

LE CHANT, EXPRESSION PREMIÈRE DE L'ORALITÉ DANS LA LITURGIE MÉDIÉVALE

Un colloque consacré à l'aspect oral de la liturgie se devait d'évoquer une certaine mise en forme d'ordre musical. En effet, la participation de chacun à la célébration est mue par diverses formes de perception, visuelle ou auditive. Cette dernière apparaît cependant primordiale, puisqu'elle fait entendre le message. Reconnaissons en outre que, depuis les temps les plus reculés, elle a toujours été soutenue par des formes diverses de création musicale. Celle-ci contribuait à la splendeur de la célébration, et elle portait les textes, beaucoup plus efficacement qu'un discours parlé, à des auditeurs d'autant plus éloignés que l'édifice était grand, et donc solennel. Selon un musicien du IX^e siècle, une des propriétés de la voix chantée consiste à « se porter au plus loin afin d'emplir le lieu qu'elle atteint, comme une trompette »¹.

1. « *Septimus [vocum modus] ubi perspicue voces quae longius protrahuntur ita ut omnem impleant contiguum locum sicut tuba* ». [Le septième (mode de voix est celui) où les voix sont intentionnellement portées au loin, de telle sorte qu'elles emplissent tout l'espace, comme une trompette], AURELIEN DE REOME, *Musica Disciplina*, ch. V, dans *Aureliani Reomensis, Musica disciplina*, éd. L. GUSHEE, *American*

Nous allons ici tenter de saisir cette sorte d'élan, d'élévation du son, qui apparut comme nécessaire à la transmission collective des textes dans la célébration liturgique. De celle-ci, la fonction première est de rassembler dans un même mouvement une assemblée qui tend à s'associer aux chœurs célestes, les anges, et aux cœurs purs qui ne cessent de chanter devant le trône de l'Agneau : *Sanctus, sanctus, sanctus*. L'évêque qui entonne le *Gloria in excelsis deo* doit le faire *excelsa voce*, comme le demande expressément un graduel aquitain du XI^e s. Cette invitation/justification fournit aux séquences limousines leurs plus belles sources d'inspiration :

*Angelorum fistula
et vox societur nostra*².

« Que notre voix se joigne aux instruments des anges ».

*Alleluia,
Resultet tellus et alta
caelorum machina
In laudem patris superi,

regentis aethera,
Cui angelorum chori
concordes canunt odas

in poli regia.
Ipsi etiam et nostra
iam nunc intonant preconia
voce sonora*³.

Alleluia,
Que la terre
et la haute machine céleste
se fassent l'écho de la louange du
Père éternel
qui règne sur les éthers.
C'est à lui que les chœurs des anges
chantent des mélodies concor-
dantes
dans les royaumes du ciel.
A lui aussi
nous adressons nos louanges
d'une voix retentissante. »

Institute of Musicology, coll. « *Corpus Scriptorum de Musica* », 21, 1975.

2. Éd. Cl. BLUME, coll. « *Analecta Hymnica* », LIII, 1911, n° 65, p. 109. On trouvera d'autres exemples, classés par thèmes, dans le livre de L. ELFVING, *Etude lexicographique sur les séquences limousines*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, coll. « *Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia latina Stockholmiensia* » 7, 1962.

3. Séquence XII^e s. Éd. Cl. BLUME, *id.*, n° 113, p.198. (Manuscrit Paris, BnF., Nal 1871, f. 129).

Cette inutile beauté n'est pas d'abord tournée vers les hommes, mais elle a pour fonction de faire entendre ce concert de voix, de regards, de volontés qui sont tendues *ad montes*, pour reprendre les termes du psaume. C'est d'abord cette symbolique qui fonde la nécessité, pour la réunion liturgique, de ne pas se contenter d'une simple transmission-lecture d'un message.

Les intellectuels de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge, théoriciens de la musique autant que philosophes, ont vu aussi dans l'élaboration musicale une possibilité de représentation terrestre de l'harmonie cosmique, elle-même image de Dieu et expression de ses volontés, qui par ailleurs justifiera aussi les nombreuses représentations d'instruments de musique dans les livres de la liturgie. Et pourtant ce n'est pas la musique instrumentale qui est choisie pour donner son ornement sonore à la célébration. Les commentateurs trouvent beaucoup plus honorable le chant, parce qu'il émane de la voix humaine ; l'oralité est expression de l'humanité. Ainsi le chant est-il asservi au texte dont il ne peut se passer, à peine s'émanciper dans quelque vocalise passagère.

J'évoquerai donc quelques-uns des moyens par lesquels une formulation musicale a pu améliorer la communication, puis quelques témoignages de la conscience que chantres et même copistes ont eue de son importance ; enfin sera mentionnée l'expression d'une reconnaissance prêtée aux auditeurs eux-mêmes. J'envisagerai donc quatre points :

1. Depuis les origines sont établis des cadres généraux qui régissent les genres : lecture, prière, psalmodie chantée. Cette codification est la condition d'une bonne communication, permettant à son tour la participation de tous.

2. Dans le genre du chant, lequel prend sa source dans la psalmodie, se manifestent à l'évidence les cheminements qui soutiennent la transmission et la remémoration.

3. À partir du IX^e siècle, des perspectives s'ouvrent à la création de nouveaux modèles : tropes, séquences-proses.

4. Le soin apporté aux témoignages écrits, transmis par la notation musicale, qui fut inventée en Occident dès l'époque carolingienne, atteste la très haute idée que les

chantres eurent de leur rôle dans la transmission du message, et la grande attention qu'ils apportèrent à la qualité de la communication.

Les cadres qui régissent les genres dans l'Antiquité tardive

La question n'est pas ici de se demander si une liturgie, comprise à la fois comme enseignement, célébration, remémoration, peut se passer de chant. Il suffit de constater que, dans une civilisation donnée, assez large, celle de l'Orient et de l'Occident chrétiens, les premiers témoignages mentionnent l'existence de cette forme d'oralité qui ne peut se réduire à la simple nécessité d'élever la voix pour se faire entendre dans une assemblée. Le chant ne se réduit pas à cela.

Passons sur les témoignages de saint Paul et des *Actes* concernant les premières réunions de chrétiens. Venons-en à celui de Tertullien, qui au début du III^e siècle donne une énonciation précise et presque universelle des distinctions du discours liturgique : « Ils lisent les écritures, chantent des psaumes, profèrent des sermons, ou adressent des demandes »⁴.

La distinction est nette et claire pour les interprètes. Mais les auditeurs, qui ne comprennent pas nécessairement le détail des textes, reconnaîtront ces différences à la forme du chant. L'organisation musicale, surtout dans les premières époques, renseigne largement, par sa codification assez stricte, sur le sens de chacun des discours. Les participants seront donc invités par les sons à :

- écouter un enseignement, selon la conduction du récit, sur le mode du récitatif,

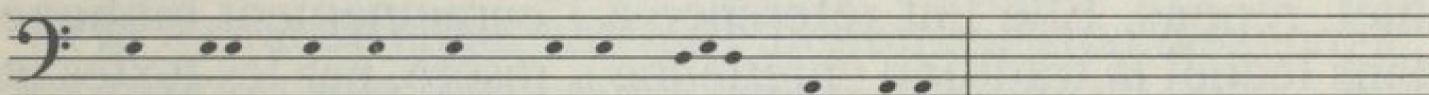
4. « *Iamvero prout scripturae leguntur aut psalmi canuntur aut allocutiones proferuntur aut petitiones delegantur* », *De Anima*, IX, 4, éd. A. REIFFERSCHIED et G. WISSOWA, Coll. « *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* », 20, 1890, p. 310 ; rééd. Coll. « *Corpus Christianorum II* », 1954, p. 792.

- méditer sur la psalmodie que le chantre se plaît à orner,
 - répondre à une prière, dont le cheminement mélodique ne peut être achevé sans l'énonciation d'un *Amen*, d'un *eleison*, ou d'un *miserere*, qui lui apporte sa conclusion, à la fois littéraire et musicale.

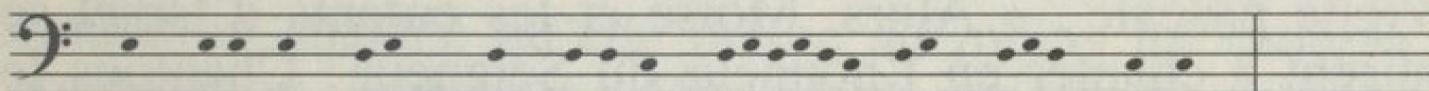
Lecture et cantique

Des exemples fameux attestent une grande précision dans cette sorte d'accord, conventionnel, acquis, créé par le chantre et ceux qui l'écoutent. Dans un missel du Sud de l'Italie, (X-XI^e s.)⁵, la lecture de l'histoire de Jonas est pourvue d'une rubrique *Hic mutas sonum*, qui signale un changement de ton, de teneur, entre la lecture et le cantique, et à nouveau à la fin du cantique avant la reprise de la lecture.

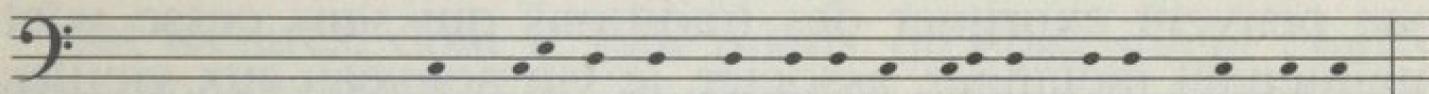
Ex 1. Lecture et cantique de Jonas.



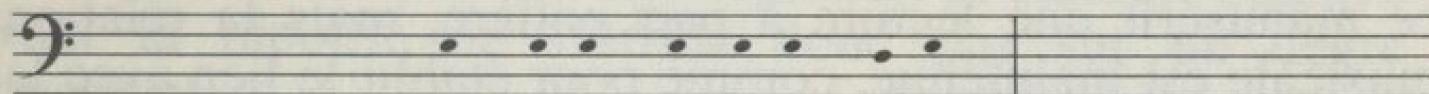
Lectio Ionaë prophetæ cum cantico.



In diebus illis... de utero pis- cis et dixit:



(*Hic mutas sonum*) Clama- ui de tribula- ti- o- ne mea... domino



(*Hic mutas sonum*) Et dixit dominus pisci...

5. Benevento, Archivio Archivescovile, ms. 33 f. 63v-64. Éd. J. HOURLIER, Bern, Lang, coll. « Paléographie Musicale » 20, 1983. Voir la transcription dans « Paléographie musicale » 14, Solesmes, 1931, réimpr. Bern, Lang, 1971, p. 272.

Voici bien établie la distinction entre la lecture et le chant, codifiée non plus seulement selon l'ornementation, mais selon la modalité. La mélodie de la prière de Jonas est celle que l'on retrouve dans d'autres cantiques bénédictionnels, en particulier l'*Exultet*. Cette codification est nécessaire à la compréhension. C'est une convention entre le lecteur et l'auditeur. Elle fait partie de la célébration.

Cette différenciation offre une perception plus juste du texte de Tertullien : la lecture appelle telle tonalité, le chant, une autre, dans chaque tradition. *Hic mutas sonum* : on ne dit pas qu'il faut ici changer de personnage, laisser la place au lecteur ou au chantre ; la sonorité a plus de signification que la fonction.

Cette distinction ainsi précisée renvoie à des usages très anciens, attestés dans la Bible, en même temps qu'elle décrit les premiers éléments de la formation des structures de musique associées à la liturgie : lectures, de la messe ou de l'office, suivies de cantiques ou de psalmodie, trait, graduel, répons. Elle fait référence à l'enracinement biblique dans lequel la tradition chrétienne s'insère, par les textes et par la musique. Le schéma lecture/cantique, attesté à plusieurs reprises dans l'Ancien Testament, est repris lors de la Vigile pascale : « Alors, Moïse et les enfants d'Israël se mirent à chanter en l'honneur du Seigneur : Chantons le Seigneur... »⁶.

Dans l'exemple de la lecture de Jonas réside un paradoxe que peuvent exprimer des traditions qui sans cesse vont maintenant mélanger, associer, le vin nouveau aux vieilles outres : cette lecture suivie de chant, qui est un si beau témoignage sur les antiques alternances, est devenue dans ce manuscrit une lecture à part entière, mais la relation musicale est maintenue, comme pour établir le lien avec la tradition ancienne, et traduire les différences de tons que suggèrent les textes.

6. *Tunc cecinit Moyses et filii Israel carmen hoc Domino et dixerunt : Cantemus Domino gloriose... »* (Ex 15, 1).

Les ponctuations de la lecture

Cependant il ne faudrait pas ignorer la nécessaire musicalisation de la lecture comme genre. On ne saurait trop insister en effet sur les ponctuations, qui soulignent l'articulation du texte en phrases, membres de phrases, et contribuent à l'intelligibilité du texte. Ce sont des formules musicales codifiées, différentes suivant leur place dans le texte, dont l'avènement conduit l'auditeur, familier du processus, de cette progression, à maintenir l'attention vers la suite, ou au contraire à reposer son esprit dans le silence. Bien avant d'être notées, les ponctuations sont chantées. Il n'est pas inutile de rappeler que ce sont justement les signes utilisés pour les ponctuations qui seront utilisés tels quels dans la notation musicale pour indiquer des ornements, sortes de mordants ou de broderies, pour inviter le chantre à outrepasser d'un événement vocal la note indiquée.

Si la forme du chant améliore la transmission des textes, il est clair qu'une trop grande musicalisation pourrait courir le risque d'en obérer la compréhension. Ceci est sans cesse rappelé par les contemporains. Mais on attend de la formulation chantée qu'elle donne au moins un cadre à l'organisation liturgique, définissant par son existence même les fonctions d'enseignement, de célébration, de participation :

- les lectures, dont il vaut mieux qu'elles soient comprises, sont cantillées ; ce ne sont pas elles qui sont chantées,

- les prières requièrent une réponse ; la mélodie chantée avant la réponse ne s'arrête donc pas sur un degré concluant,

- la psalmodie est par origine (David), par fonction, associée à la musique, et c'est à partir d'elle que se constitueront tout ce que nous appelons les chants de la messe, du propre.

Les hymnes

Une fonction spécifique est attribuée aux hymnes dont la structure strophique, la mélodie très simple adaptée à un texte mesuré, convient, selon les dires de saint Augustin, à une participation plus active de l'assemblée, d'une assemblée qui parle encore le latin, comme celle de Milan au IV^e s. La forme hymnique a connu une grande faveur dans les traditions chrétiennes orientales, qui ont chanté plus longtemps dans une langue qu'elles comprenaient. Et un rythme scandé régulièrement a la faveur populaire, bien davantage que la cantillation ou l'ornementation libre. Il semble que ces données soient universelles. Au XII^e siècle, les Victorins s'en souviendront lorsqu'ils composeront leurs séquences parisiennes. Soucieux de diffuser un message apostolique, comme l'a montré M. Fassler, ils adaptent au genre des séquences, des schémas analogues à ceux des hymnes, sur des formulaires musicaux simplifiés et récurrents⁷.

Le chant

Alors que les lectures continuent à suivre les mêmes modèles de cantillation, le chant s'élabore sur la base de la psalmodie ornée. S'il y a développement musical, il semble qu'il soit l'apanage du répertoire du chantre, surtout lorsqu'il est soliste.

La psalmodie ornée du soliste, le tractus

La codification très élémentaire rapportée ci-dessus se prolonge de manière plus subtile dans l'organisation de la

7. M. FASSLER, *Gothic Song, Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*. Cambridge, coll. « *Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music* », 1993.

GT 144

TR. II
MRBCKS
C 90

3 D

Ps. 21, 2-9. 18. 19. 22. 24. 32

E-us, *deus* me-us, réspi-ce in me: *deus meus respice in me*
 qua-re me de-re-li-qui-sti?

gē a sa-lú-te mé- ver-ba dé-li-ctó-rum me-ó-rum!

De-us mé- ūs cla-má-tem, nec exáu-di-es: *deus meus clamabo per diem, nec exaudies*
 ſi-nge noctē, et non ad-inspi-én-ti-am mi-hi.

Ex. 2. Tractus *Deus Deus meus.*

psalmodie qui, elle aussi, connaît ses ponctuations, flexe, médiante, cadence terminale. Leo Treitler a montré, en s'appuyant sur les travaux de Milman Parry sur l'interprétation des poèmes d'Homère, qu'une structure formulaire, ferme, bien établie, telle qu'elle apparaît dans le *tractus*, était absolument nécessaire à une mémorisation fondée sur une forme de reconstruction active⁸. Car une des fonctions du support musical, non la moindre, est aussi d'assurer la survie des textes, en offrant un cadre à la mémorisation. Mais la transmission au cours des temps n'existerait pas sans une transmission directe, sans la nécessaire rencontre entre le chantre et l'auditeur. Et la mémoire du chantre, qui a pour mission de garder ce trésor, est nourrie par l'exécution quotidienne.

Le *tractus*, chanté à la messe après une lecture, est une psalmodie ornée. Chaque verset reprend les mêmes cadences finales et intermédiaires. Cependant, une forme d'improvisation, d'adaptation et même d'expression trahissant la présence du chantre dans l'instant même de la célébration, n'en est pas exclue, et celle-ci se manifeste souvent au début de chaque verset. Encore se limite-t-elle au choix de formulaires connus, comme cette longue montée sur *Longe* dans le trait *Deus Deus meus* (voir page 81)⁹.

Cette sorte d'humanité peut aussi s'entendre des préférences régionales attestées pour ces formes de psalmodie directe¹⁰. Une rencontre indéniable entre le chantre et sa culture se traduit ainsi dans le choix des formules musi-

8. L. TREITLER, « Homer and Gregory : the transmission of epic poetry and plainchant », *The Musical Quarterly*, LX, 1974, p. 333-373.

9. *Graduale Triplex*, Solesmes, 1979, p. 144-147 (reproduit avec l'aimable autorisation des Editions de Solesmes). Ce trait est chanté par D. VELLARD, disque CD *Veritas mea*, Stil 2106 SAN 84.

10. O. CULLIN, *Index des pièces musicales du style In directum dans les répertoires liturgiques latins*, (Thèse Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, 1986) a montré que la préférence du mode de Sol à Rome et celle du mode de Ré en Gaule, (mises en évidence par les travaux de J. CLAIRE pour les périodes très anciennes, voir « Le *Cantatorium* romain et le *cantatorium* gallican. Etude comparée

cales, bien plus que par des compositions littéraires. La part d'improvisation que, dans ce cadre codifié, se permet le chantre, rassemble une part de décision, d'expression voulue, et d'habitudes involontaires qui justement attestent sa rencontre avec le milieu duquel il est issu, enfant bercé par les chants de son entourage, ses habitudes vocales, bien avant de devenir chantre. Et la reconnaissance d'une ambiance musicale ne peut que servir la diffusion, la bonne réception du message chanté.

Cependant, souvenons-nous que si des *tractus* ont été composés au v^e siècle, d'autres encore voient le jour au XI^e siècle. Il importe donc de discerner, dans une si longue histoire, des dérivations, une certaine distanciation dans la compréhension des structures – des cadences qui se répètent –, en même temps qu'une étonnante permanence dans le choix des modalités.

Dans cette sorte de permanence évolutive se discernent aussi des influences nouvelles, les formules n'étant plus prises dans leur fonction première. Ces modifications se manifestent dans tous les répertoires, puisque les sédiments n'ont cessé de s'accumuler sans rien retrancher. Le manie-ment anarchique des formulaires par Hildegarde de Bingen montre jusqu'où peut aller l'invention, même si elle émane d'un milieu (XII^e s.) qui continue d'être modalement unifié.

Psalmodie responsoriale et antiphonée

Passant de la psalmodie directe à la psalmodie responsoriale, le chantre se lie à la réponse de l'assemblée. La musique ne pourra plus se passer de la réponse ; la phrase musicale n'est pas terminée sans cette réponse. Évidemment, lorsqu'elle requiert une réponse de l'assemblée, la psalmodie prend pour l'auditeur (qui n'est plus seulement

des premières formes musicales de la psalmodie », dans *Orbis musicae*, X, 1990/91, p. 49-85) était encore manifeste dans les compositions de traits postérieures à l'époque carolingienne.

auditeur) un tout autre sens, qui exige de lui une présence active et continue.

L'avènement de la schola, attestée dès le VII^e s., ne semble pas avoir modifié l'ornementation du chant, sinon, peut-être, les possibilités d'improvisation, seulement pour les chants qui lui sont attribués. La schola est constituée d'un petit groupe de solistes, de chantres, tous capables et habitués à chanter ensemble ces chants ornés. Cependant dans une tradition orale, une stabilisation, excluant les possibilités d'improvisation, est déjà le début d'une fossilisation.

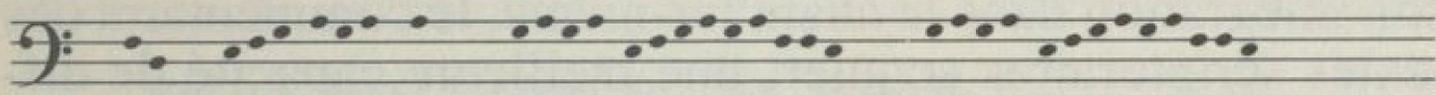
Qu'en est-il alors de la psalmodie partagée par un grand chœur monastique, tel qu'il s'amplifie dans l'orbite de Cluny ou de Cîteaux ? La psalmodie simplifiée exige des formes de classification impératives. Ce qui signifie dissociation entre un chant et le formulaire. Tous les psaumes pourront être chantés sur le même ton, ce qui suppose une perception du psaume tout à fait différente de celle où le soliste adaptait la musique à chaque mot du verset. L'intention est totalement différente, le processus de mémorisation aussi.

Cependant, le choix de formules variées, adaptées à l'importance de la célébration, confère à ces nouveaux modes de transmission leur valeur sémantique : tons de l'office, des répons, de l'invitatoire, de la messe. Dès lors, dans un souci d'amplification textuelle, de simplification, de plus grande compréhension, l'aspect musical, en tant qu'ornement de la psalmodie, va peu à peu disparaître, en conservant cependant toujours les mêmes codes structurels.

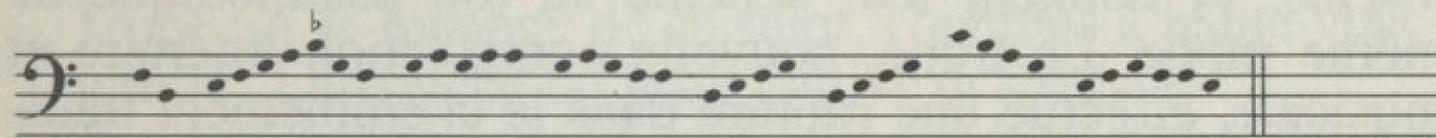
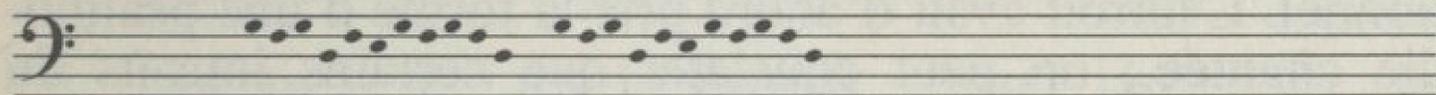
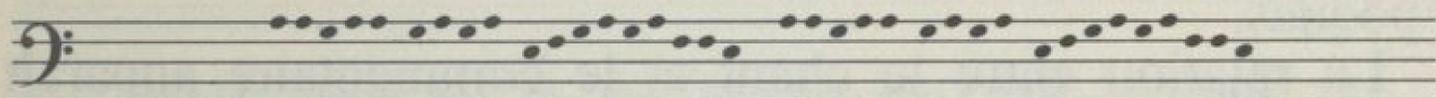
On reconnaît facilement les anciennes psalmodies ornées dans les schémas (tons psalmodiques) qui ont résulté de l'appauvrissement de la psalmodie, sans doute bien avant la classification de l'octoechos (VIII-IX^e s.). L'ornementation a disparu, mais les ponctuations sont les mêmes, sur les mêmes degrés.

IX-XII^e siècle. Tropes et séquences

Avec la réforme carolingienne apparaît une ère nouvelle, marquée par une sorte de rupture avec les anciens codes, quoique encore utilisés. Les nouvelles compositions attestent une profonde modification de la compréhension, et même les chantres ne s'y retrouvent plus. Faut-il rappeler la lettre de Notker, ce poète qui composait des séquences à Saint-Gall à la fin du IX^e siècle ? ¹¹ Lorsqu'il écrit qu'il ne peut pas retenir les longs mélismes confiés à sa mémoire, il ne s'agit pas d'un défaut de mémoire, mais d'un questionnement portant sur le procédé d'organisation inattendu de ces *longissimae melodiae*, ajoutées à l'Alleluia, allongées par des développements variables.

Ex. 3. Séquence ¹²

ALLE- LU- IA



11. La première copie de cette lettre figure dans le ms. Paris, BnF, Lat. 10587, c. 900. Elle est publiée dans le livre de W. VON DEN STEINEN, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Bern, Francke V., Editionsband, 1948, p. 8-10.

12. Séquence d'après un séquentiaire de Moissac, XI^e s. Paris, BnF, Nal. 1871, f.76v.

Leur forme pouvait troubler le poète-musicien, car elle faisait entendre des formulations musicales toutes nouvelles, fondées sur la répétition, chose jusqu'alors absolument évitée, au moins dans les mélodies grégoriennes, puisque le discours musical reflétait l'intelligibilité phraséologique du discours littéraire. En outre, ces longs développements mélodiques modifiaient le sens de l'*Alleluia* qui, jusqu'alors, était avant tout une acclamation¹³. Cet étonnement incite Notker, lui et d'autres, à trouver de nouveaux codes, et à noter ses compositions. Et la référence qu'il prend est encore celle du sens, du texte. Cette époque, qui créa de nouvelles relations de la compréhension liturgique, me paraît au moins aussi importante que l'Antiquité tardive dans cette histoire, quoiqu'elle ait beaucoup moins attiré l'attention des liturgistes.

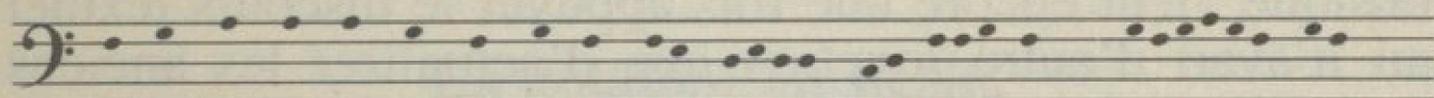
Ces longues mélodies ne vont pas tarder à être à leur tour remplies par des textes de méditation ou d'explication. Par son intégration dans le chant lui-même, le commentaire des textes scripturaires acquiert une meilleure capacité de diffusion. Ces nouveautés apparaissent ainsi étroitement liées au renouveau monastique et canonial qui a marqué ces époques.

La relation entre le chant et le commentaire apparaît encore plus étroite en ce qui concerne les tropes, ces textes qui s'immiscent entre les phrases du chant liturgique traditionnel. L'introït avait d'abord pris la forme d'une psalmodie chantée ; on peut constater que certains introïts du deuxième mode sont exactement calqués sur le chant du *tractus*, et donnent leur schéma au ton psalmodique de même mode. Le trope, nouvelle composition littéraire et musicale, effectue une rupture dans le cheminement traditionnel de ce chant.

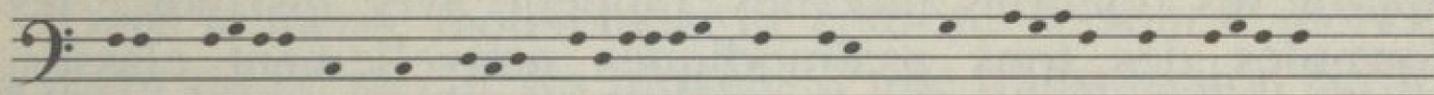
Ex. 4. Trope de l'introït *Os iusti*¹⁴ (Ps. 36,30).

13. Sur ce sujet, voir E. T. MONETA CAGLIO, *Lo jubilus et le origini della salmodia responsoriale*, Venezia, *Jucunda Laudatio*, 1976-1977.

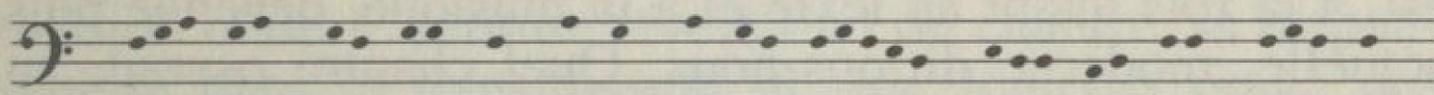
14. Trope d'après le tropaire de Moissac, XI^e s. Paris, Bnf, Nal.1871, f. 13. Introït d'après le graduel de Gaillac, XI^e s. Paris, BnF, Lat. 776, f. 21.



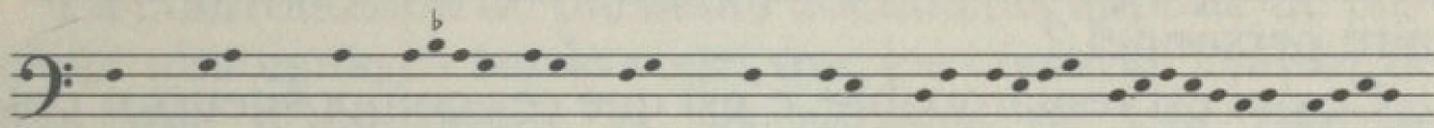
Tr. In sancti huius laude celsa uo-ce di-ca-mus o-mnes :



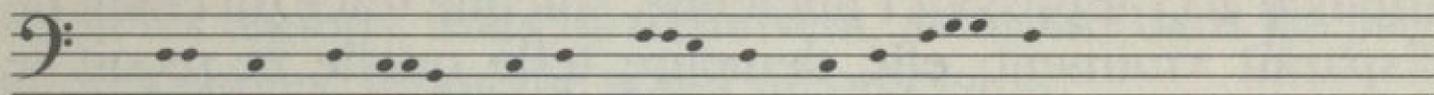
OS IUS-TI MEDI-TA-BITUR SAPI-ENTI-AM



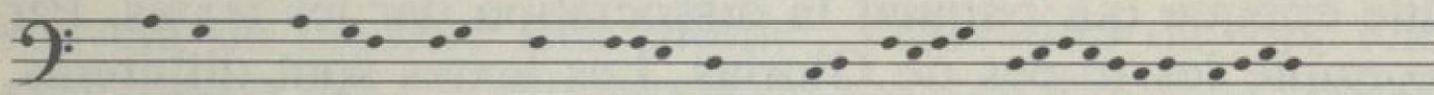
Ho-die se-cre-ta letus meru-it scande-re ce-li



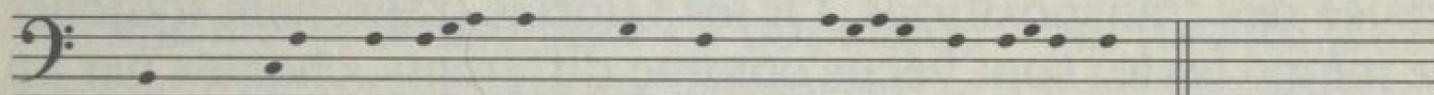
ET LINGUA E-IUS LOQUETUR IU-DI-CI-UM



Flo-ret inter astra fe-lix Benedic-tus



poscat premi-um in no-bis ro-gan-ti-bus.



LEX DE-I E-IUS IN CORDE IPSI-US.

Trope : A la louange de ce saint, chantons à haute voix :

Introït : La bouche du juste cultive la sagesse,

Tr : Aujourd'hui, dans la joie il a mérité d'accéder aux arcanes du ciel,

Intr. : Et sa langue dit ce qui est juste,

Tr. : Heureux, Benoît fleurit parmi les astres. Qu'il demande pour nous, qui le prions, la récompense,

Int. : La loi de Dieu est dans son cœur.

De tout ceci, qu'est-ce que l'on entend, sinon d'abord la mélodie ? Avec sa toute nouvelle formulation musicale, la

musique vient encore une fois appuyer le discours textuel qui n'avait d'autre fonction que d'actualiser les anciens chants, de les expliciter, de les mettre au goût de la fête. Il est clair que la musique insiste sur la nouvelle modalité, appuie les relations modales, rappelle avec insistance les formules des tons psalmodiques nouvellement classés, ainsi que les formulaires de l'apprentissage du chant, appelés formules « échématicques ». Ainsi la transmission orale est, à la fois quant au texte et à la musique, devenue plus actuelle, moderne dirions-nous. Quel chantre oserait, au XX^e siècle, interrompre le chant de l'introït en insérant, entre chaque phrase ou même entre les mots, son commentaire personnel ?

Ce qui est remarquable, c'est que ces compositeurs n'ont pas supprimé l'ancien chant. Ils l'ont complété, accompli, de même qu'ils voulaient par là signifier que la nouvelle alliance accomplissait l'ancienne. Aucune trace du chant ne disparaît vraiment, elle demeure telle quelle et reçoit le nouveau chant qui se greffe sur elle.

La musique se présente donc comme ferment d'unité à une époque qui risquait la dissociation par les textes. Par exemple les tropes de Glorias. Les textes sont différents, mais la musique est presque toujours la même : seulement trois formulaires, qui encore peuvent être ramenés à deux à cause des transpositions. Or les Glorias (reprenant toujours le même texte) sont vécus comme différents, chantés par un ensemble, alors que leurs tropes (dont les textes diffèrent) sont chantés par le soliste, qui assure l'unité, la continuité de la tradition, car les mélodies des tropes sont très archaïques, universelles, alors que les Glorias qui leur sont associés manifestent les préférences régionales, Gloria A (malheureusement absent des livres usuels) à l'Ouest, XV au Sud, IV à l'Est.

Les compositions de tropes ont couvert la liturgie de toutes les grandes églises du IX^e au XII^e s., pendant près de trois siècles ; il ne s'agit donc pas d'un phénomène passager.

La notation musicale, guide et reflet de la communication orale

Dans le même mouvement de réforme se sont élaborés, à partir du IX^e siècle, les moyens d'une transmission écrite grâce à laquelle aujourd'hui nous pouvons, paradoxalement, comprendre mieux l'importance donnée à la transmission orale. L'écriture révèle l'art du chantre, sa responsabilité dans la transmission *in situ*, toujours orale, des textes.

La confrontation de plusieurs documents apporte de précieux témoignages sur le souci que les chantres avaient de leur rôle d'interprètes, et les copistes de leur rôle de témoins, et sur l'accord entre eux, les uns n'hésitant pas à corriger les autres. Les moyens graphiques sont différents selon les régions, mais ils traduisent, au moins dans les premières copies, un même souci de précision.

Quelques signes sont réellement des témoignages de l'intentionnalité que le chantre met dans son énonciation, souvent de manière très subtile : l'élévation du ton, une exagération des allongements ou des broderies, la répétition des sons sur un même degré (répercussions) qui souvent traduisent une vibration de la voix. Guy d'Arezzo exprime merveilleusement « l'impulsion » qui justifie les si nombreuses répercussions jalonnant le chant grégorien : « Nous superposons souvent un accent grave ou aigu aux notes, parce que souvent nous produisons ces notes avec une impulsion plus ou moins forte, à tel point que l'on semble monter ou descendre alors que c'est une même note qui est répétée ¹⁵ ».

Des ports de voix, l'intervention de formules inattendues, de *glissandos*, etc. témoignent de ces intentions dans

15. *adeo ut eiusdem saepe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur* : GUY D'AREZZO, *Micrologus*, ch. XV, p. 70. Éd. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Guidonis Aretini Micrologus*, American Institute of Musicology, coll. « *Corpus Scriptorum de Musica*, 4 », 1955. Trad. fr. M.N. COLETTE et J. Chr. JOLIVET, Paris, IPMC, 1993.

lesquelles il est difficile de déceler ce qui à l'origine fut un emprunt volontaire à un formulaire mélodique, ou le secours involontaire d'habitudes vocales apporté à une intentionnalité passagère. Mais cet involontaire ne pourrait-il être reconnu comme une concession faite à une civilisation musicale, aussi profane, utilisant les mêmes moyens ? L'efficacité de la transmission liturgique par le chant ne pourrait que s'en trouver renforcée.

Les liquescences

Hautement significatives aussi sont les fameuses liquescences qui sont un des meilleurs témoignages, et unique dans l'histoire des notations musicales, sur la manière dont le chantre cherche à rendre son texte intelligible. Ces signes sont des déformations de signes indiquant une particularité textuelle. Ils indiquent que sur certaines rencontres syllabiques, il faut prononcer une consonne sur le son. Ce qui veut dire que le formulaire musical cède la place à la compréhension textuelle. Ceci veut dire que le texte a une grande importance, mais que justement il n'en a pas assez par lui-même pour être perçu. Le chantre doit souligner le sens par son intervention ¹⁶. Pour Guy d'Arezzo, grâce aux liquescences, « on passe l'intervalle séparant une note d'une autre de manière fluide, sans qu'il semble être délimité... Si tu veux émettre une sonorité plus pleine sans pratiquer la liquescence, rien ne l'empêche, mais il est souvent plus plaisant de la pratiquer ¹⁷ ». *Magis placet*. Il s'agit du

16. Voir, ex. 2, sur *Deus*, 1^{re} et 3^e ligne ; sur *ver-ba*, 2^e ligne. G. JOPICH a mis en évidence le rôle sémantique des signes notationnels, « Die rhetorische Komponente in der Notation des Codex 121 von Einsiedeln », *Codex 121 Einsiedeln. Graduale und Sequenzen Notkers von St. Gallen*, éd. O. LANG, Weinheim, VCH, coll. « Acta humaniora », 1991, p. 119-188. Plus récemment, W.T. FLYNN a rappelé la valeur rhétorique de ces signes, *Medieval Music as Medieval Exegesis*, coll. « Studies in Liturgical Musicology », 8, Lanham, The Scarecrow Press, 1999, p. 61 sq.

17. GUY D'AREZZO, *Micrologus*, ch. XV, cf. note 15.

confort, de la paix suscitée chez l'auditeur par la continuité du discours. C'est dans la même optique, outre celle de se conformer à la théorie musicale, que Guy prône le retour incessant à la finale, afin que l'on reconnaisse facilement dans quel mode on se trouve. Il faut ainsi assurer la continuité du discours, et la tranquillité de l'audition.

Cependant, avant Guy, la continuité du discours n'était pas assurée par le retour incessant à la finale, mais au contraire par le cheminement tel que nous l'avons vu avec le *tractus*. Ce qui montre que les codes, l'accord entre le chanteur et l'auditeur, nécessaires à la paix, à l'attention, ne sont pas les mêmes sous toutes les latitudes et en tous les temps. C'est ainsi que la *morositas*, la *suavitas* du chant liturgique, de même que ses capacités d'expressivité et de diffusion apparaissent devoir être toujours situées dans une culture donnée.

La voix

Les subtilités notationnelles, autant que les témoignages des contemporains, montrent que le chanteur ne peut s'acquitter de sa tâche s'il n'a pas acquis une formation vocale de très haute qualité. Ne se contentant pas de décrire à une fin théorique le mouvement mélodique des modes, Aurélien de Reome décrit aussi la manière de chanter. Le *quilisma* est qualifié de *tremula*, c'est-à-dire une sorte de tremblement, vibration ; la *tristropa* doit être exécutée en trois sons répétés « *ad instar manus verberantis* » ; ce mouvement de la main est précisé ailleurs comme celui du « *percussoris* »¹⁸. On pense au son vibré produit par la main du musicien qui frappe un instrument de peau.

Le chanteur doit faire entendre une voix *alta, suavis*, et *clara* que demandait Isidore de Séville, et bien d'autres théoriciens. La voix doit être haute afin de se maintenir « *in sublime* », dans les hauteurs, claire, afin d'emplir les oreilles des auditeurs, douce afin de caresser, de toucher leurs âmes. S'il lui manque une de ces qualités, la voix ne

18. AURELIEN DE REOME, *loc. cit.*, ch. X à XVII et XIX.

peut être parfaite¹⁹. Ces définitions ne cachent pas leur valeur rhétorique et symbolique. Cependant, ces qualités requièrent aussi une technique, que saint Augustin lui-même considérait comme nécessaire. Il acceptait le chant à condition qu'il fût pratiqué par une voix *suavis* et *artificiosa*, ou encore une *vox liquida* et une *modulatio convenientissima*, qualités qui lui permettaient d'être ému moins par le chant que par les paroles chantées : *non cantu sed rebus quae cantantur*²⁰. Une telle formation s'obtient en chantant, mais aussi par des exercices vocaux très techniques, transmis par des manuscrits médiévaux.

Ex. 5. Exercices vocaux²¹.



Par la présence du chantre

La représentation figurée du chantre reste très discrète, dans l'iconographie, et se montre à peine avant le XIII^e siècle. La musique est représentée par les instruments, qui cependant, au dire des commentateurs, sont beaucoup moins nobles que la voix. La représentation d'une bouche ouverte tarde à manifester la noblesse du geste. S'il est une chose qui ne peut se montrer dans le Haut Moyen Âge,

19. *Etymologiarum sive Originum libri XX*, III, 20,14. Éd. W. LINDSAY, Oxford, Clarendon Press, 1911. Ce texte, toujours cité d'après Isidore, a été recopié mot pour mot par des théoriciens du Moyen Âge, tel Aurélien de Reome (IX^e s.).

20. *Confessions*, I.X, XXXIII, 49. Éd. et trad. P. de LABRIOLLE, Les Belles lettres, 1969. Cité ci-dessus dans l'article de M. Poizat, p. 36-38.

21. Extrait d'après le manuscrit München, Universitätsbibliothek, 8^e Cod. Ms. (Cim 13), f. 7-7v. St. Georg im Schwarzwald, XII^e-XIII^e s., publ. par M. HUGLO, « *Exercitia vocum* », *Laborare fratres in unum. Festschrift Laszlo Dobszay zum 60. Geburtstag*, éd. par J. SZENDREI et D. HILEY, Hildesheim, Weidmann, coll. « *Spolia Berolinensia, Bd 7* », 1995, p. 117-123.

c'est bien l'oralité. Et pourtant, jusqu'au XII^e siècle, seule la musique vocale est écrite.

En dépit, et en raison de son rôle et de sa toute puissance, le chantre est sans cesse rappelé dans les textes à la vertu supérieure qu'est l'humilité. Parmi ces lettres de corrections qui jalonnent les notations musicales, une des plus fréquentes est le *m* (*mediocriter*), qui lui demande de ne chanter ni trop bas, ni trop haut, ni trop vite, ni trop lentement : *ma non troppo*. C'est ainsi que la sagesse héritée des auteurs antiques se manifeste dans la liturgie. Cependant, l'admiration suscitée par l'art du chantre transparait à la lecture des témoignages, négatifs autant que positifs. Elle s'exprime merveilleusement dans cet hommage composé par des potaches de la région de Limoges, au XI^e siècle, à la manière d'une déclinaison de l'an neuf : *Annus novus, anne nove...*²².

Le chantre étonnant, excellent, *mirabilis, egregius*, est vénéré pour son art difficile, splendide, et indispensable : *et tu cantor mirabilis, esto per secla stabilis*. Car c'est grâce à la présence du chantre, *tota sonet ars musica/in cantoris presentia*, que l'assemblée peut, au fil des jours et des années, s'adonner, d'une seule voix, aux joies de la célébration liturgique : *ad hec sollemnia concurrunt omnia*.

Marie-Noël COLETTE

22. D'après le manuscrit Paris, BnF, Lat. 1139. Texte édité et chanté dans le disque CD *Nova cantica*, D. VELLARD et E. BONNARDOT, Deutsche Harmonia Mundi, RD 77196.