend que les récitations sur *mi* de la version romaine sont une inculturation locale de la mélodie.

Un décalage semblable se rencontre dans les récitations des versets de répons du 2nd mode : elles sont sur *ré* dans GREG et sur *mi* dans ROM²²⁵.

fin du verset de répons du 2^e mode dans les manuscrits GREG (cf. Piacenza 65, p. 287)



fin du verset de répons du 2^e mode dans les manuscrits dans les manuscrits ROM (cf. B. 79, f° 28v)

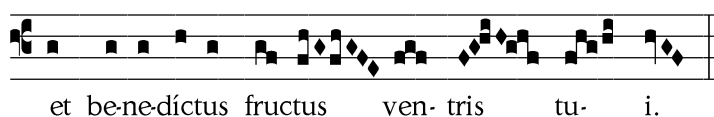


Fig. 129.

Une telle pratique consiste, pour un chanteur ou une école de chant, à remodeler la mélodie importée afin de la faire mieux correspondre aux pratiques et à la sensibilité musicale du milieu récepteur. Elle concerne d'abord le chanteur, qui évolue ainsi

²²² Selon une pratique répandue, par commodité GREG désigne le corpus de chant liturgique romain, dans la recension des manuscrits romano-francs, et ROM le corpus chant liturgique romain, dans la recension des manuscrits vieux-romains.

²²³ Jean CLAIRE, « La musique de l'Avent », *Grégoire le grand*, actes du colloque international tenu à Chantilly du 15 au 22 septembre 1982, Paris, CNRS, 1986, 649-657.

²²⁴ *Ibid.*, 652.

²²⁵ Ce dernier exemple témoigne en outre du caractère oral de la tradition romaine : dans le manuscrit, les notes et les syllabes sont décalées de telle manière qu'il est impossible de chanter en « lisant » le manuscrit. En fait le chanteur ayant mémorisé la formule stéréotypée des versets de répons, l'adaptait sans peine au texte proposé.

dans un univers plus favorable à sa créativité musicale, mais tout autant les auditeurs qui reconnaissent la mélodie qui leur est proposée comme faisant partie de leur patrimoine. Ce remodelage n'est au fond que la mise en acte de l'adage de la philosophie ancienne : *Quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur*.²²⁶

L'ethnomusicologie connaît de nombreux exemples de ce phénomène, comme, par exemple, dans le chant maronite :

L'échelle musicale est originellement non tempérée. Ainsi, entre *do-mi* nous trouvons généralement une tierce « neutre » placée quelque part entre l'intervalle majeur et mineur. Dans la pratique, une même mélodie peut être également exécutée selon le système tempéré et un autre non tempéré.²²⁷

Le point d'interrogation

La figure du *quilisma* est empruntée au point d'interrogation²²⁸, qui correspond bien à un certain aspect mélodique du discours : la montée de l'intonation dans la question²²⁹.

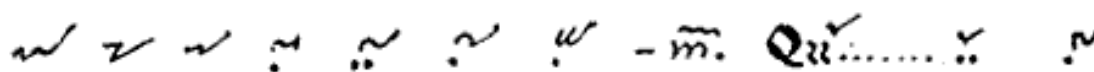


Fig. 130.

Ce signe se rencontre seulement dans une ascension mélodique²³⁰, le plus souvent à l'intérieur de la tierce mineure ou immédiatement avant d'arriver sur le degré fort du substrat pentatonique. Sa fluidité a été démontrée par les études sémiologiques²³¹, notamment grâce à des comparaisons comme celles-ci :

²²⁶ Dans sa forme latine, l'adage est fréquemment employé par Thomas d'Aquin, Cf. *Summa Theologiae*, 1a, q. 75, a. 5; 3a, q. 5, etc. Mais ses fondements sont aristotéliens : cf. Noël MAURICE-DENIS, *L'être en puissance d'après Aristote et saint Thomas d'Aquin*, Paris, Marcel Rivière, 1922 et Joseph de FINANCE, *Etre et Agir dans la philosophie de Saint Thomas*, Paris, Beauchesne, 1945, ch. 2-3.

²²⁷ Louis HAGE, « La modalité du chant maronite » *Études grégoriennes* 27 (1999), 145-146.

²²⁸ Bernard BISCHOFF, *Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Âge occidental*, Paris, Picard, 1985, 188, fig. 32. Cf. aussi Jean VEZIN, « Le point d'interrogation, un élément de datation et de localisation : l'exemple de Saint-Denis », *Scriptorium* 34 (1980), 181-196.

²²⁹ Cf. Colette BODELOT, *L'interrogation indirecte en latin*, Louvain, Peeters Publishers, 1987.

²³⁰ Le *quilisma* descendant ne se rencontre pas, à l'exception de quelques manuscrits français théoriques comme le « Tonaire de Dijon », manuscrit H 159 de la Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier.

²³¹ Eugène CARDINE, *Sémiologie grégorienne*, Solesmes, 1970, 126.

5. Du mode à la mélodie

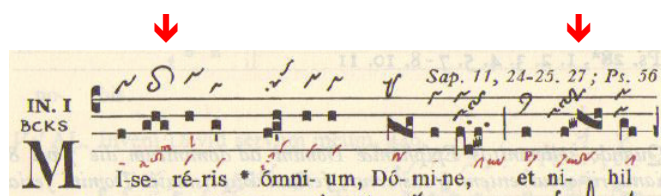


Fig. 131. GT 62.

Mais cette utilisation n'est pas complètement systématique. En effet, il se rencontre aussi comme note de passage dans une tierce majeure : il est probable que dans ce dernier cas, sa graphie a été adoptée en raison de la fluidité qu'elle connote. Il y a même des cas où il est utilisé dans des contextes rythmiques appuyés, et seulement pour sa signification mélodique semi-tonale. Certains de ses emplois demeurent énigmatiques et discutés.

Le *quilisma*, comme le point d'interrogation, ne se rencontre qu'en situation ascendante ; il est très souvent l'équivalent du *portamento*²³² qui se rencontre dans de nombreuses traditions vocales²³³. C'est véritablement le « neume du *pien* » : débile, mobile et labile. En plain-chant, son étude a été en partie approfondie sous le vocable *initio debilis*²³⁴. Cependant, toutes ces études récentes demeurent dans la ligne classique de la sémiologie, et oublient des points de vue plus anciens et mieux fondés dans la tradition médiévale :

Le *quilisma* est un neume dont la valeur a été complètement méconnue dans les temps modernes...

Du Cange fait dériver le mot *quilisma* du grec *Χόλισμα*, qui signifie *succus expressus*. Or, en appliquant cette étymologie au neume que j'essaie de faire connaître en ce moment, on voit qu'elle a tous les caractères d'une parfaite exactitude. Le *quilisma* est toujours représenté par une *ligne brisée* . Les Éthiopiens qui notent leur musique avec l'alphabet *amara*, marquent constamment le son tremblé, cadencé, trillé, par la lettre *arakrek* . Le *kilisma* des Grecs modernes ressemble assez à cette figure brisée , mais il

²³² Daniel LEECH-WILKINSON, "Portamento and musical meaning", *Journal of Musicological Research* 25 (2006), 233-261.

²³³ Joshua S. WALDEN, *Sounding authentic: The Rural Miniature and Musical Modernism*, Oxford University Press, 2014, 75, 121, 122, 204.

²³⁴ Herminio GONZALEZ-BARRIONUEVO, *El "Pes initio debilis", notación y límites*, thèse dactylographiée, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma, 1987 ; "Das Phänomen "initio debilis" und seine Wiedergabe in der Neumenschrift", *Beiträge zur Gregorianik* 26 (1998), 35-62 ; "El pes initio debilis en el Antifonario de Hartker", *Estudios gregorianos* I/1 (2004), 27-67.

n'a aucune valeur mélodique et règle seulement la durée de certaines notes. La ligne brisée , signe de l'n chez les Égyptiens, représentait l'eau dans l'écriture de ces peuples. Les géographes de tous les pays et de tous les temps ont usé de ce trait ondulé, pour peindre aux yeux les surfaces liquides du globe terrestre. Ainsi, il est permis de croire *a priori* que lorsqu'on voit un pareil signe dans les neumes, c'est qu'il s'agit d'un tremblement de la voix, comme il s'agit ailleurs du tremblement ondulatoire de l'eau.

Et ceci est tellement vrai, qu'Engelbert, abbé d'Aimont dans la Haute-Styrie, vers la fin du treizième siècle, dit positivement : *Vox tremula... vocatur quilisma*, – c'est-à-dire : *La voix tremblée s'appelle quilisme* (Forkel, *Allgemeine Geschite der Musik*, tom. 2, p. 347). Et Jérôme de Moravie (ms supra cit.), appelant *flos harmonicus* ce que les neumatistes antérieurs à lui nommaient *quilisma*, s'exprime en ces termes : *Est autem flos harmonicus, decora vocis sive soni et celerrima procellarisque vibratio. Procellaris dicitur eo quod procella fluminis aura levi agitata sine aquæ interruptione ; sic nota procellaris in cantu fieri debet cum apparentia quidem motus, absque tamen soni vel vocis interruptione.*²³⁵

La traduction de ces dernières lignes jette une lumière imagée sur ce qu'a pu être la manière médiévale de chanter le quilisma.

La fleur harmonique est une belle vibration rapide et ondulée de la voix ou du son [...]. Elle est dite ondulée parce que, de même que l'eau d'une rivière agitée par la brise ondule sans interruption du courant, de même la note ondulée doit être faite dans le chant avec une apparence de mouvement, mais sans interruption de la voix ou du son.

Le tilde

La situation de l'*oriscus* est moins facile à généraliser. Graphiquement, il s'agit du *titulus* (ancêtre du tilde espagnol, portugais ou breton), sans doute le plus répandu des signes d'abréviation par contraction ou par suspension²³⁶. Les études sémiologiques rencontrent de vraies difficultés à le cerner²³⁷, probablement parce

²³⁵ Théodore NISARD, *L'archéologie musicale et le vrai chant grégorien*, éd. M. Aloys KUNC, Paris, Lethielleux, 1890, 124-125.

²³⁶ Michel PARISSE, *Manuel de paléographie médiévale*, Paris, Picard, 2006, 32. Jacques STIENNON, *Paléographie du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1973, 125-128.

²³⁷ « Il pourrait sembler plus logique de commencer l'étude par l'*oriscus* lui-même. Mais sa fonction particulière apparaît mieux si l'on explique d'abord le *pressus* et la *virga strata*. », Eugène CARDINE, *Sémiologie grégorienne*, Solesmes, 1970, 76.

que, dans la notation du plain-chant, c'est un signe multifonctionnel, qui peut revêtir des significations diverses, voire contradictoires, selon les manuscrits :

L[aon239] a une graphie propre pour le salicus, et cependant, en 50% des cas environ où les copistes sangalliens emploient le salicus, L[aon 239] écrit seulement un scandicus léger... Bien plus quand, quand L[aon 239] écrit un salicus, il n'est pas rare qu'il ajoute un *c* [*celeriter*] à l'oriscus.²³⁸

L'*oriscus* se trouve cependant dans deux situations privilégiées, qui renvoient cette fois encore au substrat pentatonique. Dans l'ascension mélodique *fa-sol-la* (et ses transpositions), notamment lorsqu'il s'agit de rejoindre la corde *la* comme récitation ou comme pivot modal, le *sol* est souvent traduit par un *oriscus*.

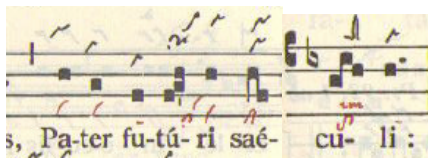


Fig. 132. GT 45.

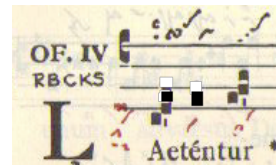


Fig. 133. GT 44.

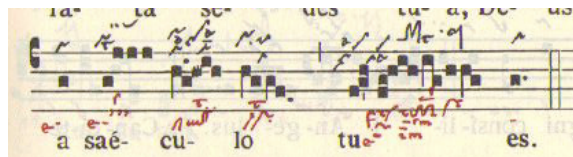


Fig. 134. GT 47.

L'analyse montre que, même si c'est une note de passage, il ne s'agit jamais d'un degré mobile ou faible comme le *pien*. Dans ces cas l'oriscus apparaît comme la représentation du degré central du *pycnon*²³⁹ ou tricorde²⁴⁰ de l'échelle pentatonique. Au contraire, les études sémiologiques ont souligné la forte tension ascensionnelle que traduit l'emploi de ce signe, notamment dans le cas du salicus et du pes quassus²⁴¹.

L'autre emploi de ce signe en relation avec le pentatonisme se trouve dans les pièces en deuterus, lorsque le *mi* (*si*) choisi comme degré structurel, entre en conflit avec le degré fort *fa* (*do*).

²³⁸ Eugène CARDINE, *Sémiologie grégorienne*, Solesmes, 1970, 106.

²³⁹ BRAILOIU, « Sur une mélodie russe », *op. cit.*, 347.

²⁴⁰ *Ibid.*, 369-373.

²⁴¹ Eugène CARDINE, *Sémiologie grégorienne*, Solesmes, 1970, 102, 114.

5. Du mode à la mélodie



Fig. 135. GT 97.

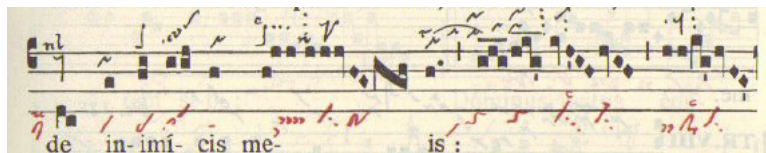


Fig. 136. GT 112.

Mais ici encore, une certaine dynamique ornementale pourrait expliquer le recours à un signe diacritique de contraction, dont la forme suggère qu'il pourrait être le « concentré » de plusieurs sons.

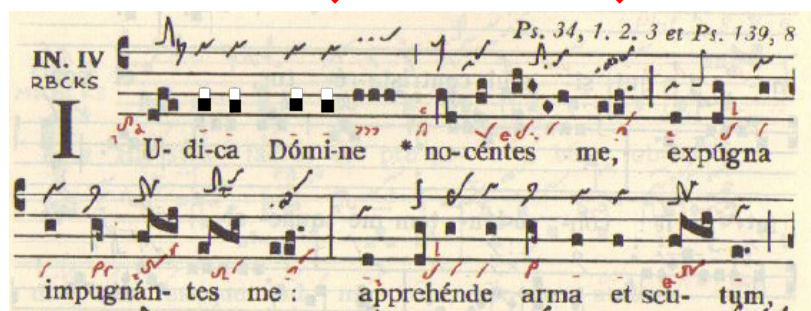


Fig. 137. GT 150.

Dans cet exemple, la récitation initiale *sur* *mi* éveille les sonorités du degré fort (*tristriopha* sur *fa*). La première proposition se pose sur le monosyllabe accentué *me* sur le degré final *mi*, mais dévié vers *fa* pour éviter une vraie cadence, et il en va de même pour la proposition suivante. Le son qui est entendu sur ces syllabes *me* est représenté par une graphie qui pourrait correspondre à une sorte de tremblement, de trille, ou de vibration de la voix, prise comme entre les branches d'un aimant, entre le degré modal (*mi*) et le degré fort (*fa*).

Qu'est-ce qu'un demi-ton ?

Dans la notation de Saint-Gall, notamment dans le manuscrit Einsiedeln Stiftsbibl. 121, la lettre additionnelle *e* (*equaliter*) signifie le plus souvent l'unisson entre deux sons successifs²⁴² :

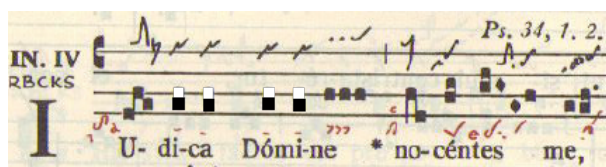


Fig. 138. GT 150.

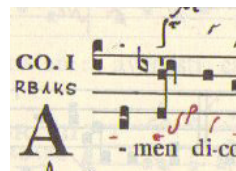


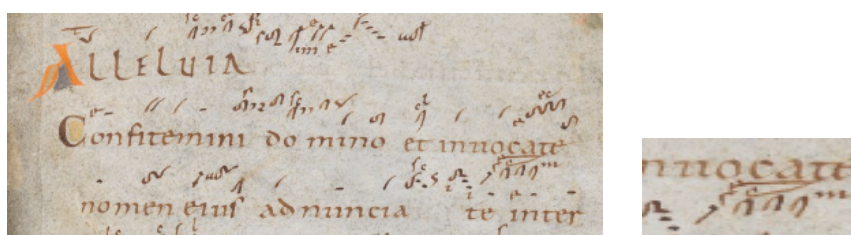
Fig. 139. GT 368.

Mais il y a aussi des cas où *equaliter* signifie un demi-ton :



Fig. 140. GT 277.

Et il y a des cas où *equaliter* signifie la répétition à l'identique d'un motif mélodique :



les deux premières clivis *do-la* ↓ ↑



Fig. 141. Einsiedeln, Stiftsbibliothek 121, f. 349 et GT 341.

Mais comment expliquer le *equaliter* du cas suivant ?

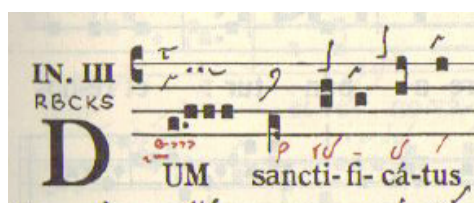


Fig. 142. GT 249.

²⁴² Eugène CARDINE, *Sémiologie grégorienne*, 139. Cf. René-Jean HESBERT, « L'interprétation de l'"equaliter" dans les manuscrits sangalliens », *Revue grégorienne* 18 (1933), 161-173.

La formule, ici en intonation d'un introït du deuterus authentique, est fréquente :

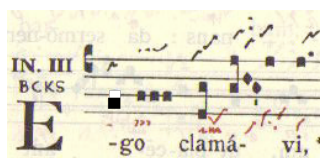


Fig. 143. GT 354.

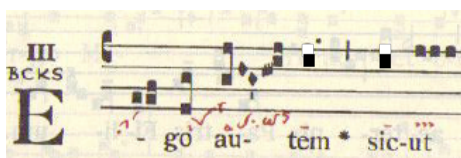


Fig. 144. GT 424.

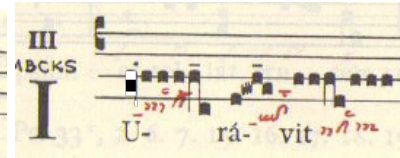


Fig. 145. GT 486.



Fig. 146. GT 81.

La tradition manuscrite se divise en deux branches. Les premiers manuscrits neumatiques (notamment Saint-Gall 359, Einsiedeln 121, Laon 239 et Chartres 47), en accord avec les manuscrits du sud (bénéventains et aquitains) se lisent *mi fa-fa-fa*. Les manuscrits germaniques donnent habituellement *fa fa-fa-fa*. Ainsi, par exemple, Graz Universitätsbibliothek 807 :

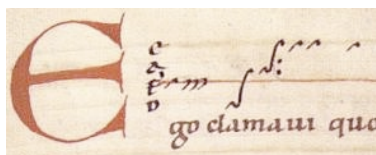


Fig. 147. f. 63.

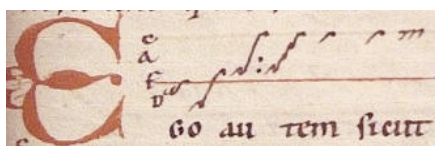


Fig. 148. f. 17.

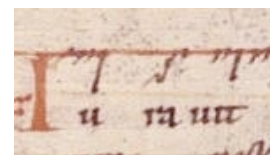


Fig. 149. f. 27.

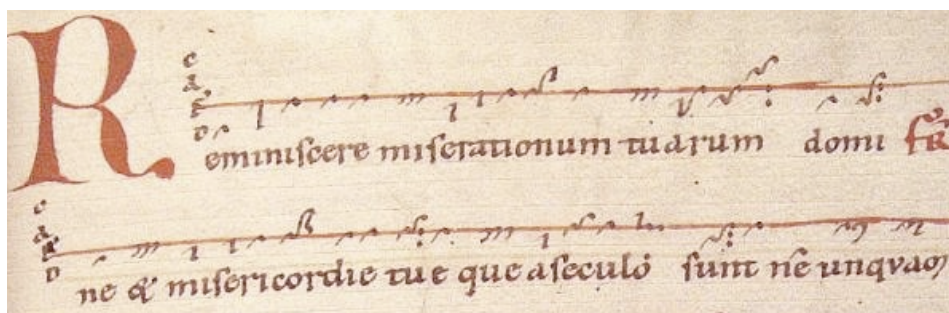


Fig. 150. f. 59.

Dans ce contexte, la graphie proposée par Einsiedeln 121 pour l'intonation de *Dum sanctificatus* suscite la perplexité :

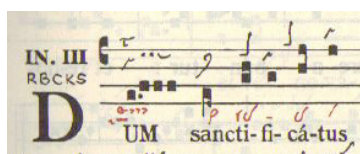
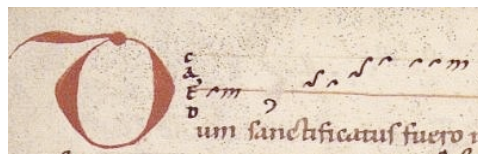


Fig. 151. GT 249.



Graz, Universitätsbibl. 807, f. 70v.



Einsiedeln, Stifts 121, 154.

Entre le *tractulus* et la *tristropa*, il y a soit l'unisson (Graz), soit un intervalle (Laon et Einsiedeln) et cet intervalle ne peut-être qu'un demi-ton, ce que suggère aussi fortement la lettre *i* (*inferius*) située avant le *tractulus*. Mais alors pourquoi écrire *equaliter* ensuite ? Une première réponse à cette question résiderait sans doute dans la différence d'appréciation du « demi-ton » entre une oreille médiévale et une oreille actuelle²⁴³. Mais, pour les théoriciens du Moyen Âge, le demi-ton est le plus petit des intervalles. C'est pourquoi, le système de notation qu'ils ont élaboré ne laisse aucun choix entre l'unisson et le demi-ton. La manière dont les copistes mettent en œuvre la lettre *equaliter* laisse penser qu'ils éprouvent parfois une hésitation devant ce qui était probablement une forme de microtéalisme.

La comparaison avec ce contexte avec un dessin très similaire, mais situé dans un tout autre mode, est très éclairante :

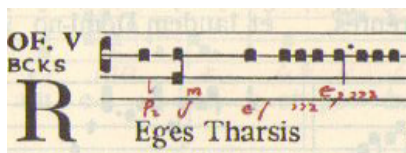
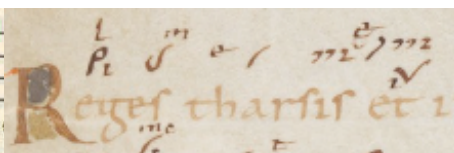
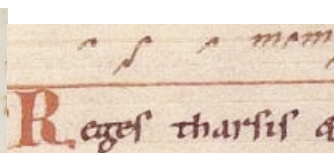


Fig. 152 GT 58.



Einsiedeln, Stifts. 121, 51.



Graz, Universitätsbibl. 807, f. 25.

Ici, il n'y a aucun doute sur l'unisson. Et il est facile de comprendre pourquoi le scribe de Einsiedeln éprouve le besoin de placer un *equaliter* pour élucider sa graphie.

Ce statut du demi-ton dans le plain-chant éclaire aussi la question sans cesse retournée de la qualité du *si*²⁴⁴. Pourtant, il est remarquable que la question du bémol ne se pose que chez les théoriciens, à toute époque, mais singulièrement au XX^e siècle. Au XX^e siècle, en effet, à une époque où la tradition orale du plain-chant est certainement perdue, le *si* bémol détermine un demi-ton diatonique avec le *la* et un demi-ton chromatique avec le *si* naturel. Au Moyen Âge, le signe du *b-mol* qui

²⁴³ Cf. AGUSTONI-GÖSCHL, *Introduction à l'interprétation*, op. cit., 157-159.

²⁴⁴ Cette question a fait l'objet d'une partie importante de ma thèse doctorale, cf. Daniel Saulnier, *Des variantes musicales*, 298-383.

commence à apparaître signifie un ornement situé en position basse de la tierce mineure ; tandis que le *b-carré* signifie le même ornement attiré par le terme aigu de cette tierce mineure, comme en témoignent les représentations du XII^e siècle :



Fig. 153. Vienne, Oesterreichische Nationalbibliothek Musiksammlung, Lat. 51 f. 35v, XII^e siècle.



Fig. 154. Paris, BnF lat 7203, f. 5v, XII^e siècle

Il y a une harmonie certaine entre la problématique des neumes ornementaux et la question du bémol : toutes deux se réfèrent à l'exploration de la tierce mineure du substrat pentatonique.

Telle était déjà l'intuition de Henri Potiron, que je formule ici en substance²⁴⁵ en la faisant mienne :

Après avoir longuement étudié les mélodies grégoriennes, j'en arrive à distinguer dans ce chant deux courants : l'un qui ignore le demi-ton et l'autre qui le fractionne...

²⁴⁵ J'ai lu cette phrase de Henri Potiron au début de mes études modales, mais ne suis jamais parvenu à en retrouver la référence.

6. L'*octoechos* : l'un et le multiple

*Les tableaux trop bien alignés et symétriques sont une invitation
à la paresse de l'esprit, étrangère à la science véritable.*²⁴⁶

Aux origines du terme

En Occident, le concept des huit modes constitue une spécificité du chant romano-franc. Le chant vieux-romain connaît, certes, des structures psalmodiques, mais elles sont beaucoup plus aléatoires et – semble-t-il – non théorisées²⁴⁷. Le chant milanais recourt à un système de tons psalmodiques très pragmatique qui permet une cohérence entre la composition de l'antienne et le psaume par communauté de dominante :

*Juxta antiquiores vero et liberiores modorum leges, et sicut ac in gregoriano usu, in ambrosiana psalmodia chorda recitationis, seu dominans nota (tenor), non semper eadem est in singulis, qui dicuntur, medii aevi modis: illa enim veluti tenor sumitur nota quae in Antiphona quasi centrum fuit melodiae et magis dominata est ac praevaluit.*²⁴⁸

L'*octoechos* est par contre présent dès l'entrée dans l'histoire du chant romano-franc²⁴⁹. Les huit « modes » du tonaire de Saint-Riquier portent des noms grecs, qui ont été trouvés aussi dans la musique byzantine²⁵⁰. Le mot *octoechos* a été relevé dans les antiques liturgies syrienne²⁵¹ et arménienne²⁵², et il a aussi employé ou réemployé dans bien d'autres liturgies orientales (serbe, slavonne, géorgienne, copte, etc.). Les recherches que Peter Jeffery a menées sur le répertoire musical de Jérusalem²⁵³ l'ont amené à faire remonter l'*octoechos* à cette métropole originelle du christianisme, et plus probablement aux monastères comme celui de Saint-Sabas, qui abrite encore le

²⁴⁶ Henri POTIRON, « Les octaves modales », *Études grégoriennes* 12 (1971), 134.

²⁴⁷ Daniel SAULNIER, « Observations sur la composition modale des introïts du vieux-romain », *Études grégoriennes* 26 (1998), 163-172.

²⁴⁸ *Liber vespertialis juxta ritum sanctae Ecclesiae Mediolanensis*, Rome, Desclée, 1939, 819.

²⁴⁹ Cf. *supra*, chapitre 2.

²⁵⁰ Jesse RUSSELL & Ronald COHN, *Octoechos*, Miami, Book on demand, 2012.

²⁵¹ Elias KESROUANI, « L'*octoechos* syriaque », *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge : Actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et 1988*, éd. Christian Meyer, Paris, Crépahis, 1991, 77-91.

²⁵² Bernard OUTTIER, « Recherches sur la genèse de l'*octoechos* arménien », *Études grégoriennes* 14 (1973), 129-211.

²⁵³ Peter JEFFERY, "The Lost Chant Tradition of Early Christian Jerusalem: Some Possible Melodic Survivals in the Byzantine and Latin Chant Repertoires", *Early Music History*, 11 (1992), 151-190.

corps de saint Jean de Damas²⁵⁴. Il remarque en effet judicieusement que dans les us et rites du christianisme, ce qui est universel vient de Jérusalem et de la Palestine. Ce premier *octoechos* était-il une catégorie musicale de huit sonorités encadrant la composition du répertoire ? Ou bien désignait-il seulement l'organisation liturgique du temps après la Pentecôte comme répétition d'un cycle de huit semaines ?²⁵⁵

Les théories médiévales

Quoi qu'il en soit, le mot même crée aujourd'hui une illusion de perspective.

L'*octoechos* de l'an 800, ce sont quatre groupes de chants déterminés par quatre finales (*protus, deuterus, tritus, tetrardus*), chaque groupe étant divisé en deux selon l'ambitus du chant (*authentus, plai*). Ce premier *octoechos* occidental est une sorte de « turquerie » carolingienne, importée, théorique, et... inutile.

Un siècle plus tard, avec, notamment, le tonaire carolingien²⁵⁶ ou celui de Reginon de Prüm²⁵⁷, l'*octoechos* est devenu incontournable. Le tonaire est un outil pratique de huit tons psalmodiques, qui n'a d'autre intérêt que de permettre une syntaxe euphonique entre antienne et ton psalmodique.

Mais insensiblement, ces catégories originellement extrinsèques au répertoire deviennent un cadre pour la composition, et les théoriciens se penchent sur elles pour les commenter. C'est ainsi que font leur apparition l'octave, largement canonisée par Guido d'Arezzo²⁵⁸, et le primat de la finale qui permet de maintenir le sentiment de l'unité modale²⁵⁹. Cette unité modale idéalisée constitue bientôt la pierre de touche de la réforme musicale cistercienne²⁶⁰. Alors que son nom exotique

²⁵⁴ Peter JEFFERY, "The Earliest Oktoechoi: The Role of Jerusalem and Palestine in the Beginnings of Modal Ordering", *The Study of Medieval Chant, Paths and Bridges, East and West. In Honor of Kenneth Levy*, éd. Peter JEFFERY, Woodbridge, Boydell & Brewer Ltd, 2001, 131-145. Cf. KESROUANI, « L'*octoechos* » *op. cit.*, 78.

²⁵⁵ Des traces de ce cycle de huit semaines existent dans la liturgie romano-franque. Cf. Raymond LE ROUX, « Les Graduels des dimanches après la Pentecôte », *Études grégoriennes* 5 (1962), 119-130.

²⁵⁶ Metz, Bibliothèque municipale, 351. Cf. Michel HUGLO, « Un troisième témoin du tonaire carolingien », *Acta musicologica* 40, 1968, 22-28 ; et *Les tonaires*, *op. cit.*, 29-45.

²⁵⁷ Cf. Mary Protase LE ROUX, *The De harmonica institutione*, Studies in music 22, Catholic University of America, 1967. Cf. HUGLO, *Les tonaires*, *op. cit.*, 71-89.

²⁵⁸ Guido D'AREZZO, *Micrologus*, ch. 5 et 9, éd. trad. et commentaire, Marie-Noël COLETTE et Jean-Christophe JOLIVET, Paris, IMPC, 1993, 32-34, 45. L'octave est déjà introduite dans un traité anonyme du IX^e siècle : *Alia musica (Traité de musique du IX^e siècle)*, édition critique commentée avec une introduction sur l'origine de la nomenclature modale pseudo-grecque au moyen-âge, Jacques CHAILLEY, Paris, Centre de documentation universitaire, 1965.

²⁵⁹ Guido D'AREZZO, *Micrologus*, *op. cit.*, ch. 11, 48-50.

²⁶⁰ Claire MAITRE, *La réforme cistercienne du plain-chant Étude d'un traité théorique*, Brecht, Cîteaux, 1995 (*Studia et documenta VI*), 240-290.

semble garantir stabilité et intangibilité, l'*octoechos* a changé plusieurs fois de visage au cours du Moyen Âge.

Que reste-t-il de l'octoechos à l'aube des Temps Modernes ?

L'ordinaire de la Sainte-Chapelle de Paris, copié en 1471²⁶¹, est un gros manuscrit de 562 pages de parchemin. Comme son nom l'indique²⁶², il contient tout le détail des prescriptions liturgiques – et donc musicales – sur une année, prescriptions divisées en diverses sections (temporal, sanctoral, hiver, été, etc.). Au milieu du volume, au folio 205r-v se trouve une sorte de tonaire simpliste :

<f° 205r l. 9>

De incepcone tonorum

Primus cum sexto. fa.sol.la. semper habeto.

Tercius.octavus. ut re.fa. sit ut secundus.

La.sol.la. Quartus. Ut.my.sol. sit tibi quintus.

Septimus est fa.my.fa. sic omnes esse recordor.

De mediacione tonorum

Septimus et sextus. dant. fa.mi.re mi quoque primus

Quintus et octavus fa.sol.fa. sit ut secundus.

Sol.fa.mi.fa. tercius. Re.ut.re.mi quoque quartus.

De fine predictorum tonorum

Sunt in. D. vel. in. A. primus tonus atque secundus.

Tercius et quartus in B. vel in E. relaxantur.

Et quando per A. quartum finire videbis.

Quintus in. F. vel in. C. nec sextus ab hoc removetur.

Septimus.octavus in sola G. requiescant.

Ad cognoscendum cuius toni. antiphona sunt aut esse dicuntur:

Primus tonus.

Omnis antiphona designans in re. cuius seculorum incipit in la.

Primi toni est.

Secundus tonus.

Omnis antiphona desinens in re. cuius seculorum incipit in fa:

Secundi toni est.

Tercius tonus.

<f° 205v>

Omnis antiphona desinens in mi. cuius seculorum incipit in fa.

Tercii toni est.

Quartus tonus.

Omnis antiphona desinens in my. cuius seculorum in la.

Quarti toni est.

Quintus tonus.

Omnis antiphona desinens in fa. cuius seculorum incipit in fa.

Quinti toni est.

Sextus tonus.

Omnis antiphona desinens in fa. cuius seculorum incipit in la.

Sexti toni est.

Septimus tonus.

²⁶¹ Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 114.

²⁶² *Breve seu ordinarium tocius servicii divini, tam temporis hyemalis et eciam estivalis, quam festivitatum sanctorum et sanctarum in tempore hyemali eciam estivali et per totum annum, secundum usum sacre cappelle palatii regalis Parisius.*

6. L'*octoechos* : l'un et le multiple

Omnis antiphona desinens in ut. cuius seculorum incipit in sol.
Septimi toni est. *Octavus tonus.*
Omnis antiphona desinens in ut. cuius seculorum incipit in fa.
Octavi toni est.

Ce document, dont nous allons étudier successivement les différentes parties, nous fournit une idée de ce qui subsistait réellement de la théorie modale dans une église du début des Temps Modernes.

L'intonation des tons
Le premier avec le sixième *fa sol la* souviens-toi toujours.
Le troisième le huitième *ut ré fa* et de même le second.
La sol la c'est le quatrième. Qu'*ut mi sol* soit pour toi le cinquième.
Le septième est *fa mi fa*. Ainsi je les retiens tous.

Le choix de la présentation est intentionnellement mnémotechnique : dans chaque cas, l'intonation est donnée sous la forme de trois notes, même si, comme dans le 7^e ton, la teneur n'est atteinte qu'avec une quatrième note. Le 3^e ton récite, comme on peut s'y attendre pour l'époque, sur la corde forte de *fa* (*do*) ; ce qui augmente la possibilité des regroupements.

La médiane des tons
Le septième et le sixième donnent *fa mi ré mi* le premier aussi.
Le cinquième et le huitième *fa sol fa* c'est-à-dire comme le second.
Sol fa mi fa le troisième. *Ré ut ré mi ré* aussi le quatrième.

Le regroupement du 7^e ton avec le 6^e et le 1^{er} est aussi un artifice mnémotechnique, que seule permet la matérialité des trois derniers intervalles de la formule de médiane, puisque les teneurs de récitation sont différentes.

La finale de ces tons
Sont en D ou en A le premier et le second.
Le troisième et le quatrième se reposent sur B ou sur E.
Et quand par A tu vois finir le quatrième.
Sur F ou sur C : le cinquième comme le sixième ne s'écartent pas de cela.
Le septième et le huitième se reposent seulement sur G.

Ici, il semble que ce n'est pas la finale du ton psalmodique qui est désignée, mais bien la finale de l'antienne, selon les diverses transpositions possibles. En effet, il n'existe pas de terminaison psalmodique du 3^e ton qui finisse sur *mi*. Cette perspective est confirmée par la mention « seulement sur » G pour la finale du *tetrardus* : comme il s'agit ici une attribution stricte aux catégories modales, le degré inférieur à la finale possède un poids décisif. Dans le paragraphe suivant, l'auteur de notre mini-tonaire n'hésitera pas à évoquer des 7^e et 8^e tons finissant sur *ut*. Remarquons aussi comment

cette présentation fait une place à la très populaire mélodie-type du 4^e ton transposé avec finale *la* et *si* mobile (*Benedicta tu*).²⁶³

Comment savoir à quel ton les antiennes appartiennent ou sont réputées appartenir	
Premier ton	
Toute antienne finissant sur <i>ré</i> dont le <i>seculorum</i> commence en <i>la</i> est du premier ton.	Deuxième ton
Toute antienne finissant sur <i>ré</i> dont le <i>seculorum</i> commence en <i>fa</i> est du deuxième ton.	Troisième ton
Toute antienne finissant sur <i>mi</i> dont le <i>seculorum</i> commence en <i>fa</i> est du troisième ton.	Quatrième ton
Toute antienne finissant sur <i>mi</i> dont le <i>seculorum</i> [commence] en <i>la</i> est du quatrième ton.	Cinquième ton
Toute antienne finissant sur <i>fa</i> dont le <i>seculorum</i> commence en <i>fa</i> est du cinquième ton.	Sixième ton
Toute antienne finissant sur <i>fa</i> dont le <i>seculorum</i> commence en <i>la</i> est du sixième ton.	Septième ton
Toute antienne finissant sur <i>ut</i> dont le <i>seculorum</i> commence en <i>sol</i> est du septième ton.	Huitième ton
Toute antienne finissant sur <i>ut</i> dont le <i>seculorum</i> commence en <i>fa</i> est du huitième ton.	

Ici comme dans les sections précédentes, mais de façon encore plus systématique, l'auteur fait le choix de tout ramener – finales et teneurs – dans l'hexacorde naturel (donc sans *si*). Ce qui pourrait amener un lecteur pressé à des interprétations un peu surréalistes : 3^e ton avec finale sur *mi* et teneur sur *fa*, 5^e ton avec teneur et dominante identiques sur *fa* !

Ce petit tonaire se trouve dans un fatras hétéroclite, sorte d'aide-mémoire juridique et liturgique : il vient à la suite des bénédictions liées aux lectures des nocturnes et après la liste des sentences réservées au pape ou à l'évêque. Le contenu de ce document, comme sa disposition, en particulier celle de sa dernière partie, manifestent clairement son caractère mnémotechnique, et donc pratique. Mais à qui et à quoi pouvait bien servir ce petit compendium musical ?

Le texte de cet « abrégé » des tons n'a rien de spécialement parisien. Il semble être apparu dans les manuscrits italiens à la fin du XIV^e siècle, et – au moins pour les trois premières parties – s'y être diffusé ensuite largement au cours du XV^e siècle²⁶⁴. La

²⁶³ « Tel est ce Mode marqué par ce Vers : *Et quandoque per A Quartum finire videbis.* » Léonard POISSON, *Traité théorique et pratique du Plain-Chant appelé grégorien*, Paris, Lottin et Butard, 1750, 281.

²⁶⁴ Cf. Christian MEYER, « Un témoin de la réception méridionale des traditions d'enseignement du nord au XIV^e et XV^e siècles : Barcelona, Biblioteca de Catalunya, m. 883 », *Anuario Musical* 58 (2003), 17-18. Et comme me l'a aimablement signalé Xavier Bisaro, il se trouve encore dans la *Méthode*

quatrième partie, composée de règles pour identifier le ton des antiennes, est au contraire très peu répandue à l'époque²⁶⁵.

Le document semble présenté en quatre parties, mais sa structure se réduit en réalité à trois blocs. Les deux premières parties (*De inceptione tonorum* et *De mediacione tonorum*) constituent un unique bloc mnémotechnique destiné aux intonations des chantres et d'un usage quotidien, au moins pendant la formation ou en cas d'enchaînement délicat entre antienne et psaume.

Le deuxième bloc paraît une simple concession à la théorie. La liste des terminaisons psalmodiques a sans doute paru fastidieuse et complexe. Elle était surtout superflue, puisque les antiphonaires visualisent en général la formule conclusive sur les mots *sæculorum amen*, justement repris dans la dernière partie. En lui-même, ce deuxième bloc ne présente aucune utilité pour un chanteur. Tout au plus pourrait on l'imaginer utile à un compositeur qui voudrait respecter un minimum de considération sur la modalité du plain-chant. Mais quel compositeur liturgique aurait une ignorance aussi crasse des modes ecclésiastiques ? D'ailleurs c'est dans ce deuxième bloc que l'aspect mnémotechnique semble le plus diffus.

Avec la dernière partie au contraire, le systématisme des formulations et de la disposition elle-même est manifeste. Il s'agit d'une règle simple pour catégoriser les antiennes, sur la base de leur dernière note (*desinens in...*) et de leur teneur psalmodique appréhendée de façon très intuitive comme la première note qui surmonte le *sæculorum amen*. Ici nous sommes de nouveau dans un registre d'utilité mnémotechnique. L'utilité est directe pour les organistes qui accompagnent le chant des antiennes et des psaumes ou doivent jouer de petites transitions euphoniques entre pièces de diverses modalités²⁶⁶. A moins que ces lignes ne soient destinées aux improvisateurs de faux-bourdon. Plusieurs témoignages signalent en effet l'écueil des transitions disgracieuses dans certains modes :

universelle très-briève et facile pour apprendre le plein chant sans maistre du dominicain Adrien Coquerel (Paris, 2^e éd. 1947).

²⁶⁵ Cf. Ch. MEYER, *loc. cit.*

²⁶⁶ Les multiples facettes du métier d'organiste sont résumées par Édith WEBER, « Profils des métiers et services », *La recherche hymnologique* ; Paris, Beauchesne, 2001, 59. Nous connaissons aussi les conditions de recrutement d'un second organiste à la basilique Saint-Marc de Venise en 1541, cf. Allan W. ATLAS, *La Musique de la Renaissance*, *op. cit.*, 637.

Mais le Contrepoint ni le Faux-bourdon n'ont pas encore trouvé le moyen de s'accorder comme il faut avec lui [le 3^e mode], comme l'avouent les meilleurs Symphonistes.²⁶⁷

Le Faux-bourdon ne s'accorde pas plus avec lui [le 4^e mode] qu'avec le 3^e son Authentique ; ce qui fait qu'à Notre-Dame de Paris, on prend souvent le 7^e Ton avec son Faux-bourdon pour les Antiennes du quatrième, comme le jour de la Sainte Trinité pour l'Antienne de Magnificat, Electis. Aussi après le Pseaume ou le Cantique, l'Antienne sonne très mal, & paroît, comme elle est effectivement, totalement étrangère à la Psalmodie.²⁶⁸

La vénérable théorie modale sert ainsi toujours de référence dans l'une des plus prestigieuses communautés chantantes de la fin du xv^e siècle. La tradition du chant est si vivante et enracinée que ces quelques lignes d'aide-mémoire suffisent pour entonner un psaume ou l'accompagner sans trop de confusion²⁶⁹.

Les contradictions d'un théoricien de la modalité au Grand Siècle

À l'égard du devenir de la théorie modale, rien n'est plus intéressant que de comparer les principes enseignés par un théoricien, et la manière dont il les met en œuvre dans la pratique. Au cours de la deuxième moitié du xvii^e siècle, Guillaume-Gabriel Nivers, maître de chapelle de Saint-Sulpice et organiste de la chapelle du roi, se pose en réformateur du plain-chant. Dans sa *Dissertation*²⁷⁰, il rappelle les principes arétins et adopte une rigueur toute cistercienne sur les principes modaux notamment :

Chaque Ton a ses cordes essentielles, Dominante et Finale, sur lesquelles doivent commencer ou finir la plupart des Chants ; que les bemols sont naturels & et mesme ordonnez pour les uns, & les bequars pour les autres ; que les mauvais progrès de Notes et d'Intervalles, & les fausses relations du Chant sont absolument défendus ; pourquoy confondre tout cela, violer toutes ces Regles.²⁷¹

²⁶⁷ L. POISSON, *ibid.*, 248.

²⁶⁸ L. POISSON, *ibid.*, 265.

²⁶⁹ Remarquons aussi que le texte comporte plusieurs incohérences. Ainsi la mention *Et quando per A quartum finire videbis* n'a pas de sens et ne se rencontre d'ailleurs dans aucun manuscrit.

²⁷⁰ Guillaume-Gabriel NIVERS, *Dissertation sur le chant grégorien dédiée au Roy*, Paris, Ballard, 1683.

²⁷¹ NIVERS, *Dissertation*, 47.

6. L'*octoechos* : l'un et le multiple

Les Tons nonpairs s'appellent Authentiques ou principaux ; les autres se nomment Plagaux ou dépendans, parce qu'ils n'ont que les mesmes finales des Authentiques... Toute leur différence ne consiste que dans l'estenduë, laquelle est en haut pour les Authentiques, & en bas pour les Plagaux.²⁷²

Toute la différence qu'il y a entre le sept & le huit, c'est que le sept a son estenduë en haut, & le huit en bas, tous les deux finissant en G.²⁷³

Mais cette rigueur modale de Nivers, fondée sur la finale et l'ambitus, confortée par l'autorité de Bernard de Clairvaux, est essentiellement orientée vers des conditions pratiques de psalmodie. D'ailleurs, quand Nivers aborde les hymnes²⁷⁴, il n'aborde jamais la question du mode, et, dans ses éditions, il néglige toujours de mentionner le mode des pièces qui se chantent sans psaume.

Nivers est toutefois gêné par l'antienne *Nos qui vivimus* et le *tonus peregrinus*, si populaires en France²⁷⁵ :

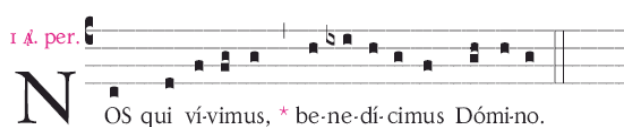


Fig. 155. AM II, 75.

Sur la base de la finale du ton psalmodique (et non de l'antienne), Nivers le fait entrer dans la catégorie du *protus* authentique et le qualifie de régulier !

Considerons d'abord cette Antienne du Dimanche, *Nos qui vivimus*, de la manière qu'elle est notée quasi partout, particulièrement dans le Romain, l'on diroit à sa Modulation qu'elle seroit du 4. ou du 7. Ton, & qu'elle finiroit sur sa Dominante :

mais il vaut mieux la considérer par rapport à son Pseaume *In exitu*, lequel estant parfaitement du 1. Ton, cette Antienne doit estre aussi du 1. En effet, elle a toutes les marques essentielles du 1. Ton, procedant par les cordes essentielles du Mode immédiatement ou médiatement, re, fa, la ; touchant en passant les cordes voisines & amies des essentielles, ut, sol, fa feint ; ayant l'estenduë la plus raisonnable et la plus régulière du 1. Ton, d'une septième. Il

²⁷² NIVERS, *Dissertation*, 105.

²⁷³ NIVERS, *Dissertation*, 120.

²⁷⁴ NIVERS, *Dissertation*, chapitre XV, 137-143.

²⁷⁵ Le ton pérégrin est d'autant plus incontournable qu'il est introduit par l'antienne *Nos qui vivimus*, cinquième antienne des vêpres du dimanche dans la liturgie romaine, et première des vêpres du lundi dans le rit bénédictin.

6. L'octoechos : l'un et le multiple

n'y a que la fin, laquelle au lieu de tomber sur le re en D. sa véritable & naturelle finale, demeure suspenduë à la Quarte sur le sol en G. corde estrangere du 1. Ton, ce qui ne se peut jamais faire qu'en quelques Terminaisons de Pseaumes.

De sorte que cette Antienne a son progrès, son estenduë & sa modulation, tres reguliers du 1. Ton, & sa fin corrompuë : laquelle est facile à corriger, (comme on a fait en plusieurs Lieux) car il n'y a qu'à moduler deux ou trois Notes pour la faire terminer & et descendre en D. sur le re, qui est sa veritable & naturelle finale.²⁷⁶

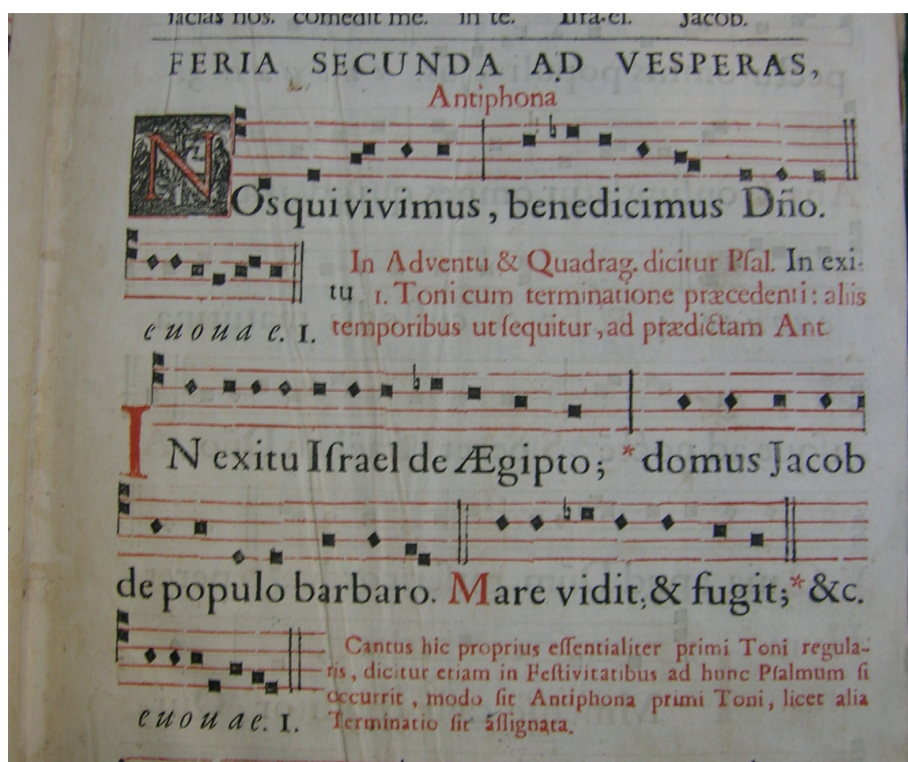


Fig. 156. Antiphonale monasticum cluniacense (1679), 17.

Les nombreux livres de chant composés par Nivers pour les religieuses des monastères urbains²⁷⁷ présentent un tout autre visage du plain-chant. Les dièses y abondent au voisinage des cadences et font dominer deux tonalités, *fa* majeur et *ré* mineur, qui rappellent fréquemment des formules classiques du *tritus* et du *protus*. Mais surtout, la primauté de la finale, si martelée dans la *Dissertation*, est traitée de

²⁷⁶ NIVERS, *Dissertation*, 118.

²⁷⁷ Nous suivons ici le graduel et l'antiphonaire des Augustines : *Graduale romano-monasticum... in usum et gratiam Monialium Ordinis Sancti Augustini*, Paris, Ballard, 1658, et *Antiphonarium romanum... in usum et gratiam Monialium Ordinis Sancti Augustini*, Paris, Ballard, 1687.

façon cavalière et soumise à de pures opportunités de mise en œuvre pratique, comme en témoignent les exemples suivants :

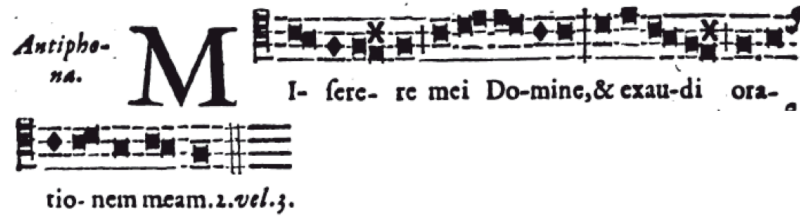


Fig. 157. Antiphonaire des Augustines (1687), 228.



Fig. 158. Antiphonaire des Augustines (1687), c.



Fig. 159. Antiphonaire des Augustines (1687), cj.

5. Quand il y a deux ou plusieurs Antiennes à Vespres de même Ton, l'on varie la fin des Pseaumes. Ce qui dépend de la discretion des Chantres, lesquelles seules doivent toujours dire le premier Verset entier de chaque Pseaume.

Fig. 160. Antiphonaire des Augustines (1687), lxxxix.

Finalement, en nombre non négligeable, des antiennes composées par Nivers ne s'achèvent pas sur la finale officielle du mode :



Fig. 161. Antiphonaire des Augustines (1687), 76.

Et même à l'intérieur de la Dissertation, les contradictions ne sont pas évitées :

Le 4. est quelquefois transposé en A. Et peut même finir en D. sur la Dominante ; ou en A. au Ton naturel : & pour lors la finale & la Dominante sont la même corde , c'est pourquoy en cette occasion l'on dit du 4. à la Dominante ; mais cela arrive tres-rarement , & ne se rencontre presque jamais que pour les Religieuses.

Fig. 162. *Dissertation* (1683), 108.

Chaque Ton à deux cordes essentielles , appelées finale & Dominante , sur lesquelles sont fondées & roulent toutes sortes de Chants. La finale est celle par laquelle on doit le plus souvent commencer , & finir toujours. La Dominante est celle

Fig. 163. *Dissertation* (1683), 105

Nivers présente un troisième visage, celui du compositeur du chant pour l'Ordre de Cluny. Ici plus de dièses, mais, sur une base d'ancien, un grand nombre de compositions nouvelles, un style médiéval, et une innovation étonnante.



Fig. 164. *Antiphonale monasticum cluniacense* (1679), 167.

Pour les seuls Jeudi, Vendredi et Samedi saints et l'office des morts, Nivers propose des antiennes composées en mode archaïque de MI et dotées d'un ton psalmodique sur *fa* – inconnu par ailleurs – auquel il donne le nom évocateur de *quartus tonus lugubris* !

Pour une phénoménologie pédagogique des huit modes

Au terme de ce parcours très résumé, apparaît avec évidence la complexité épistémologique de ce qu'on appelle aujourd'hui *octoechos* ou modes du plain-chant. Il suffit de suivre la démonstration érudite de Jacques Chailley sur le mythe des modes grecs²⁷⁸ pour conclure parallèlement que la fortune du « mode » appliqué au plain-chant doit tout à l'introduction de ce terme dans le prologue de Boèce²⁷⁹. Il n'y a pas plus de modes dans le plain-chant qu'il n'y en avait dans la musique grecque antique. Mais le terme s'est maintenu au long des siècles, il a été commenté sans cesse jusqu'à nos jours et de nombreuses compositions musicales se sont appuyées et continuent à s'appuyer sur le contenu de ce concept, contribuant ainsi à tempérer son abstraction originelle. À leur suite, le commentaire n'a fait que se démultiplier. La question modale est le commentaire d'un nom qui n'avait au départ aucun contenu musical défini : « et le mot créa la chose ! » Cette situation pluriséculaire rend impossible l'abandon complet de la terminologie de la théorie modale, et pose la question d'une pédagogie nuancée.

C'est à cette fin pédagogique que nous avons, il y a une vingtaine d'années, rédigé la deuxième partie de *Les modes grégoriens*²⁸⁰, qui ne sera évoquée ici que dans ses grandes lignes. À partir d'un corpus assez large de pièces attribuées par la tradition à chaque mode, la pédagogie peut appliquer la perspective ethnomusicologique explorée plus haut et dégager par abstraction un certain nombre de structures et de catégories communes à cet ensemble.

Un mode du plain-chant, c'est essentiellement un ensemble de degrés mélodiques, étymologiquement structurés, fonctionnellement hiérarchisé par les compositeurs et mis en œuvre sous la forme d'un discours musical comportant des formules mélodico-rythmique récurrentes.

²⁷⁸ CHAILLEY, *Le mythe des modes grecs*, op. cit.

²⁷⁹ BOECE, *Traité de la Musique*, op. cit., 22-23.

²⁸⁰ Daniel SAULNIER, *Les modes grégoriens*, Solesmes, 1997.

La structure étymologique de cet ensemble de degrés est une échelle pentatonique dont un des *pyen* est déjà fixé, tandis que le deuxième reste mobile et est transmis par les manuscrits sous la forme du *si* bémol ou bécarré. Les fonctions qui hiérarchisent la composition sont : les teneurs récitatives, la finale, les cadences intermédiaires et les ornements de tous types (broderies, notes de passage, appoggiatures, *portamento*, vibrations, etc.). Les teneurs récitatives se font reconnaître par leurs ornements, et rien n'empêche que, dans la même pièce, un degré architectural devienne par moment l'ornement de son degré voisin, qui, lui, devient concomitamment structurel :

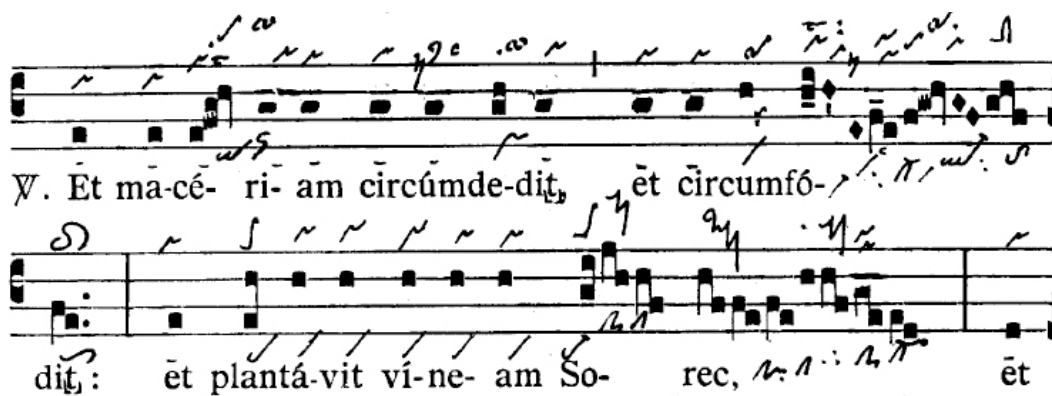


Fig. 165. Cantique *Vinea* (cf. GT 188, corrigé selon les plus anciens manuscrits).

La principale fonction hiérarchique à l'intérieur de chaque mode est celle de teneur. Outre le ton psalmodique officiel promulgué par l'*octoechos* carolingien, un mode comporte fréquemment plusieurs teneurs secondaires et fait parfois appel à des teneurs plus exceptionnelles :

finale	mode	teneur officielle	teneurs secondaires	teneurs exceptionnelles
<i>ré</i>	1	<i>la</i>	<i>sol fa</i>	<i>ré do</i>
<i>ré</i>	2	<i>fa</i>	<i>sol ré</i>	<i>la</i>
<i>mi</i>	3	<i>si/do</i>	<i>la sol</i>	<i>fa do</i>
<i>mi</i>	4	<i>la</i>	<i>sol mi</i>	<i>fa</i>
<i>fa</i>	5	<i>do</i>	<i>la fa</i>	
<i>fa</i>	6	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>
<i>sol</i>	7	<i>ré</i>	<i>do si</i>	
<i>sol</i>	8	<i>do</i>	<i>ré si sol</i>	

Cette multiplicité des teneurs possibles à l'intérieur d'un mode crée des ponts entre les modes. Ainsi par exemple, les teneurs psalmodiques sur *do* (*fa*) sont communes au 2^e, 3^e, 5^e et 8^e modes. Mais une teneur accessoire sur *do* se rencontre aussi en 1^{er}, 4^e et 7^e modes. Cette communauté de teneurs contribue à adoucir la spécificité de certains contextes modaux qui appartiennent en fait à plusieurs modes.

Dans le même ordre d'idée, mais avec des conséquences moins sensibles, la multiplication des degrés de cadences intermédiaires contribue aussi à modifier la couleur du mode. Ainsi par exemple, cet offertoire, qui pose toutes ses cadences intermédiaires sur *mi* et la dernière sur *ré*, révèle toutes les ambiguïtés latentes entre *deuterus plagal* et *protus authent* :



Fig. 166. GT 210.

Il n'y a pas que les cordes qui assurent des ponts entre les modes. Les formules elles-mêmes ont la faculté de voyager dans le répertoire. L'exemple le plus stimulant en est fourni par la formule du mode archaïque de *RE*, évoquée au chapitre 3, et commentée ici de façon plus approfondie.

Elle apparaît d'abord dans la forme archaïque du verset de vêpres :

6. L'octoechos : l'un et le multiple

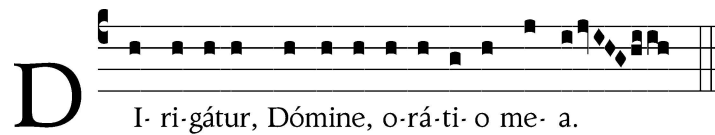


Fig. 167. AM I, 532.

Elle a récemment été adoptée comme acclamation du chant de l'évangile :

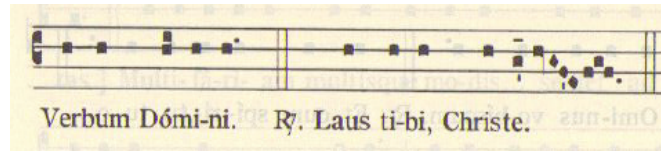


Fig. 168. GT 806.

Elle s'adapte aux premières antiennes de l'office dominical et ferial :



Fig. 169. AM II, 39.



Fig. 170. AM II, 75.

Elle entre dans le vocabulaire de la centonisation des antiennes et des hymnes, dans presque tous les modes. Elle peut y conserver sa fonction conclusive :

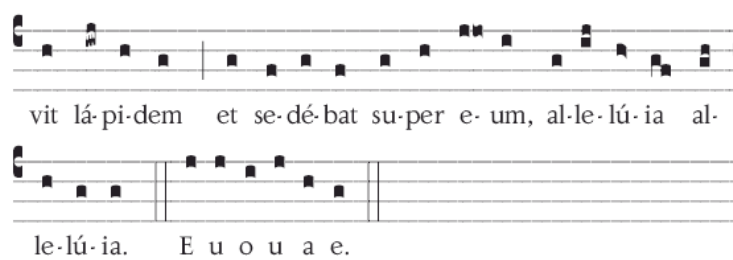


Fig. 171. AM I, 221.

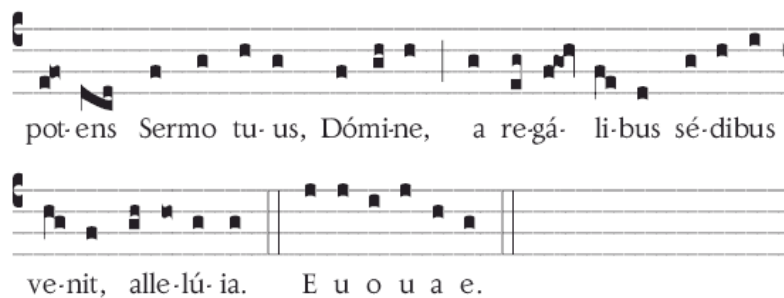


Fig. 172. AM I, 76.

6. L'octoechos : l'un et le multiple

Ou bien, servir d'intonation :



Fig. 173. AM I, 7.

Ou encore de développement intermédiaire :

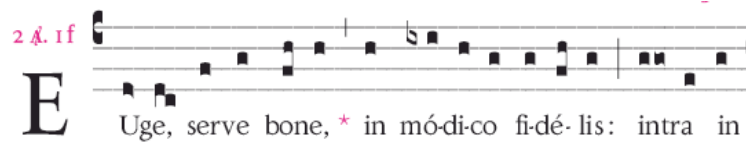


Fig. 174. AM III, 385.

Avec même un redoublement au degré inférieur :



Fig. 175. AM I, 83.

Elle est sujette à des amplifications étonnantes :



Fig. 176. AM I, 221.

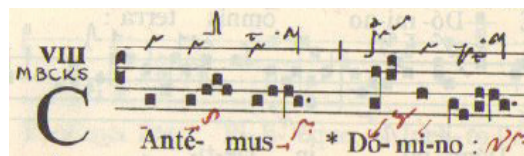


Fig. 177. GT 186.

Elle laisse des traces d'un puissant dynamisme jusque dans les pièces les plus ornées de l'office :



Fig. 178. AM I, 82.

6. L'*octoechos* : l'un et le multiple

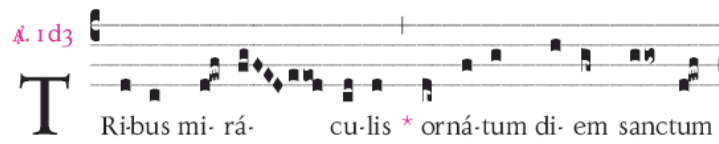


Fig. 179. AM I, 104.



Fig. 180. AM I, 81.

Et de la messe :

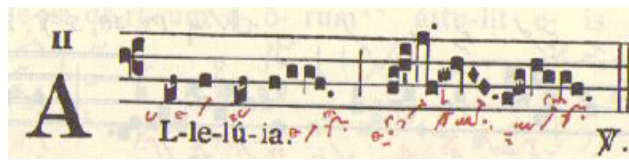


Fig. 181. GT 280.

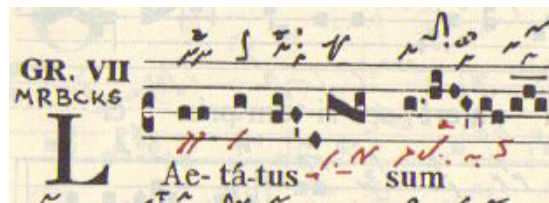


Fig. 182. GT 336.

Une telle pédagogie maintient lisibles les caractéristiques attribuées aux huit catégories traditionnelles de l'*octoechos*, mais permet aussi de préserver la diversité presque illimitée des « vrais » modes du plain-chant.



Fig. 183. *David joue devant Saül*, par Bernardo Cavallino (1616-1656)
Vienne, Kunsthistorisches Museum.

7. Et si Boèce avait raison ?

*Ce que tout le monde dit ne peut pas être totalement faux.*²⁸¹

Même s'il apparaît aujourd'hui difficile à formuler dans le cas du plain-chant, le concept d'éthos est profondément enraciné dans les musiques méditerranéennes, qui en fournissent plusieurs pierres d'attente.

La Grèce antique

L'existence de liens entre les états de l'âme et certaines catégories du discours musical a été clairement exprimée par Platon :

Maintenant, mon ami, il me semble que nous en avons fini avec cette partie de la musique qui concerne les discours et les fables, car nous avons traité et du fond et de la forme...

Après cela ne nous reste-t-il pas à traiter du caractère du chant et de la mélodie ? [...]

Or, tout homme ne trouverait-il pas immédiatement ce que nous devons en dire et ce qu'ils doivent être, si nous voulons rester d'accord avec nos précédents propos ? [...]

En tout cas, repris-je, tu es en état de faire cette **398d** première remarque : que la mélodie se compose de trois éléments, les paroles, l'harmonie et le rythme [...]

Et l'harmonie et le rythme doivent s'accorder aux paroles [...]

Mais nous avons dit qu'il ne fallait pas de plaintes et de lamentations dans nos discours [...]

Quelles sont donc les harmonies plaintives ? Dis-le moi puisque tu es musicien.

Ce sont, répondit-il, la lydienne mixte, la lydienne aiguë et quelques autres semblables.

Par conséquent ces harmonies-là sont à retrancher, n'est-ce pas ? car elles sont inutiles aux femmes honnêtes, et à plus forte raison aux hommes [...]

Mais rien n'est plus inconvenant pour les gardiens que l'ivresse, la mollesse et l'indolence [...]

Quelles sont donc les harmonies molles, usitées dans les banquets ?

L'ionienne et la lydienne qu'on appelle lâches.

Eh bien ! mon ami, t'en serviras-tu pour former des guerriers ?

En aucune façon, dit-il ; seulement je crains qu'il ne te reste que la dorienne et la phrygienne.

²⁸¹ *Quod a pluribus dicitur, non potest totaliter falsum esse.* THOMAS AQUINATIS, *Summa theologiæ*, I^a-II^a, Q. 5 art. 3.

Je ne me connais pas en harmonies, avouai-je ; mais laisse-nous celle qui imite comme il convient, d'un brave engagé dans la bataille ou dans toute autre action violente, les tons et les accents, lorsque par infortune il court au-devant des blessures, de la mort, ou tombe dans quelque autre malheur, et qu'en toutes ces conjonctures, ferme à son rang et résolu, il repousse les attaques du sort. Laisse-nous une autre harmonie pour imiter l'homme engagé dans une action pacifique, non pas violente mais volontaire, qui cherche à persuader pour obtenir ce qu'il demande, soit un dieu par ses prières, soit un homme par ses leçons et ses conseils, ou au contraire, prié, enseigné, persuadé, se soumet à un autre, et par ces moyens ayant réussi à son gré, n'en conçoit pas d'orgueil, mais se conduit en toutes ces circonstances avec sagesse et modération, content de ce qui lui arrive. Ces deux harmonies, la violente et la volontaire, qui imiteront avec le plus de beauté les accents des malheureux, des heureux, des sages et des braves, celles-là laisse-les.

Mais, répondit-il, les harmonies que tu me demandes de laisser ne sont autres que celles dont je viens de faire mention.²⁸²

Ce discours sur l'éthos musical s'enracine dans des réflexions antérieures. La Renaissance s'est plu à réunir les anecdotes de la Grèce présocratique sur les effets bénéfiques de la musique²⁸³, comme celle où Pythagore – et plus tard, son disciple Empédocle²⁸⁴ – enseigne à un joueur de flûte les modes propres à apaiser la fureur et l'ivresse d'un jeune débauché :

Pythagore qui tira a part le joüeur de fleustes, & luy dit qu'il muas de ton, au lieu du troisieme qui estoit Phrygien, qu'il print le premier ou le second duquel on usoit aux sacrifices des Dieux. Le joüeur de fleuste obeït à cet aduertissement, & apres qu'il eut entonné une mode Dorique, le jeune homme, de folastre amoureux, yvrogne, furieux & enragé qu'il estoit, devint si sage si calme, si arrêté & tranquille qu'il ne fut besoin à Pythagore de luy user de remontrance de sa folie, & de la faute qu'il vouloit commettre. Il se retira en sa maison, composé en toute modestie, bien marry & repentant de ce qui s'estoit passé.

Pour Damon, conseiller de Périclès, la musique, en influant sur le développement des vices et des vertus, constituait un véritable instrument pédagogique et revêtait une dimension politique indéniable :

²⁸² PLATON, *De la République* III, 398. Texte cité selon la traduction française de Victor COUSIN, Paris, Rey et Gravier, 1833, dont nous avons omis quelques répliques purement rhétoriques.

²⁸³ Pierre LE LOYER, *Discours des spectres ou visions et apparitions d'esprits... en huit livres*, Paris, Nicolas Buon, 1608, VIII, 857.

²⁸⁴ Jean-Paul DUMONT, *Les présocratiques*, La Pléiade, Gallimard 1988, préface, p. XV.

On n'imagine peut-être que le poète veut parler, non d'airs nouveaux, mais d'une nouvelle manière de chanter, et qu'on n'en fasse l'éloge. Or il ne faut ni louer ni admettre une telle interprétation, car il est à redouter que le passage à un nouveau genre musical ne mette tout en danger. Jamais, en effet, on ne porte atteinte aux formes de la musique sans ébranler les plus grandes lois des cités, comme dit Damon, et je le crois.²⁸⁵

Derrière les réflexions de Damon et de ses successeurs se devine un fonds rationaliste et optimiste : la force de caractère peut s'acquérir par l'éducation, et la musique, bien utilisée, est capable de servir de semblables fins.

À côté de ce discours psychologique et subjectif – étonnamment dépourvu de toute référence à une donnée musicale concrète – la Grèce ancienne a aussi élaboré un corpus de réflexions plus objectives autour de la notion d'harmonie. C'est la tradition pythagoricienne qui s'impose ici, avec le nombre, « substance de toute chose »,²⁸⁶ concept encore obscur et confus, qui se retrouve décliné à tous les niveaux du cosmos.

L'harmonie, unification des contraires, est à la racine de tous les mouvements, réglant le cours des astres, les rapports des sons et l'équilibre des passions humaines. Cette réflexion engendre l'intuition paradoxale d'une musique qui ne s'entend pas, d'une musique pure et immatérielle, ordre parfait de l'univers, dont la musique pratique (instrumentale ou vocale) n'est que le pâle reflet. C'est la source du concept de « l'harmonie des sphères » :

Comment donc peut-il se faire que la machine du ciel, si rapide, se meuve d'une course muette et silencieuse ? Même si ce son ne parvient pas à nos oreilles... le mouvement cependant, si rapide, des grands corps, ne saurait produire nul son, d'autant plus que les courses des étoiles sont unies par une cohésion d'une harmonie telle qu'il ne soit possible de concevoir rien d'aussi parfaitement ajointé, ni d'aussi uni. Elles s'élèvent les unes plus haut, les autres plus bas, et elles évoluent toute avec une égale énergie : ainsi l'ordre raisonné de leur course est réglé par des inégalités différenciées. Il s'ensuit que

²⁸⁵ PLATON, *De la République* IV, 424.

²⁸⁶ ARISTOTE, *Métaphysique*, présentation et traduction par Marie-Paule DUMINIL et Annick JAULIN, Paris, Flammarion, 2008, 987.

l'ordre raisonné de la modulation ne peut être absent de cette révolution céleste.²⁸⁷

La Bible et les Pères

Sans paraître canoniser la version latine du livre de Ben Sirach qui compte la recherche modale comme éloge des grands hommes :

Laudemus viros gloriosos, et parentes nostros in generatione sua... in peritia sua requirentes modos musicos, et narrantes carmina Scripturarum.

reconnaissons que la tradition biblique accorde, elle aussi, une attention remarquable aux effets de la musique sur le corps et sur l'âme. L'élément musical revêt une importance primordiale dans la vie du Peuple élu qui salue chaque événement salvifique par le chant : cantiques de Moïse après le passage de la Mer des roseaux (Ex 14, 20-15, 21), de Jonas (Jo 2), des trois jeunes gens délivrés de la fournaise (Dn 3, 51-88), etc. Le chant et les instruments de musique sont essentiels dans l'expression religieuse et culturelle, aussi bien pour Israël (1 Chr 16, 42) que pour ses ennemis (Dn 3, 1-7). Sans exclusive, l'éthos dominant lié à ces musiques est la joie :

Telle une musique dans le deuil, tel un sermon à contretemps.²⁸⁸

La musique est liée à la prophétie et à l'extase, qu'elle favorise :

Josaphat demanda : « N'y a-t-il pas ici un prophète du Seigneur, par qui nous puissions consulter le Seigneur ? » Un des serviteurs du roi d'Israël répondit : « Il y a ici Élisée, fils de Shafath, qui versait l'eau sur les mains d'Élie. » [...] Élisée reprit : [...] Maintenant, amenez-moi un musicien. » Dès que le musicien jouait, la main du Seigneur était sur Élisée.²⁸⁹

Et toutes les époques ont aimé représenter le jeune David soignant les crises de folie du roi Saül par le son de sa harpe :

L'Esprit du Seigneur se détourna de Saül, et un esprit mauvais, envoyé par le Seigneur, se mit à le tourmenter. Les serviteurs de Saül lui dirent : « Voici qu'un mauvais esprit de Dieu te tourmente. Un seul mot de notre maître, et les serviteurs qui sont devant toi chercheront un bon joueur de cithare ; ainsi,

²⁸⁷ BOECE, *Traité de musique* II, éd. MEYER, 33.

²⁸⁸ Si 22, 6.

²⁸⁹ 2 R 3, 11-15.

7. Et si Boèce avait raison ?

quand un mauvais esprit de Dieu viendra sur toi, cet homme jouera de son instrument, et cela te fera du bien. »

Saül répondit à ses serviteurs : « Voyez donc s'il n'y a pas pour moi un homme qui soit un bon musicien, et amenez-le-moi. » L'un des garçons prit la parole et dit : « J'ai vu, justement, un fils de Jessé, de Bethléem, qui sait jouer. C'est un homme de valeur, un vaillant guerrier ; il parle avec intelligence ; c'est un bel homme et le Seigneur est avec lui ! »

[...] David arriva auprès de Saül et se tint à sa disposition. Saül aima beaucoup David qui devint son écuyer. [...] Ainsi, lorsque l'Esprit de Dieu venait sur Saül, David prenait la cithare et en jouait. Alors Saül se calmait et se trouvait bien : l'esprit mauvais s'écartait de lui.²⁹⁰

Parmi les Pères qui ont exploité ce filon, le témoignage d'Augustin d'Hippone demeure exceptionnel :

Que j'ai pleuré dans tes hymnes et tes cantiques, aux suaves accents des voix de ton Église qui me pénétraient de vives émotions ! Ces voix coulaient dans mes oreilles, et la vérité se distillait dans mon cœur.²⁹¹

Il a notamment laissé une étonnante description des méandres de la psychologie de l'auditeur du chant liturgique :

Je sens bien que ces paroles saintes, quand elles sont ainsi chantées, me pénètrent d'une plus religieuse, d'une plus ardente flamme de piété que si elles ne l'étaient point. C'est que tous les sentiments infiniment variés de l'âme retrouvent chacun leur note propre dans la voix, dans le chant, et je ne sais quelle affinité qui les stimule. [...] Et pourtant quand je me souviens des larmes que me tiraient les chants d'Eglise aux premiers temps de ma foi reconquise, et qu'aujourd'hui même je suis ému moins encore du chant que des paroles chantées, quand elles le sont par une voix pure, et modulées comme il convient, je reconnais de nouveau toute l'utilité de cette institution. Ainsi je flotte entre le péril du plaisir sensuel et l'évidence constatée des effets salutaires qu'elle produit.²⁹²

²⁹⁰ 1 S 16, 14-23.

²⁹¹ AUGUSTIN, *Confessions*, 9, 6.

²⁹² AUGUSTIN, *Confessions*, 10, 33.

Moyen Âge et Temps Modernes

La passion du Moyen Âge pour l'héritage gréco-latin explique sans doute pourquoi ce thème revient en force sous la plume des commentateurs et sous le ciseau des sculpteurs du XI^e siècle. Si les moines de Cluny ont fait représenter ce qu'il est convenu d'appeler « les tons de la musique » au sommet des chapiteaux de leur chœur²⁹³, c'est que ces concepts constituaient une part essentielle de leur culture, au même titre que le péché originel, les vertus cardinales ou les images du paradis. Cela ne signifie pas pour autant que ces sculptures étaient représentatives de leurs pratiques musicales monastiques :

Il est donc difficile de maintenir l'explication du thème par la liturgie clunisienne et, si l'écho de cette liturgie s'impose comme une évidence à cet endroit de l'église, du monastère et même de l'ordre tout entier, il est certain que les musiciens que nous avons sous les yeux ont une signification plus complexe, et sans doute plus large, que la fonction purement illustrative qui leur est habituellement accordée.²⁹⁴

Au XI^e siècle, Guido d'Arezzo reprend l'héritage grec transmis par Boèce sur la puissance de la musique, mais ne se contente pas d'une attribution simpliste de tel effet à tel mode et renforce la perspective subjective :

La diversité des tropes s'adapte si bien aux divers états d'âme, que tel est charmé par les élans brisés du deuterus authentique, l'autre préfère la volupté du tritus plagal, à l'un plaît davantage la volubilité du tetrardus authentique, un autre apprécie la suavité du même mode au plagal, et ainsi de suite.²⁹⁵

Ce commentaire est repris et complété par Jean d'Afflighem au début du XII^e siècle :

Sicut enim non omnium ora cibo capiuntur, sed ille quidem acrioribus, iste vero lenioribus escis iuvatur; ita profecto non omnium aures eiusdemmodi sono oblectuntur. Alios namque morosa et curialis vagatio primi delectat, alios rauca

²⁹³ Isabelle MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique à Cluny : une figuration du lien musical », *Les cahiers du Musée de la musique* 6 (2005), 84-90. Lionel DIEU, « La musique ecclésiastique sur les chapiteaux de Cluny », *Études grégoriennes* 28 (2000), 143-164. Jacques CHAILLEY, « Essai d'explication des chapiteaux de Cluny. Les huit tons de la musique », *Requiescentes modos musicos, op. cit.*, 203-210.

²⁹⁴ Dominique BONNET SAINT-GEORGES, « Proposition de lecture des chapiteaux de Cluny : 2. Les tons musicaux », *La tribune de l'art*, <http://www.latribunedelart.com/proposition-de-lecture-des-chapiteaux-de-cluny-2-les-tons-musicaux> (mars 2015).

²⁹⁵ GUI D'AREZZO, *Micrologus*, XIV, 5-6 ; trad. Marie-Noël COLETTE et Jean-Christophe JOLIVET, Paris, IPMC, 1993, 60.

7. Et si Boèce avait raison ?

secundi gravitas capit; alios severa et quasi indignans persultatio tertii iuvat; alios adulatorius quarti sonus attrahit; alii modesta quinti petulantia ac subitaneo ad finalem casu moventur; alii lacrymosa sexti voce mulcentur; alii mimicos septimi saltus libenter audiunt; alii decentem, et quasi intonalem octavi canorem diligunt.

De même en effet que toutes les bouches ne savourent pas également la nourriture, et que l'un apprécie plutôt les mets un peu forts tandis que l'autre préfère les douceurs; de même toutes les oreilles ne sont pas réjouies de la même manière par les sons. Ainsi, la marche tranquille et solennelle du premier [mode] réjouit les uns, alors que la gravité un peu dure du second saisit les autres; le bondissement austère et comme indigné du troisième plaît aux uns; les autres sont attirés par les sonorités flatteuses du quatrième; certains sont émus par la fougue modeste du cinquième et par sa chute inattendue sur la finale; d'autres fondent littéralement aux larmes du sixième; certains écoutent volontiers les sauts expressifs du septième; d'autres aiment la sonorité harmonieuse et presque tonnante du huitième.²⁹⁶

En perdant leur dimension subjective, ces catégories ont été reprises au XVIII^e siècle, et vulgarisées sous la forme d'une liste de huit épithètes, sensés caractériser chacun un mode, comme celle que Léonard Poisson, après un exposé particulièrement documenté, attribue à « Quelques Modernes »²⁹⁷ :

<i>Primus</i>	<i>gravis</i>	grave
<i>Secundus</i>	<i>tristis</i>	triste
<i>Tertius</i>	<i>mysticus</i>	mystique
<i>Quartus</i>	<i>harmonicus</i>	harmonieux
<i>Quintus</i>	<i>lætus</i>	gai
<i>Sextus</i>	<i>devotus</i>	dévot
<i>Septimus</i>	<i>angelicus</i>	angélique
<i>Octavus</i>	<i>perfectus</i>	parfait

Il est remarquable que seul un de ces épithètes est proprement musical, celui du 4^e mode. Deux semblent contredits par le répertoire : divers chants joyeux de Noël et de

²⁹⁶ IOANNIS COTTON, *Musica XVI*, éd. Martin GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, 2, 250.

²⁹⁷ Léonard POISSON, *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien*, Paris, Lotti et Butard 1750, 86. La liste est déjà proposée par François de LA FEILLEE, *Méthode pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant et de la psalmodie*, Poitiers, Jean Faulcon, 1748, cf. l'édition d'Avignon, Garrigan, 1815, 15-16.

Pâques sont en 2^e mode, alors que de nombreux chants de la Semaine sainte sont en 5^e. Pour le reste, il y a peut-être quelques convenances²⁹⁸, liées au répertoire et à certains traits de composition, pour le 3^e et le 7^e. Diverses variantes ont circulé, comme celle attribuée à Adam de Fulda :

Omnibus est primus, sed et alter tristibus aptus.

Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus.

Quintum da laetis, Sextum pietate probatis.

*Septimus est juvenum, sed postremus est sapientum.*²⁹⁹

Une autre se détache, détaillée au XVII^e siècle par le cardinal Bona. En voici un extrait, particulièrement évocateur³⁰⁰ :

[Primus] *Viris præclaris, magnoque ingenio præditi convenit. Modestus est, hilaris, curiosus, magnificus, sublimis, nihil solum habens, nihil molle et ad omnes affectus idoneus.*

[Secundus] *Verba quæ mæstitiam inducunt, lacrymas movent, liberationem ab angustis, calumniis, & servitute deprecantur, huic tono antibuuntur.*

[Tertius] *Fortes habet saltus in sua progressionem, convenitque superbis, iracundis, crudelibus, cholericis & furiosis. Verba requirit aspera, deque præliis spiritualibus, vel temporalibus pertractantia, & quæ celerius debeant affectus concitare.*

[Quartus] *Mollis, compunctivus, cholera mulcens, blandus, adulatorius, & attractivus. Mercurio assimilatur, cujus natura cum bonis bona, cum malis pessima est : sic adulatores, quibus hic tonus maxime congruit, bonis & malis, sapientibus & insipientibus æquiter se accommodant.*

[Quintus] *Delectabilis est, choreis & saltationibus idoneus, & cum quadam voluptate resiliens. [...] Verba lætitiæ denotantia, & quæ victoriam, ac triumphalem celebrent hujus toni propria sunt.*

[Sextus] *Hic autem ex devotione, & lætitiæ, vel ex affectu commiserationis erga proximum procedit. Verba igitur hos affectus inducentia, vel explicantia ei proprie competunt.*

[Septimus] *Intellectum obtusis acuit, sanctique Spiritus dona designat. Altior est omnibus tonis, perque suaves, & jucundos saltus progreditur : tum terreno desiderio gravitatis cælestium appetentiam indulget. Ex his patet quæ verba huic tono conveniant.*

[Octavus] *Omni negotio convenit, & immunis est ab omnibus qualitatibus. Super omnes tonos insita quadam dulcedine, & venustate nitescit. Suavis, canorus, atque moratus dicitur, & soliditatem fururæ gloriæ repræsentat.*

²⁹⁸ Cf. Les réflexions rédigées par Jean JEANNETEAU sur chacun des modes dans Daniel SAULNIER, *Les modes grégoriens*, Solesmes, 51, 58, 65, 76, 83, 89, 96 et 101.

²⁹⁹ Adam de FULDA, *De musica*, II, 15, éd. Martin GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, San-Blasianis, 1784, 3, 356.

³⁰⁰ Joannes BONA, *De divina psalmodia eiusque causis, mysterris et disciplinis deque variis ritibus omnium Ecclesiarum in psallendis divinis officiis Tractatus historicus, symbolicus, asceticus*, Coloniae Agrippinæ, Hermannus Demen, 1677, 614-620.

Fondée sur la connexion entre modes ecclésiastiques et modes grecs, elle est aussi un magnifique exemple de cette culture universaliste de la Renaissance. Reprise et commentée au XIX^e siècle³⁰¹, elle a contribué à alimenter la liste d'épithètes relative à l'éthos des modes du plain-chant.

L'éthos des modes aujourd'hui ?

Dans quelle mesure est-il possible de rejoindre aujourd'hui le plain-chant médiéval ? Il est clair que les traditions ont été interrompues ou sévèrement biaisées. L'histoire nous enseigne que la musique, la pensée et le sentiment religieux ont connu d'innombrables transformations. Douze siècles – au moins – nous séparent des compositeurs et des premiers auditeurs du plain-chant. Outre la théorisation et la mise par écrit, le plain-chant a traversé maints bouleversements culturels et réformes liturgiques. Douze siècles d'histoire de la musique, et d'histoire du goût et de la sensibilité musicale. Douze fois la distance qui nous sépare de Debussy, et quatre fois celle qui nous sépare de Mozart. Sans oublier avec quelle vitesse le sens de l'ouïe et ses perceptions changent aussi, notamment sous l'action des technologies du XX^e siècle. Les réflexions formulées au cours des siècles passés sont, certes, devenues totalement insatisfaisantes au regard des connaissances liturgiques et musicales qui sont les nôtres. Sans être vaines, les approches acoustiques et musico-thérapeutiques laissent – à notre avis – peu d'espoir.

Alors pourquoi ne pourrait-on pas, ici encore, sortir

de l'inextricable maquis où les théoriciens nous ont égarés de la meilleure foi du monde [...] en faisant table rase et en reprenant l'affaire à son origine³⁰² ?

Dans cette hypothèse, le prologue du *De institutione musica* de Boèce retrouve une actualité et une pertinence étonnantes.

Elles [les oreilles] ont le pouvoir de capter les sons, afin que l'on puisse non seulement en juger et en identifier les différences, mais aussi pour en jouir lorsque les modes sont agréables et bien agencés – ou, au contraire, en souffrir lorsque, dispersés et incohérents, ils agressent l'ouïe.

³⁰¹ Wenzeslaus MASLON, *Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges*, Breslau, Aderholz, 1839, 48-50.

³⁰² Jacques CHAILLEY, *L'imbroglio des modes*, Paris, A. Leduc, 1960, 9.

7. Et si Boèce avait raison ?

C'est pour cela que, d'entre les quatre disciplines mathématiques, les trois autres œuvrent à l'exploration de la vérité, alors que la musique n'est pas seulement associée à la spéculation, mais aussi à la morale.³⁰³

Derrière cette manière d'approcher la musique se trouvent les trois musiques de la Grèce antique : l'harmonie de l'univers, l'harmonie du micro-cosmos qu'est l'homme, et la musique instrumentale qui permet de donner de la première comme une image acoustique et d'aider la seconde à s'adapter à la première :

En effet, lorsqu'en vertu de ce qui est rassemblé en nous et mystérieusement agencé, nous recevons ce qui dans les sons est justement harmonieusement assemblé, et que nous en sommes charmés, nous comprenons alors que nous-mêmes sommes constitués à sa ressemblance.³⁰⁴

Il s'agit d'une musique bien différente de ce que la pensée moderne en a faite :

*'Music' is a very small word to encompass something that takes as many forms as there are cultural or subcultural identities. And like all small words, it brings a danger with it. When we speak of 'music', we are easily lead to believe that there is something that corresponds to that word – something 'out there', so to speak, just waiting for us to give it a name. But when we speak of music we are really talking about a multiplicity of activities and experiences: it is only the fact that we call them all 'music' that makes it seem obvious that they belong together.*³⁰⁵

Cette approche de l'éthos musical, loin de trouver des contradictions dans nos connaissances contemporaines, s'y découvre même une étonnante complicité avec l'ethnomusicologie :

C'est un fait qu'un esprit lascif prend plaisir à des modes lascifs ou, les écoutant souvent, s'amollit et s'anéantit. En revanche, un esprit plus rude prend plaisir à des modes plus impétueux ou s'endurcit à leur audition. C'est pourquoi les modes musicaux ont été désignés par des noms de peuples, comme le mode « lydien » et « phrygien » – en effet, comme si le mode tirait son nom du peuple qui y prend plaisir. Or un peuple se félicite de la ressemblance de ses mœurs avec ses modes. Il est impossible en effet que le

³⁰³ BOECE, *Traité de la Musique*, 21.

³⁰⁴ BOECE, *Traité de la Musique*, 23.

³⁰⁵ Nicholas COOK, *Music: A Very Short Introduction*, Oxford, OUP, 1998. *Musique, une très brève introduction*, trad. française par Nathalie Gentili, Pars, Allia, 2006, 15.

relâchement s'associe ou prenne plaisir à la rigueur ou la rigueur à davantage de relâchement : la ressemblance, comme on l'a dit, concilie amour et plaisir. C'est pour cela que Platon estime qu'il faut prendre le plus grand soin que rien ne vienne modifier une musique bien adaptée aux mœurs. Il soutient en effet qu'une république ne saurait connaître pire ruine de la morale qu'à se détourner peu à peu d'une musique fondée sur la modération et la réserve.³⁰⁶

Ainsi, l'éthos est bien des deux côtés de l'interface : émanant d'un peuple, il en exprime le caractère mais exerce aussi une influence sur l'auditeur :

En effet, sitôt qu'à la faveur de modes trop lascifs, quelque impudence s'insinue dans les esprits, ou quelque violence à la faveur de modes trop rudes, l'esprit des auditeurs en subit l'influence, se disperse peu à peu et ne conserve aucune trace de ce qui est honnête et juste. Aucune autre voie, en effet, n'ouvre mieux l'esprit à l'éducation que celle des oreilles. Puisque, par leur intermédiaire, les rythmes et les modes descendent jusqu'à l'âme, nul doute que, d'égale manière, ils affectent et façonnent l'esprit selon leur manière d'être. Cela s'observe chez les peuples : ceux qui sont plus rudes apprécient les modes plus frustes des Gètes, ceux qui sont plus paisibles préfèrent des modes plus modérés.³⁰⁷

Les modes musicaux portent des noms de peuples

L'intuition de Boèce ouvre la porte à une nouvelle exploration de l'éthos des modes du plain-chant. Elle est confirmée par notre étude de la modalité des cantillations archaïques : les récitatifs sont traditionnellement en DO à Rome et en RE en Gaule³⁰⁸ et la frontière entre les deux est pratiquement étanche jusqu'au XX^e siècle, malgré les tentatives de plusieurs réformateurs. Il faut en effet attendre l'édition Vaticane et les livres de Solesmes pour voir offert dans le même ouvrage le choix entre deux tons de récitatifs, l'un en DO et l'autre RE. Les traits du Carême sont en 8^e mode à Rome, en 2^e en Gaule, et les graduels en IIA possèdent une étymologie gallicane. Notre étude inchoative des répertoires des basiliques romaines a fourni une deuxième confirmation. Des points communs ont été relevés entre les chants liés à une même

³⁰⁶ BOECE, *Traité de la Musique*, 23. Cf. PLATON, *De la république* 424b-c.

³⁰⁷ BOECE, *Traité de la Musique*, 23.

³⁰⁸ Cf. plus haut, chap. 2.

basilique : Sainte-Marie-Majeure, Saint-Jean-de-Latran, Saint-Laurent-hors-les-murs et Sainte-Croix de Jérusalem³⁰⁹.

Il s'agirait donc de reprendre aujourd'hui une telle étude de l'ensemble du répertoire, à commencer par l'*ordo* liturgique, le choix des textes pour chaque occurrence liturgique et une connaissance des diverses églises et communautés concernées. La question du choix des modes pour chaque composition étudiée ne peut se limiter aux huit catégories de l'octoechos, mais doit intégrer de façon diversifiée les critères constitutifs d'un mode, et pousser jusqu'aux procédés et habitudes d'ornementation. La recherche requiert, bien sûr, d'être menée de façon spécifique et concomitante sur les deux répertoires romain et romano-franc. Menée jusqu'au bout, malgré le défi qu'elle représente, elle permettra de connaître, pour chaque pièce ou chaque groupe de chants, « la spiritualité musicale de son compositeur et le sentiment religieux de sa communauté d'origine »³¹⁰.

³⁰⁹ Cf. plus haut, chap. 1.

³¹⁰ Propos souvent répété par Jean Jeanneteau, au cours de nos dernières conversations (1990-1992).

Bibliographie

Livres pratiques de plain-chant

Antiphonale romanum II, Solesmes, 2009.

Antiphonale monasticum I-II-III, Solesmes, 2005, 2006, 2007.

Graduale triplex, Solesmes, 1979.

Liber vespertalis juxta ritum sanctæ Ecclesiæ Mediolanensis, Rome, Desclée, 1939

Antiphonale monasticum, Tournai, Desclée, 1934.

Antiphonale Sacrosanctæ Ecclesiæ Romanæ, Rome, Polyglotte vaticane, 1908.

Antiphonarium monasticum ad usum sacri ordinis Cluniacensis, Paris, Louis Sevestre, 1683.

Antiphonarium romanum [...] *Monialium Ordinis Sancti Augustini*, Paris, Ballard, 1687.

Graduale romano-monasticum [...] *Monialium Ordinis Sancti Augustini*, Paris, Ballard, 1658.

Manuscrits de plain-chant

Aix-la-Chapelle, Bischöfliches Domarchiv, 20.

Aix-la-Chapelle, Bischöfliches Domarchiv, 35.

Bénévent, Biblioteca capitolare, 33

Bénévent, Biblioteca capitolare, 21

Cambridge, University Library, M.m.2.9

Chartres, Bibliothèque municipale, 47

Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio San Pietro B.79.

Cologny, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 74

Einsiedeln, Stiftsbibliothek 121

Everingham Park, Coll. privée, Library of Lord Herries, s.n.

Graz, Universitätsbibliothek, 29

Graz, Universitätsbibliothek, 807

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, 2013

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. LX.

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Sankt Georgen 6.

Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, 1013-1012.

Laon, Bibliothèque municipale, 239

Limoges, Bibliothèque municipale, 2

Londres, British Library, Harvey 4951

Lucca, Biblioteca capitolare, 601

Lyon, Musée historique des Tissus R 70 (*olim* Le Mans Chappée).

Metz, Bibliothèque municipale, 351

Metz, Bibliothèque municipale, 461.

Metz, Bibliothèque municipale, 83

Bibliographie

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 114
Paris, Bibliothèque nationale de France, lat 776
Paris, Bibliothèque nationale de France, lat 1090
Paris, Bibliothèque nationale de France, lat 1118
Paris, Bibliothèque nationale de France, lat 12044
Paris, Bibliothèque nationale de France, lat 12050
Paris, Bibliothèque nationale de France, lat 13159
Paris, Bibliothèque nationale de France, lat 15181
Paris, Bibliothèque nationale de France, lat 15615
Paris, Bibliothèque nationale de France, lat 17296
Piacenza, Biblioteca capitolare, 65
Saint-Gall, Stiftsbibliothek 339
Saint-Gall, Stiftsbibliothek, 359
Saint-Gall, Stiftsbibliothek, 390-391
Sankt-Gallen, Stiftsbibliothek, 545.
Silos, Abadía Santo-Domingo, 9
Tolède, Biblioteca capitular, 44.2
Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, 406.
Worcester, Cathedral and Chapter Library, F. 160

Sources bibliographiques

AGUSTONI, Luigi, GÖSCHL, Johannes Berchmans, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals* 1, Regensburg, Bosse, 1987.
AGUSTONI, Luigi, GÖSCHL, Johannes Berchmans, KOHLHÄUFL, Josef, SAULNIER, Daniel, *Introduction à l'interprétation du chant grégorien*, Solesmes, 2001.
AL-TAEE, Nasser, *Representations of the Orient in Western Music, Violence and Sensuality*, Farnham, Ashgate, 2010.
Alia musica (Traité de musique du IXe siècle), édition critique commentée avec une introduction sur l'origine de la nomenclature modale pseudo-grecque au moyen-âge, Jacques CHAILLEY, Paris, Centre de documentation universitaire, 1965.
Alicia SCARCEZ, *La réforme musicale de saint Bernard. Ses sources et ses enjeux*. Thèse soutenue à l'Université Libre de Bruxelles, le 3 décembre 2012.
Allan W. ATLAS, *La Musique de la Renaissance en Europe (1400 - 1600)*, Turnhout, Brepols, 2011.
Ambroise de Milan : Hymnes. Texte établi, traduit et annoté, dir. Jacques FONTAINE, Paris, Le Cerf, 1992.
ANDOYER, Raphaël, « Le chant romain antégrégorien », *Revue du chant grégorien* 20 (1911-12), 69-75, 107-114.
ANDRIEU, Michel, éd., *Les Ordines romani du haut moyen âge. 1. Les manuscrits* (Spicilegium sacrum Lovaniense 11), Louvain, 1931 ; 2. *Les Textes. Ordines I-XIII* (*Ibid.*, 23), Louvain, 1948 ; 3. *Les Textes. Ordines XIV -XXXIV* (*Ibid.*, 24), Louvain, 1951 ; 4. *Les textes. Ordines XXXV-XLIX* (*Ibid.*, 27), Louvain, 1956 ; 5. *Les textes. Ordo L* (*Ibid.*, 29), Louvain, 1961.
ANDRIEU, Michel, « Les ordres mineurs dans l'ancien rit romain », *Revue des sciences religieuses* 5 (1925), 234.

Bibliographie

- ARISTOTE, *Métaphysique*, présentation et traduction par Marie-Paule DUMINIL et Annick JAULIN, Paris, Flammarion, 2008.
- AUGUSTIN D'HIPONNE, *Confessions*, texte établi et traduit par Pierre de LABRIOLLE, Paris, Les Belles Lettres, Club du livre religieux, 1955.
- BANNIARD, Michel, *Viva voce, Communication écrite et communication orale du IV^e au IX^e siècle en Occident latin*, Etudes augustinienes, Paris 1992.
- BERGERON, Katherine, *Decadent Enchantments The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1998.
- BERNARD, Philippe, « La *schola cantorum* romaine et les échanges liturgiques avec la Gaule au VI^e siècle », *Études grégoriennes* 27 (1999), 61-120.
- _____, « Les versets des alléluias et des offertoires, témoins de l'histoire de la culture à Rome entre 560 et 742 », *Musica e storia* 3 (1995), 5-40.
- _____, « Bilan historiographique de la question des rapports entre les chants "vieux-romain" et "grégorien" », *Ecclesia orans* 11 (1994), 323-353.
- _____, « Les alleluia mélismatiques dans le chant romain : recherches sur la genèse de l'alléluia de la messe romaine », *Rivista internazionale di musica sacra* 12 (1991), 286-362.
- Bernhardus Card. et Lat. eccl. Prior, Ordo Officiorum Ecclesiæ Lateranensis*, éd. Ludwig FISCHER, Historische Forschungen und Quellen 2-3, München-Freising, Datter, 1916.
- BISCHOFF, Bernard, *Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Âge occidental*, Paris, Picard, 1985.
- BOECE, *Traité de la Musique*, introduction, traduction et notes par Christian MEYER, Turnhout, Brepols, 2004.
- BONA, Joannes, *De divina psalmodia eiusque causis, mysterris et disciplinis deque variis ritibus omnium Ecclesiarum in psallendis divinis officiis Tractatus historicus, symbolicus, asceticus*, Coloniae Agrippinae, Hermannus Demen, 1677.
- BONNET SAINT-GEORGES, Dominique, « Proposition de lecture des chapiteaux de Cluny : 2. Les tons musicaux », *La tribune de l'art*, <http://www.latribunedelart.com/proposition-de-lecture-des-chapiteaux-de-cluny-2-les-tons-musicaux> (mars 2015).
- BRAILOIU, Constantin, « Sur une mélodie russe », *Musique russe*, Paris, Presses Universitaires, 1953, t. 2, 329-391. Rééd. ROUGET, dans *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprints, 1973, 343-405.
- BURGET, Rémy, *Rhétorique et liturgie en Gaule mérovingienne. L'exemple des rituels et des oraisons de l'offertoire de la messe*, thèse Ecole des Chartes, 2000.
- BUSSE BERGER, Anna Maria, *La musica medievale e l'arte della memoria*, Rome, Fogli Volanti, 2008.
- CAPELLA, MARTIANUS, *De nuptiis philologiae et Mercurii*, éd. J. WILLIS, B.G. Teubner, Leipzig, 1983.
- CARDINE, Eugène, *Sémiologie grégorienne*, Solesmes, 1970.
- _____, « La corde récitative du 3^e ton psalmodique dans l'ancienne tradition sangallienne », *Études grégoriennes* 1 (1954), 47-52.
- _____, Compte-rendu de Josef YASSER, *Mediæval Quartal Harmony*, New York, 1938, dans : *Revue grégorienne* 24 (1939), 233-239.
- CHAILLEY, Jacques, « Essai d'explication des chapiteaux de Cluny. Les huit tons de la musique », *Requientes modos musicos, Mélanges offerts à Dom Jean Claire*, Solesmes, 1995, 203-210.
- _____, *Éléments de philologie musicale*, Paris, A. Leduc, 1985.
- _____, *L'imbroglio des modes*, Paris, A. Leduc, 1960.
- _____, « Le mythe des modes grecs », *Acta musicologica* 28/4 (1956), 137-163.
- CLAIRE, Jean, « L'antienne *Media vita* dans les anciens manuscrits dominicains », dans : *Aux origines de la liturgie dominicaine. Le manuscrit Santa Sabina XIV L 1*, éd. L.E. BOYLE - P.M. GY, Collection de

Bibliographie

- l'École Française de Rome 327, Documents, études et répertoires publiés par l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes 67, Paris, Rome, 2004, 215-227.
- _____, « Les plus anciennes mélodies des hymnes liturgiques », *Histoire, Humanisme et Hymnologie. Mélanges offerts au Professeur Edith Weber*, éd. Pierre GUILLOT et Louis JAMBOU, Paris, PUPS, 1997, 355-367.
- _____, « Un exemple d'inculturation au IX^e siècle : le chant romano-franc, dit grégorien », dans : *Liturgie et cultures. Conférences Saint-Serge. XLIII^e Semaine d'Etudes Liturgiques*, Paris, 1996, 25-31.
- _____, « Le *cantatorium* gallican et le *cantatorium* romain. Étude comparée des premières formes musicales de psalmodie », *Orbis musicae* 10 (1990/91), 50-86.
- _____, « Aux origines de l'Alléluia », *Essays in honor of Edith Gerson-Kiwi*, *Orbis musicae* 9 (1986), 17-59.
- _____, « La musique de l'office de l'Avent », *Actes du colloque Grégoire le Grand* (Chantilly, Centre culturel Les Fontaines, 15-19 septembre 1982), éd. Jacques FONTAINE, Robert GILLET et Stan-Michel PELLISTRANDI, Paris, CNRS, 1986, 649-659.
- _____, « La place traditionnelle du mélisme dans la cantillation », *Yuval, Studies of the Jewish Music Research Center*, vol. 5, *The Abraham Zvi Idelsohn Memorial Volume*, Jérusalem, 1986, 265-291.
- _____, « Le répertoire grégorien de l'office. Structure musicale et formes », *Le chant grégorien, patrimoine artistique de l'Europe*, Actes du Colloque International de Musicologie en l'honneur du XIV^e centenaire de S. Benoît, Louvain, 1980, 27-46.
- _____, « The Tonus Peregrinus: a question well put? » *Orbis musicae* 7 (1979-80), 3-14.
- _____, « Les répertoires liturgiques latins avant l'octoechos. I. L'office ferial romano-franc », *Etudes grégoriennes* 15 (1975), 5-192.
- _____, « Évolution modale des antiennes provenant de la corde-mère DO », *Revue grégorienne* 41 (1963), 49-62.
- _____, « La psalmodie responsoriale antique », *Revue grégorienne* 41 (1963), 8-29.
- _____, « Évolution modale des antiennes provenant de la corde-mère MI », *Revue grégorienne* 41 (1963), 77-102.
- _____, « L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40 (1962), 196-211 ; 229-245.
- CLARK, J. M., *The Abbey of St. Gall as a Centre of Literature and Art*, Cambridge University Press, 2013 (première éd. 1926).
- COLETTE, Marie-Noël, « Grégorien et vieux-romain : deux méthodes différentes de collectage de mélodies traditionnelles? », *Laborare fratres in unum: Festschrift Laszlo Dobszay zum 60. Geburtstag* éd. Janka SZENDREI & David HILEY, Zürich, Weidmann, 1995, 37-52.
- _____, « Le choix de Si et Mi dans les graduels aquitains (XI-XII^{ème} siècles) », dans : *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicologia "Culturas Musicales del Mediterraneo y sus ramificaciones"* Madrid / 3-10 / IV / 1992, *Revista de Musicologia* 16/4 (1993), 2268-2296.
- _____, « L'invention musicale dans le Haut Moyen-Age. Ponctuation et transposition », *Analyse musicale* 18, janvier 1990, 7-18.
- COLETTE, Marie-Noël, Marielle POPIN, Philippe VENDRIX, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Minerve, 2003.
- COOK, Nicholas, *Music: A Very Short Introduction*, Oxford, OUP, 1998.
- _____, *Musique, une très brève introduction*, trad. française par Nathalie Gentili, Pars, Allia, 2006.
- COQUEREL, Adrien, *Méthode universelle très-briève et facile pour apprendre le plein chant sans maistre*, Paris, 2^e éd., 1647.
- CORBIN, Solange, « La cantillation dans les rituels chrétiens », *Revue de Musicologie* 47 (Juillet 1961), 3-36.

Bibliographie

- COUSSEMAKER, Edmond de, *Scriptorum de musica mediæævi, nova series*. Paris, 1864-76. 4 vol., reprint Hildesheim, Olms, 1963.
- CULLIN, Olivier, *Le trait dans les répertoires vieux-romain et grégorien, témoin de la psalmodie sans refrain*, thèse dactylographiée, Université Paris-IV, 1991.
- _____, « Le répertoire de la psalmodie *in directum* dans les traditions liturgique latines : la tradition hispanique », *Études grégoriennes* 23 (1989), 99-139.
- CUMANT-CHAOUL, Micheline, « Le cantus firmus et son traitement dans le chant de l'église syriaque », *Itinéraires du cantus firmus : De l'Orient à l'Occident*, éd. Édith WEBER, Presses Paris Sorbonne, 1994, 7-30.
- Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, éd. Fernand CABROL et Henri LECLERCQ, Paris, Letouzey et Ané, 1907-.
- DIEU, Lionel, « La musique ecclésiastique sur les chapiteaux de Cluny », *Études grégoriennes* 28 (2000), 143-164.
- DUCHESNE, Louis, *Origines du culte chrétien : étude sur la liturgie latine avant Charlemagne*, Paris, 1919.
- DUCHEZ, Marie-Elisabeth, « Des neumes à la portée », dans : *Musicologie médiévale, Notations et séquences*. Actes de la table ronde du C.N.R.S., Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 6-7 septembre 1982, éd. M. Huglo, Paris, 1987, 57-60.
- _____, « La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale », *Acta Musicologica* 51 (1979), 54-73.
- DUMONT, Jean-Paul, *Les présocratiques*, La Pléiade, Gallimard 1988.
- DYER, James, "The Offertory Chant of the Roman Liturgy and its Musical Form", *Studi musicali* 11 (1982), 3-30.
- _____, "Augustine and the 'Hymni ante oblationem': The Earliest Offertory Chants?", *Revue des études augustiniennes* 27 (1981), 85-99.
- FALVY, Zoltan, "Zur Frage von differenzen der Psalmtöne", *Studien zur Musikwissenschaft* 25 (1962).
- FEDOU, René, HOURS, Henri, DE VREGILLE, Bernard, *Le diocèse de Lyon*, Paris, Beauchesne, 1983.
- FERDERHOFER, Hellmut, "Grunzüge einer Geschichte der Kirchenmusik in Steiermark", *Singende Kirche* 11 1964, 103-113.
- FINANCE, Joseph de, *Etre et Agir dans la philosophie de Saint Thomas*, Paris, Beauchesne, 1945.
- FISCHER, Ludwig, éd., *Bernhardus Card. et Lat. eccl. Prior, Ordo Officiorum Ecclesiæ Lateranensis*, Historische Forschungen und Quellen 2-3, München-Freising, Datter, 1916.
- FISCHER, Rupert, "Die Notation von Stücken mit chromatisch alterierten Tönen-Schwierigkeiten der melodischen Restitution", *Beiträge zur Gregorianik* 29 (2000), 43-78.
- FROGER, Jacques, « L'Alléluia dans l'usage romain et la réforme de saint Grégoire », *Ephemerides liturgicae* 62 (1948), 6-48.
- _____, « Le chant de l'introït », *Ephemerides liturgicae* 62 (1948), 248-255.
- FULDA, Adam de, *De musica, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, éd. Martin GERBERT (St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784 ; reprint Hildesheim, Olms, 1963), 3, 329-381.
- GAJARD, Joseph, « Les Récitations modales des 3^e et 4^e modes dans les manuscrits bénéventains et aquitains », *Études grégoriennes* 1 (1954), 9-45.
- GASSER, Sylvain, « Les antiennes O », *Études grégoriennes* 24 (1992), 53-84.
- GASTOUE, Amédée, *Musique et liturgie : Le graduel et l'antiphonaire romains ; histoire et description*, Paris, 1912 (New York, AMS Press, 1974).
- GERBERT, Martin, éd., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vol, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784 ; reprint Hildesheim, Olms, 1963.

Bibliographie

- GIRARD, Frédéric, « Le chant liturgique (Shōmyō) au Japon d'après le Bhadanta Gyōnen (1240-1321) », *Journal asiatique* 299/2 (2011), 677-703.
- GLAREAN, Heinrich, *Dodecachordon*, Bâle, Heinrich Petri, 1547.
- GONZALEZ-BARRIONUEVO, Herminio, "El pes initio debilis en el Antifonario de Hartker", *Estudios gregorianos* I/1 (2004), 27-67.
- _____, "Das Phänomen "initio debilis" und seine Wiedergabe in der Neumenschrift", *Beiträge zur Gregorianik* 26 (1998), 35-62.
- _____, *El "Pes initio debilis", notación y límites*, thèse dactylographiée, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma, 1987.
- GREGORII TURONENSIS, *Decem libri Historiarum*, éd. Rudolf BUCHNER, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974-77.
- GUERANGER, Prosper, *Approbation de la Méthode raisonnée de plain-chant d'Augustin GONTIER Le Mans*, Monnoyer, 1859.
- GUIDO D'AREZZO, *Micrologus*, texte latin établi par Angelo RUSCONI, *Guido d'Arezzo Le opere*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008.
- _____, *Prologus in antiphonarium*, texte latin établi par Angelo RUSCONI, *Guido d'Arezzo Le opere*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008.
- _____, *Regulæ rhythmicæ*, texte latin établi par Angelo RUSCONI, *Guido d'Arezzo Le opere*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008.
- _____, *Micrologus*, éd. trad et commentaire, Marie-Noël COLETTE et Jean-Christophe JOLIVET, Paris, IMPC, 1993.
- GUIGNARD, Michel, *Musique, honneur et plaisir au Sahara : étude psycho-sociologique et musicologique de la société maure*, Paris, Geuthner, 2005.
- GUILLOU, Olivier, « Histoire et sources musicales du Kyrie vatican », *Études grégoriennes* 31 (2003), 25-76 et 32 (2004), 69-90.
- GY, Pierre-Marie, « L'hypothèse lotharingienne et la diffusion des tropes », *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques*, éd. Wulf ARLT et Gunilla BJÖRKVALL, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1993, 231-237.
- HAGE, Louis, « La modalité du chant maronite » *Études grégoriennes* 27 (1999), 145-164.
- HAMELINE, Jean-Yves, « L'image idéale du chantre carolingien » in *L'Art du chantre carolingien*, Metz, éditions Serpenoise, 2004, 169-176.
- HESBERT, René-Jean, *Antiphonale missarum sextuplex*, Bruxelles, Vromant, 1935.
- _____, « L'interprétation de l'"equaliter" dans les manuscrits sangalliens », *Revue grégorienne* 18 (1933), 161-173.
- HOOD, Mantle, *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*, Groningen-Djakarta, J.B. Wolters, 1954. Cf. *Journal of the American Musicological Society* 12/1 (1959), 65-71.
- HOURLIER, Jacques, « L'origine du graduel grégorien », *Requirentes modos musicos, Mélanges offerts à dom Jean Claire*, Solesmes, La Froidfontaine, 1995, 145-163.
- _____, *La notation musicale des chants liturgiques latins*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1960.
- HUGLO, Michel, « L'absence de lettres significatives notkériennes dans l'école de Metz au IX^e siècle », dans *L'art du chantre carolingien. Découvrir l'esthétique première du chant grégorien*, sous la direction de Christian-Jacques DEMOLLIÈRE, Metz, Éditions Serpenoise, 2004, 67-79.
- _____, « Le Répons-Graduel de la messe : évolution de la forme, permanence de la fonction », *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, NS, 2 (1982), 53-73.
- _____, *Les tonaires Inventaire Analyse Comparaison*, Paris, Publications de la Société Française de Musicologie, 1971.

Bibliographie

- _____, «Un troisième témoin du tonaire carolingien», *Acta musicologica* 40, 1968, 22-28.
- _____, « Origine et diffusion des *Kyrie* », *Revue grégorienne* 37 (1958), 85-87.
- _____, « Un tonaire du Graduel de la fin du VIII^e siècle », *Revue grégorienne* 31 (1952), 176-186, 224-233.
- IOANNIS COTTON, *Musica XVI*, éd. M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1774, vol. 2 ; reprint Hildesheim, Olms, 1963.
- JACOBSTHAL, Gustav, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*, Berlin, 1897.
- JAMMERS, Ewald *Das Alleluia in der gregorianischen Messe. Eine Studie über seine Entstehung und Entwicklung*, Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 55, Maria Laach, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1973.
- JEANNETEAU, Jean, « L'éthos du troisième mode », *Requientes modos musicos, mélanges offerts à D. Jean Claire*, éd. Daniel SAULNIER et Micheline ALBERT, Solesmes, 1995, 193-202.
- _____, « Perfectus, le huitième mode », *Études grégoriennes* 24 (1992), 85-99.
- _____, *Los modos gregorianos, Historia - Análisis - Estética*, Silos, 1985.
- _____, « Style verbal et modalité », *Revue grégorienne* 36/4 (1957), 119-125.
- JEFFERY, Peter, "The Earliest Oktoechoi: The Role of Jerusalem and Palestine in the Beginnings of Modal Ordering", *The Study of Medieval Chant, Paths and Bridges, East and West. In Honor of Kenneth Levy*, ed. Peter JEFFERY, Woodbridge, Boydell & Brewer Ltd, 2001, 131-145.
- _____, "The Lost Chant Tradition of Early Christian Jerusalem: Some Possible Melodic Survivals in the Byzantine and Latin Chant Repertories", *Early Music History*, 11 (1992), 151-190.
- JULLIEN, Marie-Hélène, « Les sources de la tradition ancienne des quatorze "Hymnes" attribuées à saint Ambroise de Milan », *Revue d'histoire des textes* 19 (1989), 57-189.
- JUSSELIN, Maurice, « Notes tironiennes de quelques diplômes carolingiens », *Bibliothèque de l'École des Chartes* 109/2 (1951), 193-197.
- KELLY, Thomas F., *The Beneventan Chant*, Cambridge University Press, 1989.
- _____, « Palimpsest evidence of an Old-Beneventan gradual », *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 67 (1983), 5-23.
- KESROUANI, Elias, « L'octoechos syriaque », *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge : Actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et 1988*, éd. Christian Meyer, Paris, Crépahis, 1991, 77-91.
- KLÖCKNER, Stefan, *Handbuch Gregorianik: Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals*, Regensburg, ConBrio, 2009.
- KOHLHÄUFL, Josef, "Die Tironischen Noten im Codex Laon 239. Ein Beitrag zur Paläographie der Litterae significativae", *Musicologia austriaca* 14/15 (1996), 133-156.
- LA FEILLEE, François de, *Méthode pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant et de la psalmodie*, Poitiers, Jean Faulcon, 1748 ; édition d'Avignon, Garrigan, 1815.
- LE LOYER, Pierre, *Discours des spectres ou visions et apparitions d'esprits... en huit livres*, Paris, Nicolas Buon, 1608.
- LE ROUX, Mary Protase, *The De harmonica institutione*, Studies in music 22, Catholic University of America, 1967.
- LE ROUX, Raymond, « Les Graduels des dimanches après la Pentecôte », *Études grégoriennes* 5 (1962), 119-130.
- LEECH-WILKINSON, Daniel, "Portamento and musical meaning", *Journal of Musicological Research* 25 (2006), 233-261.
- Lettre-préface à l'hymnaire cistercien*, éd. François DE PLACE, Gabriel GHISLAIN et Jean-Christophe CHRISTOPHE, Cîteaux, documents primitifs 2, Cîteaux, Abbaye de Cîteaux, 1988, 148-149.

Bibliographie

- LEVY, Kenneth, "Toledo, Rome and the legacy of Gaul", *Early Music History* 4 (1984).
- _____, "The Italian Neophytes' Chants", *Journal of the American Musicological Society* 23 (1970).
- Liber pontificalis*, éd. Louis DUSCHESNE, Paris, E. de Boccard, 1886.
- Lingua mea calamus scribæ, mélanges offerts à Madame Marie-Noël Colette*, éd. Daniel SAULNIER, Katarina LIVLJANIC et Christelle CAZAUX-KOWALSKI, Solesmes, La Froidfontaine, 2009.
- LOCKE, R., *Musical Exoticism: Images and reflections*, Cambridge University Press, 2011.
- MAHRT, William P., « Word Painting and Formulaic Chant », *Cum angelis canere: Essays on Sacred Music and Pastoral Liturgy in Honor of Richard J. Schuler, 1920-1990*, éd. Robert A. SKERIS, St. Paul MN, Catholic Church Music Associates, 1990, 113-144.
- MAITRE, Claire, *La réforme cistercienne du plain-chant Étude d'un traité théorique*, Brecht, Cîteaux, 1995 (Studia et documenta VI), 240-290.
- MALLOY, Rebecca, *Inside the Offertory: Aspects of Chronology and Transmission*, New York, Oxford University Press, 2010.
- MARCHESIN, Isabelle, « Les chapiteaux de la musique à Cluny : une figuration du lien musical », *Les cahiers du Musée de la musique* 6 (2005), 84-90.
- MARTIMORT, Aimé-Georges, « Origine et signification de l'Alleluia de la messe romaine », *Kyriakon (Festschrift J. Quasten)*, Münster, Aschendorf, 1970, 811-834.
- MARTIMORT, Aimé-Georges, BERAUDY, Roger, *L'Eglise en prière : introduction à la liturgie*, Tournai, Desclée, 1961.
- MASLON, Wenzeslaus, *Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges*, Breslau, Aderholz, 1839, 48-50.
- MAURICE-DENIS, Noël, *L'être en puissance d'après Aristote et saint Thomas d'Aquin*, Paris, Marcel Rivière, 1922.
- MCEWAN, Neil, "Interpretative signs ad letters in Gregorian chant", *Études grégoriennes* 33 (2005), 107-151.
- McKINNON, James W., *The Advent Project: The Later-seventh-century Creation of the Roman Mass Proper*, University of California Press, 2000.
- _____, "Lector chant versus schola chant : A question of historical plausibility", *Laborare fratres in unum : Festschrift Laszlo Dobszay zum 60. Geburtstag*, éd. Janka SZENDREI & David HILEY, Hildesheim, Weidmann, 1995, 201-211.
- _____, "The eighth-century Frankish-Roman communion cycle", *Journal of the American Musicological Society* 45 (1992), 179-227.
- MEYER, Christian, « Un témoin de la réception méridionale des traditions d'enseignement du nord au XIV^e et XV^e siècles : Barcelona, Biblioteca de Catalunya, m. 883 », *Anuario Musical* 58 (2003), 17-18.
- _____, « La tradition du *Micrologus* de Guy d'Arezzo. Une contribution à l'histoire de la réception du texte », *Revue de Musicologie* 83/1 (1997), 5-31.
- MONETA-CAGLIO, Ernesto Teodoro, *Lo jubilus e le origini della salmodia responsoriale*, Jucunda laudatio, San Giorgio Maggiore, 1976, 134-183.
- NISARD, Théodore, *L'archéologie musicale et le vrai chant grégorien*, éd. M. Aloys KUNC, Paris, Lethielleux, 1890, 124-125.
- NIVERS, Guillaume-Gabriel, *Dissertation sur le chant grégorien dédiée au Roy*, Paris, Ballard, 1683.
- Ordo romanus I*, 37-52, éd. Michel ANDRIEU, t. 2, Louvain, 1948, 79-84, trad. François CASSINGENA, *Chante et marche. Les introïts 1*, Paris, Ad Solem, 2012, 13-17.
- OUTTIER, Bernard, « Recherches sur la genèse de l'octoechos arménien », *Études grégoriennes* 14 (1973), 129-211.
- Paléographie musicale: les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1889-.

Bibliographie

- PALMA OCIOSA, Petrus dictus, *Compendium de discantu mensurabili*, éd. Johannes WOLF, "Ein Beitrag zur Diskantlehrer des 14. Jahrhunderts", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15/3 (1914), 516.
- FERRETTI, Paolo, *Esthétique grégorienne*, Desclée, 1938 (rééd. Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1989).
- PARISSE, Michel, *Manuel de paléographie médiévale*, Paris, Picard, 2006.
- PICARD, François, « Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », *Analyse musicale*, 2^e trimestre 2001, 37-46.
- PICARD, François, *La musique chinoise*, Paris, Minerve, 1991.
- PLATON, *De la République* III, 398. Texte cité selon la traduction française de Victor COUSIN, Paris, Rey et Gravier, 1833.
- PLATON, *De la République*.
- POISSON, Léonard, *Traité théorique et pratique du Plain-Chant appelé grégorien*, Paris, Lottin et Butard, 1750.
- POTIRON, Henri, « Les octaves modales », *Études grégoriennes* 12 (1971).
- _____, « Théoriciens de la modalité », *Études grégoriennes* 8 (1967).
- RAMOS DE PAREJA, Bartolomé, *Musica practica*, Bologne, 1482.
- REGINO PRUMENSIS, *Epistola de harmonica institutione*, éd. M. GERBERT, *Scriptores* 1 (1784), 230. Texte latin et italien, introduction, traduction et notes par Alessandra FIORI, *La tradizione musicale* 15, Florence, Galluzzo, 2010.
- Requientes modos musicos, mélanges offerts à D. Jean Claire*, éd. Daniel SAULNIER et Micheline ALBERT, Solesmes, La Froidfontaine, 1995.
- RIBAY, Bernard, « Les graduels en IIA », *Études grégoriennes* 22 (1988), 43-107.
- RUSCONI, Angelo, éd., *Guido d'Arezzo Le opere. Testo latino e italiano. Introduzione, traduzione e commento a cura di Angelo Rusconi*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008.
- RUSSELL, Jesse & COHN, Ronald, *Octoechos*, Miami, Book on demand, 2012.
- SAULNIER, Daniel, « Pelleas et Mélisande : un opéra grégorien ? », *Esthétique et identité en mutation 1892-1992*, actes du Colloque international *Musique française, esthétique et identité en évolution : 1892-1992*, Angers, 29-30 avril 2008, dir. Pascal TERRIEN, Paris, Delatour, 2012, 305-310.
- _____, « Des variantes musicales dans la tradition manuscrite des antiennes du répertoire romano-franc », *Études grégoriennes* 37 (2010), 5-15.
- _____, « Des variantes musicales dans la tradition manuscrite des antiennes du répertoire romano-franc Description, typologie, perspectives », *Études grégoriennes* 37 (2010).
- _____, « Les antiennes dans la tradition romano-franque », *Études grégoriennes* 37 (2010), 17-59.
- _____, « Les antiennes dans la tradition romano-franque », *Études grégoriennes* 37 (2010), 17-59.
- _____, « Quand Noël tombait un dimanche » *Lingua mea calamus scribæ, mélanges offerts à Madame Marie-Noël Colette*, Solesmes, La Froidfontaine, 2009, 355-361.
- _____, *Des variantes musicales dans la tradition manuscrite des antiennes du répertoire romano-franc. Description, typologie, perspectives*, thèse EPHE, 28 juillet 2005, dir. Marie-Noël Colette.
- _____, « Le Verbe et la musique », *La place de la musique dans la culture médiévale*, éd. Olivier CULLIN, Turnhout, Brepols, 2005, 39-45.
- _____, *Des variantes musicales dans la tradition manuscrite des antiennes du répertoire romano-franc. Description, typologie, perspectives*. Thèse de doctorat soutenue à l'EPHE le 28 juillet 2005.
- _____, « Un souvenir du métissage romano-franc ? » *Études Grégoriennes* 28 (2000), 171-173.
- _____, « Observations sur la composition modale des introïts du vieux-romain », *Études grégoriennes* 26 (1998), 163-172.

Bibliographie

- _____, *Les modes grégoriens*, Solesmes, 1997.
- _____, « Modes orientaux et modes grégoriens », *Etudes grégoriennes* 25 (1997), 45-61.
- _____, « La résurrection de Lazare », *Etudes grégoriennes* 25 (1997), 7-11.
- SMITS VAN WAESBERGHE, Joseph, *Die Geschichte von Glastonbury : Colloquium Amicorum*, J. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn, 1967.
- STIENNON, Jacques, *Paléographie du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1973.
- SZÖVERFFY, Josef, « L'hymnologie médiévale, recherches et méthodes », *Cahiers de civilisation médiévale*, 4-16 (1961), 389-422.
- THIBAUT Jacques, « L'harmonique chez les Grecs modernes » *Échos d'Orient*, tome 3, N°4, 1900, 211-220.
- TINCTORIS, Joannes, *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476), éd. A. SEAY, *Corpus scriptorum de musica* 22/1, American Institute of Musicology, 1975.
- _____, « La Musique vietnamienne traditionnelle », *Annales du musée Guimet*, 66 (1962).
- TRAN VAN KHÊ, article « Modes Musicaux », de l'*Encyclopedia Universalis*, corpus 15, 1992, 562-566.
- VAN DEUSEN, Nancy, *A Historical and Stylistic Comparison of the Graduals of Gregorian and Old-Roman Chant*, PhD Indiana University (1972) Ann Arbor, UMI, 1999.
- VEZIN, Jean, « Le point d'interrogation, un élément de datation et de localisation : l'exemple de Saint-Denis », *Scriptorium* 34 (1980), 181-196.
- VOGEL, Cyrille, « Saint Chrodegang et les débuts de la romanisation du culte en pays franc », *Saint Chrodegang*, actes du colloque tenu à Metz pour le douzième centenaire de la mort de saint Chrodegang, Metz, Éditions Le Lorrain, 1967, 91-109.
- _____, « La réforme culturelle sous Pépin le Bref et sous Charlemagne (deuxième moitié du VIII^e siècle et premier quart du IX^e siècle, in Erna PATZELT, *Die Karolingische Renaissance*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1965, 171-242.
- WALDEN, Joshua S., *Sounding authentic : The Rural Miniature and Musical Modernism*, Oxford University Press, 2014.
- YASSER, Joseph, *Mediaeval Quartal Harmony*, New York, American Library of Musicology, 1938. Compte-rendu par E. CARDINE, *Revue grégorienne* 24 (1939), 233-239.

TABLE DES MATIERES

Introduction	7
Abreviations	10
Sommaire	11
1. DE QUEL CHANT PARLE-T-ON ?	13
Le répertoire grégorien : une unité illusoire.....	13
Epoque et lieu de composition	14
Genre liturgique et forme musicale	22
Acteurs de l'exécution musicale et styles	26
2. QU'EST-CE QU'UN MODE ?	31
Le « tonaire » de Saint-Riquier et les premiers témoins manuscrits.....	31
Théoriciens et compositeurs	37
Cantor et musicus : l'improbable rencontre	44
L'apport de l'ethnomusicologie	48
<i>Premier critère : l'échelle et sa structure</i>	50
<i>Deuxième critère : la hiérarchie des degrés</i>	57
<i>Troisième critère : Des formules mélodiques caractéristiques</i>	66
<i>Quatrième critère : un sentiment modal: l'éthos</i>	70
3. LES MODES DE LA CANTILLATION	71
Le mode archaïque de DO ou C	74
Le mode archaïque de RE ou D.....	79
Le mode archaïque de MIOU E	82
4. LA QUESTION DE L'EVOLUTION MODALE	87
Des modes archaïques aux modes bipolaires : quand la théorie seconde une dynamique mélodique	94
Les modes bipolaires	96
5. DU MODE A LA MELODIE	105
Notes tironiennes et lettres significatives	106
Les signes diacritiques, image de l'échelle pentatonique ?.....	106
<i>L'apostrophe</i>	107
<i>Le point d'interrogation</i>	117
<i>Le tilde</i>	119
<i>Qu'est-ce qu'un demi-ton ?</i>	122
6. L'OCTOECHOS : L'UN ET LE MULTIPLE	127
Aux origines du terme.....	127
Les théories médiévales.....	128
Que reste-t-il de l'octoechos à l'aube des Temps Modernes ?	129
Les contradictions d'un théoricien de la modalité au Grand Siècle	133
Pour une phénoménologie pédagogique des huit modes.....	138
7. ET SI BOECE AVAIT RAISON ?	145
La Grèce antique.....	145
La Bible et les Pères	148
Moyen Âge et Temps modernes	150
L'éthos des modes aujourd'hui ?	153
Les modes musicaux portent des noms de peuples.....	155
Bibliographie	157
Table des matières	167

Bibliographie