

Le **C**hant **G**régorien expliqué simplement



Alain Cassagnau

Pour bien lire cet opuscule

Le chant grégorien est un peu à l'image de l'Écriture Sainte : il est à la fois facile d'accès et insondable.

Ses principes se perdent dans la nuit des temps : il tire son rythme de la langue latine, mais l'établit sur des principes d'harmonie fondamentale que l'humanité a découvert dès son premier âge.

Il offre aussi un rapport comparable à celui d'Adam et Eve avec le Paradis originel : on peut le pratiquer intuitivement, en accédant à un bonheur simple et pur. Mais dès que l'on veut connaître la cause profonde de chaque chose, alors l'insouciance prend fin : le savoir ne sera récolté qu'au prix de beaucoup de lecture, parfois ardue comme le labour des champs...

Il faut comprendre que l'enseignement du chant grégorien, à la suite de la réforme opérée par l'Abbaye de Solesmes, est devenu extrêmement élaboré, au point d'engendrer une sorte de concours de virtuosité intellectuelle, considérant que n'est bon grégorianiste que celui qui a lu les livres les plus ardues sur le sujet.

Ainsi, notamment en France, la science des signes écrits est devenue, durant la deuxième moitié du XX^e s., la condition sine qua non pour bien chanter, pendant que, paradoxalement, bien peu de monde se souciait de la technique vocale. Erreur qui, dans les temps anciens, eut été sévèrement sanctionnée.

L'emballage intellectuel autour des signes musicaux aura eu également une autre conséquence néfaste : faire passer le chant grégorien pour une science réservée aux spécialistes et aux érudits, en contradiction totale avec la volonté séculaire de l'Église de garder son accès ouvert au peuple, à l'image de l'Écriture sainte. Ainsi les chœurs grégoriens se sont-ils étiolés à force de se placer eux-mêmes aux sommets de tours d'ivoire.

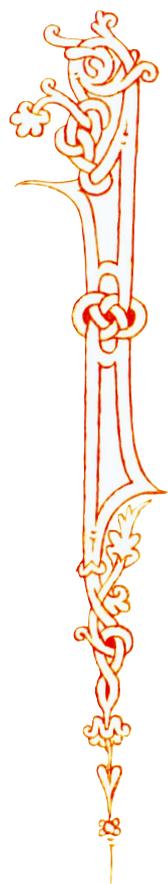
Ce qui est proposé ici est exactement la démarche inverse : le chant grégorien peut être abordé de manière simple, à partir des rudiments les plus élémentaires de la musique, tels qu'ils étaient pratiqués dans les premiers siècles. On peut ainsi s'y mettre rapidement et efficacement, et progresser au plan théorique par une pratique agréable au sein d'un chœur, au lieu d'ingurgiter ad nauseam des piles de livres savants.

Le présent travail vous propose de plus un choix de niveau de lecture, selon votre humeur et votre appétit :

1 - vous souhaitez juste qu'on vous explique les fondements et quelques bases pour comprendre, voire pratiquer, cet art sacré : lisez seulement le corps du texte, il est fait précisément pour cela, jusqu'au Lexique en milieu d'ouvrage. En vous aventurant modérément – voire pas du tout – dans les notes de bas de page et les “Questions diverses”, vous vous assurerez une lecture agréable et fluide, et vous pourrez efficacement faire vos premiers pas.

2 - vous aimez la documentation bien structurée et bien étayée, vous considérez que les sources bibliographiques vous sont absolument indispensables : l'intégralité de l'ouvrage est faite pour vous ! La densité des notes de bas de page et de “Questions diverses” vous donnera pleine satisfaction.

TABLE DES MATIERES



LE CHANT GREGORIEN, UNE INVENTION FRANÇAISE.....	9
FONDEMENT HARMONIQUE DE LA MUSIQUE PRE-MEDIEVALE	11
Le trésor de la simplicité.....	11
Les notes	11
Les intervalles	12
Le rôle des demi tons	13
Le secret de la “tonique”	15
Le secret de la “teneur”	15
Se laisser guider par la tonique et la teneur.....	16
Le principe de base du “mode”.....	16
Les modes, ou comment changer d’ambiance.....	17
LES BASES DU CHANT GREGORIEN.....	22
L’écriture.....	22
La portée de quatre lignes.....	22
Les clés.....	22
S’entraîner à trouver les notes avec un diapason.....	24
Les altérations.....	24
Les formes de notes	25
Evolution des formes de notes.....	25
Les principales formes dans les neumes de l’Abbaye de Solesmes	27
La base du rythme grégorien.....	28
Les barres	28
Le mouvement grégorien en tant qu’architecture	29
Le mouvement grégorien en tant qu’Art de la dynamique	30
Le tempo grégorien	32
Exemple de rapport entre les intervalles et le rythme	34
LEXIQUE	37
QUESTIONS DIVERSES.....	42
Question de souffle	42
La pose de voix	43
La phonétique latine	47
Les différentes formes de messes.....	48
Le propre et l’ordinaire	48
Les erreurs courantes dans l’ordinaire grégorien	50
L’accompagnement du chant grégorien.....	51
Les livres de chant grégorien.....	52
L’emplacement du chœur grégorien	54
La sono : le mieux ennemi du bien.....	57
Aperçu rapide de l’évolution de la musique	60
De la contemplation du Beau jusqu’à sa négation	62
“La répétition dans le chant grégorien, technique de l’extase”	64

TOUS DROITS RESERVES SUR LE TEXTE ET LES ILLUSTRATIONS

Introduction

Une bonne approche du chant grégorien ne peut passer que par un mode de pensée et une vision esthétique pré-médiévale. Un basculement culturel qui consiste, en quelque sorte, à changer de planète. C'est précisément là que se trouve la difficulté : se laisser enseigner par un mode de pensée vieux d'au moins 1000 ans, voilà qui nécessite d'abandonner ses certitudes contemporaines.

Tout chrétien sait qu'on arrive sans trop de difficulté à lire des textes remontant au premier millénaire avant Jésus Christ, à savoir l'Ancien Testament, pour peu qu'on adopte quelques clefs de lecture assez simples, mais qui diffèrent de notre approche contemporaine. Il en va de même avec les fondements du chant grégorien. ¹

Pendant que les musicologues mènent d'indispensables recherches de niveau universitaire, le seul véritable et légitime écrin du chant grégorien demeure la liturgie de l'Eglise Catholique Romaine. C'est sur les lieux de l'exercice du culte que le chant grégorien demeure vivant, et nulle part ailleurs. C'est là que l'on peut faire ses premières armes dans cette forme de chant, et non pas dans les bibliothèques, ni non plus dans les concerts qui peuvent certes montrer une forme de chant, mais une forme sans âme puisqu'elle n'est pas nourrie par l'*esprit de la liturgie* active.

Si par le passé l'Eglise formait elle-même ses chanteurs et ses musiciens, ce temps est révolu. L'Eglise n'a plus de véritables écoles, ni de véritables professeurs, sauf rares exceptions. Son propre processus de formation au chant grégorien est aujourd'hui quasiment inexistant. A la place, l'enseignement officiel des conservatoires a pris la place, et comme la "laïcité" met en exergue que le chant grégorien est "connoté" et "confessionnel", il est fréquent de voir opérée une marginalisation de l'enseignement des moines bénédictins de l'Abbaye de Solesmes, et une mise de côté la réforme des livres grégoriens voulues par le Concile Vatican II. Avec deux effets immédiats : la perte de la spiritualité séculaire du chant grégorien, et un élitisme technique qui empêche la participation du peuple au chant.

Il nous faut donc faire avec ce qui nous reste. Mais alors... faisons-le bien ! C'est-à-dire qu'à défaut de formation puisée au cœur de l'héritage monastique bénédictin, au moins faut-il délivrer des fondements qui aient pour but un échange entre Dieu et les hommes, une préfiguration du Ciel.

A quelque chose malheur est bon : le chant grégorien est trop souvent vu comme une science cérébrale, nourrie de savantes cogitations, alors qu'il est d'abord un art vocal fondamental, c'est-à-dire que le "savoir chanter" est le premier facteur de réussite, bien avant le "savoir" musicologique. A condition, toutefois - et c'est très important - que ce "savoir chanter" soit basé sur les principes spirituels et liturgiques de l'Eglise Catholique Romaine, connaissance qui, il faut bien le dire, est rarement traitée dans les livres, donc peu communiquée.

Ce qui est proposé ici, c'est une approche par la simplicité, retournant aux véritables fondamentaux, c'est-à-dire ceux qui peuvent s'énoncer simplement et être compris par tous. A l'image de la femme de ménage de la poétesse Marie-Noël, qui ne comprenait ni "salve" ni "regina", mais comprenait parfaitement "Salve Regina" !

C'est d'intelligence naturelle, et non intellectuelle, dont il est question. Ou encore, selon le propos de Joseph Samson, de ce "soin qui rejoint l'amour", dont on entoure l'autel et dont on pare le Temple de Dieu, parce qu'il est question de la relation entre Dieu et les hommes, et que celle-ci ne peut se passer du Beau, qui est soin, donc Caritas. Mais qui donc aurait besoin d'un savoir livresque pour faire le Bien ? Ainsi faut-il, avant toute chose, approcher le chant grégorien. Le reste vient en son temps.

Le chant grégorien n'est pas comparable aux trésors du monde, rendu inaccessibles par des rites initiatiques obscurs ou des codes d'accès. A l'image de l'enseignement du Christ, son accès est ouvert à tout ceux qui le souhaitent. Ici, la seule condition est de chanter juste – ou faire en sorte d'y parvenir – et avoir pour véritable ambition de contribuer à l'apostolat de l'Eglise dans le monde.

1 : "Le premier travail de désintoxication nécessaire à l'étudiant qui aborde l'histoire de la musique après une formation classique (laquelle demeure indispensable par ailleurs) est de faire table rase des données solfégiques et harmoniques héritées d'un passé trop récent pour être valable aux époques anciennes" (Jacques Chailley, Cours d'histoire de la musique, Tome 1)

LE CHANT GREGORIEN, UNE INVENTION FRANÇAISE

Au VI^e siècle - soit un siècle après Clovis - le chant sacré dans l'Eglise était complètement différent d'une région à l'autre pour la simple raison que la liturgie elle-même connaissait de nombreuses variantes. Le pape Saint-Grégoire y mit bon ordre en uniformisant les textes, ce qui eut, dit-on, pour conséquence d'imposer une liturgie commune à la plupart des "églises". Cependant, les exceptions furent nombreuses ² et contribuèrent plus tard à de nouvelles variantes. Les mélodies durent forcément être adaptées en différentes régions, mais la méthode et le résultat ne nous est pas connu. Enfin rien ne démontre que saint Grégoire fut lui-même musicien. ³

En matière de chant l'Italie connaissait au nord le chant *ambrosien*, au centre le chant *romain* ⁴, au sud le chant *bénéventin*. L'Espagne connaissait au nord le chant *catalan* et au sud le chant *mozarabe*, etc. Et il y en avait encore d'autres sortes en Angleterre, Allemagne et Suisse.

C'est sous Pépin-le-bref (IX^e s.) que se produit le bouleversement initial. Un membre de sa famille, Chrodegang, se rend à Rome et invite le pape Etienne II à Saint-Denis afin de sacrer Pépin. Etienne II séjourne en France en 754, avec sa cour et quelques chantres, pendant un an et demi. Il fait de Chrodegang l'archevêque de Metz. Pépin-le-Bref constate que les chantres romains ont une remarquable technique vocale, et décide alors de l'imposer aux chantres francs. Deux d'entre eux, Théodore et Benoît sont envoyés à Rome pour se former.

Vers 760 un chantre papal, Siméon, vient en France, mais repart à Rome parce qu'on y manque de chantres, et qu'en plus il "*n'a pas pu instruire parfaitement les moines*" francs. Si ces chantres se sont pliés à la technique vocale romaine, il semble assez clair qu'ils n'ont pas voulu adopter les mélodies romaines en l'état ⁵ d'autant qu'à cette époque tout était transmis oralement, selon la tradition gauloise qui refusaient l'écriture, considérant qu'il s'agissait d'une "parole morte". En fait le savoir-faire hérité des bardes gaulois était fort réputé ⁶ et les mélodies romaines assez simples ; aussi les chantres francs ne purent s'empêcher de les enrichir par leurs propres apports ⁷. Ajoutons à cela que dans le nord-est du royaume carolingien les prélats étaient particulièrement chauvins !... Les mélodies romaines furent donc largement modifiées et ornées. Ainsi est né le *chant messin*, et sous l'impulsion de l'archevêque Chrodegang ⁸ les chantres aboutirent à un nouveau répertoire en 765.

2 : contrairement à ce qu'on lit souvent, saint Grégoire n'imposa pas l'uniformisation à toutes les communautés, précisant dans l'une de ses lettres [P.L. 77, 1187 AB] que chaque Eglise (de Rome, de Gaule ou d'ailleurs) peut conserver ses rites s'ils sont profitables. Cité par Igor Reznikoff dans *Le chant grégorien et le chant des Gaules*, conférence donnée à l'Université de Picardie en mars 1980.

Il faut remarquer d'ailleurs que saint Pie V prit la même précaution en n'imposant pas sa réforme du missel dans les lieux où le rituel avait plus de 200 ans (ce qui préserva le rite lyonnais, attesté au IX^e s., ou, potentiellement, le rite bayeusain). Le Concile Vatican II ne suscita pas de démarche identique, imposant la réforme des années 70 à toute l'église romaine (sauf aux communautés qui en firent la demande, tels les Chartreux) tout en réinsérant des éléments épars récupérés de rubriques médiévales et de nombreuses références au Concile de Trente (cf. *Cérémonial des Evêques* de 1984). Cette approche peu claire fut propice surtout à une opération tabula rasa qu'aucun pape n'avait jamais osé auparavant, si seulement Paul VI avait réellement désiré cette dernière...

3 : "*Aucun texte, ni de la chancellerie pontificale, ni d'autres auteurs, ne parle de la contribution de saint Grégoire au chant, avant la légende de Jean Diacre vers 875 (...) [laquelle] est sans doute une réaction jalouse contre les écoles et l'enseignement du chant institués par Charlemagne, écoles qui chantent un autre chant que celui de Rome*". Igor Reznikoff dans *Rerum Gestarum scriptor / Le chant des Gaules avant les Carolingiens*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2012, p. 618.

4 : le chant ambrosien, ou milanais, était, selon Radulphe de Tongres (XV^e s.) "*plus solennel et plus accentué*", et il était chanté de manière "*sonore et forte*", à l'inverse du chant romain qui était chanté avec "*grâce, pureté et onction*". Abbé Céleste Alix, *Cours de chant ecclésiastique*, J. Lecoffre et C^{ie}, Paris 1853.

5 : les chantres francs "*n'étaient pas des gens commodes, on se plaignait souvent de leur mauvaise volonté et de leur arrogance !*" (J.-Y. Hameline, dans *L'Art du chantre carolingien*, ed. Serpenoise, 2004. p. 12). Mais bien avant, saint Jérôme "*pensait que ceux qui ne chantent pas bien – kakophonoi en grec – finiraient par précéder ceux qui chantaient bien dans le Royaume des cieux, tellement le danger de l'arrogance, de la satisfaction de soi, pouvait être grand*". (ibid. p. 179.)

6 : chez les gaulois "*Les jeunes gens, auprès des druides, apprennent un nombre considérable de vers, aussi certains restent vingt ans à leur école*" (cf. Jules César, *La guerre des Gaules*).

7 : si l'accent tonique latin se trouve généralement sur l'avant-dernière syllabe, celui du gaulois se trouvait, si possible, une syllabe plus tôt. On ne peut nier que cela ait caractérisé l'instinct rythmique des chantres francs.

8 : Chrodegang "*était instruit, ainsi que son clergé, dans la loi divine et la cantilène romaine, et ordonna de suivre l'ordre et le rit de l'Eglise romaine*". Vita episc. Metensium, cap. 50-51.

Malgré la mort de Chrodegang en 766 et du pape Etienne II en 768, le travail se poursuivit. Mais en 786 Charlemagne est à Rome et constate que malgré trente ans d'efforts les chantres francs n'ont pas encore acquis la technique vocale des chantres romains. Mécontent, il laisse deux de ses clercs auprès du pape Hadrien. A leur retour à Metz ils parvinrent enfin à enseigner la douceur des modulations romaines aux chantres messins⁹. En 800, année du sacre de Charlemagne, fut achevé le premier volume, puis, cent ans plus tard, les éditions de chœur écrits en notation messine, toute nouvelle¹⁰. Ses mélodies diffèrent clairement de celles de Rome : le chant messin est cette fois fixé. Curieusement, les chroniqueurs de l'époque mentionnent qu'à Metz on chante le chant de Rome... en réalité, les chantres francs le font croire aux observateurs, et comme personne d'autre qu'eux ne peut comparer le chant franc et le chant romain, tout le monde les croit et adopte le nouveau répertoire sans sourciller ! Les chroniques rédigées à l'époque sont donc assujetties à une véritable "intox" !

En 805, Charlemagne obligea tous les chantres de son empire à venir se former à Metz¹¹. En 835, à l'Abbaye de Saint-Denis, le nouveau répertoire entra dans la liturgie des heures monastiques. A la fin du IX^e s. l'école messine a conquis tout l'empire franc, le chant liturgique y est désigné par les termes *cantilena metensis*. Progressivement, les églises d'Europe ne demandèrent plus de livres de chant à Rome, mais à Metz !

Le chant messin arrive à Rome au XIII^e s., où l'on connaît pendant quelque temps une situation étonnante : on chante le nouveau répertoire à St-Jean-du-Latran, tandis qu'à Saint-Pierre on chante encore le répertoire romain. Aussi, à l'occasion d'une visite du Pape au Latran, les chanoines du Latran firent chercher en urgence des chantres romains, car les leurs "*ne savaient pas répondre au pape*" lors les dialogues chantés !

Il faut noter que le répertoire du chant romain, jusqu'à cette époque, n'a laissé aucune trace écrite, alors qu'en France les scriptoria monastiques produisaient des partitions depuis le IX^e s.

A partir du XII^e s. le chant messin commença à être dénaturé sous les coups de boutoir des premières formes de la polyphonie, qui impose de mesurer l'écriture et l'exécution. Il perdit de sa subtilité, et au XV^e s. on l'appelait *cantus planus*, le chant aplani (donc sans mouvements tout au moins dans son écriture), en vieux français *plain chant*. Au XIX^e, on l'appelle *chant ecclésiastique* et l'intérêt naissant pour le Moyen Age suscite quelques prises de consciences. L'abbaye de Solesmes fut re-fondée avec un objectif : retrouver le style médiéval de ce qu'on appellerait désormais le *chant grégorien*, en hommage au pape saint-Grégoire.

Le Vatican finira par imposer le chant grégorien de Solesmes à toute l'Eglise Romaine au tout début du XX^e s., même si certaines des anciennes formes subsistent encore, comme le *chant ambrosien* (en référence à saint Ambroise) encore pratiqué à Milan de nos jours.

Dans les années 80 des musicologues ont commencé à faire des recherches parallèles et ont apporté des éclairages qui, encore de nos jours, suscitent des débats parfois animés, mais fort bien documentés. On peut croire que ces approches peuvent permettre d'éclairer la pratique paroissiale et lui apporter une dynamique dont elle a grand besoin.

9 : on peut parier que les chantres francs acceptèrent bien plus facilement d'être formés par des francs que par des romains !

10 : si le style vocal des chantres messins est un héritage gaulois, la graphie des signes messins semblent par contre venir de beaucoup plus loin : Dom Coureau, Abbé de Triors, dans une interview de 2001, remarque que les neumes messins ressemblent aux neumes byzantins, et les attribue à des transmissions fréquentes depuis l'Eglise d'Orient (à noter que dans les années soixante on avait admis que l'antiphonaire écrit en 800 n'était pas noté : l'interview de Dom Coureau apporte formellement la preuve du contraire). Ces transmissions ont notamment comporté un orgue que Charlemagne, comme son père, reçut en cadeau de l'Empereur de Byzance, instrument accompagné de partitions de chant qu'il a fort appréciées. Pour autant, Pierre-Edouard Wagner distingue "*une opposition continue des princes francs à l'influence d'un orient byzantin présent en Italie du Nord*". Pour unir la population de la *Francia*, Pépin et Charlemagne promeuvent la langue latine comme langue administrative et sacrée. *L'Art du chantre carolingien*, ed. Serpenoise, 2004. p. 16

11 : "*Ut cantus discatur, et secundum ordinem et morem romanæ ecclesiæ fiat, et ut cantores de Metis revertantur*". (Pour apprendre à chanter, selon l'ordre et la règle pratiquée par l'Eglise de Rome, que les chantres viennent à Metz). Capitulaire *De cantu* promulgué à Thionville par Charlemagne en décembre 805.

FONDEMENT HARMONIQUE DE LA MUSIQUE PRE-MEDIEVALE

Le trésor de la simplicité



Il faut savoir que plus on remonte dans le temps, plus le chant est simple. Au IV^e s. avant Jésus-Christ, l'instrument le plus apprécié dans divers pays autour de la Méditerranée, dont l'Égypte, était la lyre. Elle ne permettait pas de jouer une musique très variée, puisqu'elle ne donnait que sept notes (et dans des temps plus anciens seulement trois ou quatre) mais on pouvait l'accorder de différente manière pour changer de gamme. Seule la voix permettait d'improviser des modulations.

A cette époque la notion de liberté n'avait pas le même sens qu'aujourd'hui. On utilisait peu de notes, mais on goûtait les accords justes en tant que fondements de la musique. On aimait l'harmonie (c'est la signification exacte du mot "musique").

Un instrument bien connu aujourd'hui permet de comprendre cette manière de penser : c'est la cornemuse. Elle produit une note continue, et toutes les autres notes qu'elle joue sont prévues pour être dans la gamme correspondant à cette note. Le musicien ne peut donc pas faire tout ce qu'il veut. Tout le monde peut se rendre compte de cette limitation, or malgré cela cette forme de musique est très populaire dans tous les pays de civilisation occidentale.

C'est vrai également pour toutes les musiques très anciennes, à travers le monde : elles se jouent sur une gamme réduite parce que les instruments sont très simples. Le chant grégorien en fait partie : lui aussi utilise une gamme offrant peu de liberté, mais malgré cela tout le monde l'apprécie, ce qui est, pour notre époque, un intéressant paradoxe ! Le principe est simple : la cornemuse joue en permanence une note fixe appelée "bourdon". Soit les autres notes sonnent juste avec le bourdon et on les fait durer pour bien les entendre, soit elles sonnent faux et on les joue rapidement pour retomber dès que possible sur un intervalle juste, donc harmonique. Cette technique de base, vieille comme le monde, plait toujours parce qu'elle est harmoniquement justifiée !

Les notes

Tout le monde sait chanter Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do. C'est la gamme de Do. Il y a sept notes (on ne compte pas le Do du haut).

Du temps des grecs anciens, on écrivait les notes avec les lettres de l'alphabet : A, B, C, D, E, F, G. La correspondance est la suivante :

A	B	C	D	E	F	G
La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol

Si les grecs anciens avaient connu la chanson *Au clair de la Lune*, ils n'auraient pas écrit "Do, Do, Do, Ré, Mi, Ré", mais plutôt "C, C, C, D, E, D".

Ce système d'écriture avec des lettres se répandit en Europe. Il faut attendre le XI^e siècle pour que les choses évoluent. En Italie, un certain Gui est professeur de musique à Arezzo. Son attention est attirée par une pièce de chant grégorien où le texte est découpé en petites phrases dont les syllabes initiales se chantent en montant sur les six premiers degrés de la gamme, de C à A :

Ut queant laxis, resonare fibris, mira gestorum, famulis torum, solve poluti, labis reatum, [sancte Johanes].
C D E F G A [G]

Il retient donc chaque syllabe (en rouge ci-dessus) correspondant à chaque note, et s'en sert comme pense-bête chanté pour ses élèves. Ainsi est né le nom des notes. Ou presque, car Gui d'Arezzo n'a pas résolu le problème posé par la dernière syllabe, qui redescend. Il lui manque donc la dernière note. Mais son invention est un coup de génie et elle est adoptée dans les pays du sud de l'Europe.

La dernière note sera extrapolée au XVI^e s., probablement par Anselme de Flandres : il ajoute l'intervalle manquant et lui attribue la syllabe "Si", obtenue par les initiales de "sancte Johannes".

La note “Ut” sera rebaptisée “Do” par les italiens qui préfèrent une syllabe commençant par une consonne. On pense qu’il s’agit de la première syllabe de “Dominus”. Mais aujourd’hui on utilise encore la syllabe “Ut”, par exemple pour désigner la Clé de Do, qu’on appelle donc *Clé d’Ut*.

Voici donc comment sont apparus les noms des notes. Du moins chez les peuples latins, car les anglo-saxons continuent d’utiliser les lettres.

Nous avons vu que les grecs anciens se basaient sur la gamme de La, et non pas sur la gamme de Do.

Est-ce que ça change quelque chose ? Non. Parce que si on veut, on peut faire une gamme à partir de n’importe quelle note :

- gamme de Ré : Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, (Ré).
- gamme de Mi : Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Ré, (Mi).
- etc...

Ce qui n’empêche pas de chanter une mélodie avec les mêmes notes, donc de chanter la même chose. Alors on peut se demander quel est l’intérêt de changer de gamme... Là on aborde la question des demi-tons, qui compliquent l’écriture, la lecture et le jeu sur un instrument. Heureusement, nous verrons que le chant grégorien évite le problème !

Les intervalles

Pour lire rapidement une portée grégorienne il n’est pas indispensable de dire le nom des notes. Il est bien plus utile et facile de lire les intervalles qui les séparent. C’est tout bête, il suffit de compter les notes :

<i>Plage</i>	<i>Etendue (“degrés”)</i>	<i>Nom de l’intervalle</i>	<i>Les 2 notes ensemble sont :</i>
- de Do à Ré	2 notes	seconde	dissonantes
- de Do à Mi	3 notes	tierce	consonantes
- de Do à Fa	4 notes	quarte	consonantes
- de Do à Sol	5 notes	quinte	consonantes
- de Do à La	6 notes	sixte	dissonantes
- de Do à Si	7 notes	septième	dissonantes
- de Do à Do	8 notes	octave	à l’unisson d’octave

Ici on est parti de Do. Mais on peut compter à partir de n’importe quelle note : de Ré à Mi = seconde, de Ré à Fa = tierce, de Ré à Sol = quarte, etc.

Et s’il y a des demi-tons ? En musique classique cela se traduira pas l’insertion de dièses (#) ou de bémols (b), mais cela ne change pas l’intervalle : Do - Mi est une tierce ; Do - Mib est une “tierce diminuée”. Do - Sol est une quinte ; Do - Sol# est un “quinte augmentée”.

Mais avec le chant grégorien c’est bien plus clair : la seule note altérée que vous rencontrerez quelquefois est le Si bémol. Il n’y en a pas d’autres. C’est dire combien la lecture de la portée grégorienne est simplifiée !

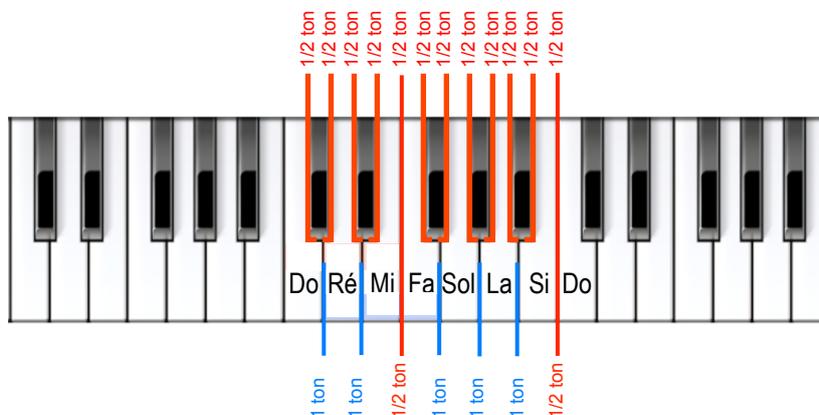
En pratique le cerveau finit par associer l’étendue perçue par l’œil et l’étendue à entendre ou chanter, de sorte que cette lecture se fait sans processus intellectuel (ni nom de note, ni nom d’intervalle) : avec la pratique, la graphie de l’intervalle finit par correspondre à un “son”, le processus de lecture est donc instantané.

Lorsqu’on produit deux notes ensemble, le résultat de l’intervalle est soit “consonant” (agréable à l’oreille), soit “dissonant” (désagréable à l’oreille). Les intervalles de tierce, quarte et quinte sont consonants, tous les autres sont dissonants. Il faut aussi noter qu’il y a des intensités : la tierce est

moins consonante que la quinte, la seconde et plus dissonante que la sixte, etc ¹². Quand deux notes sont à l'octave l'une de l'autre, la question ne se pose pas puisqu'elles sont identiques.

Le rôle des demi tons

Sur un clavier, un demi ton est l'intervalle qui sépare deux touches, entre les touches blanches et les touches noires, sauf dans deux cas : de Mi à Fa, et de Si à Do, où il n'y a pas de touches noires :

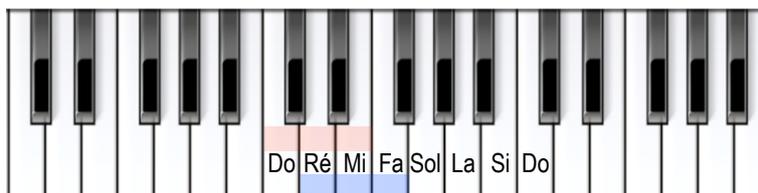


On décrit habituellement la gamme avec le nom des notes : la gamme de Do est faite de Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La Si. Mais on peut aussi la décrire uniquement avec les intervalles qui séparent chaque note :

1 ton – 1 ton – 1/2 ton – 1 ton – 1 ton – 1 ton – 1/2 ton

C'est même le plus important : c'est parce qu'il y a 1/2 ton à la 3^{ème} et la 7^{ème} place que c'est une gamme de Do. Si on change de place un 1/2 ton, ce n'est plus une gamme de Do. Par exemple, si on décale les 1/2 ton à la 2^{ème} et la 6^{ème} place, cela correspond à la gamme qu'on joue en partant de Ré. Etc...

Mais quel est l'intérêt de changer de gamme ?... Faisons un petit test avec *Au clair de la Lune* : pour jouer la chanson correctement nous utilisons les touches Do, Ré et Mi (en rose ci-dessous) :



Maintenant on décale en partant sur Ré et en restant sur les touches blanches. On ne joue plus la chanson avec Do, Ré, Mi, mais avec... Ré, Mi, Fa (en bleu).

Résultat : la mélodie est complètement changée ! La raison est simple :

- si on part de Do, les deux notes les plus hautes sont Ré et Mi, qui sont séparées par 1 ton
- si on part de Ré, les deux notes les plus hautes sont Mi et Fa, qui sont séparées par 1/2 ton.

¹² : cette hiérarchie des consonances et dissonances est démontrée par la "courbe de dissonance fondamentale" de Hermann von Helmholtz, (XIX^e s.) qui a beaucoup travaillé sur la perception des sons. Helmholtz a testé par glissement continu les intervalles entre le Do et toutes les autres fréquences jusqu'au Do à l'octave, et a prouvé que le taux le plus élevé de dissonance s'obtient par une différence d'un quart de ton, tandis que le seul intervalle qui contient une dissonance nulle est l'intervalle de quinte (Do - Sol), c'est-à-dire qu'il est aussi parfait que l'intervalle d'une octave. Mais nul doute que, depuis l'Antiquité, même sans mesure scientifique, on ait déjà su cela parfaitement. Parmi les intellectuels des XX^e s. et XXI^e s. beaucoup cherchent à promouvoir la dissonance comme un progrès. Leur seul succès n'aura été que de produire des générations de musiciens aussi perdus et dépressifs qu'un Jean-Paul Sartre, par manque d'enracinement harmonique.

En fait ce qui est TRES important, c'est que le changement de place des demi-tons dans une gamme provoque un changement d'ambiance ! Dans notre exemple, la gamme de Do donne une ambiance joyeuse, la gamme de Ré donne une ambiance triste. Etc.

Mais ce n'est pas tout : dans une gamme, il y a des intervalles qui sonnent particulièrement bien. Les compositeurs jouent avec ces intervalles. Un coup la mélodie tombe dessus (c'est la consonance) et l'harmonie illumine la mélodie comme un paysage par beau temps ; un coup la mélodie s'attarde sur un intervalle qui sonne mal (c'est la dissonance) et l'ambiance devient étrange, voire lourde ! On entend cela surtout à la fin des pièces : juste avant la note finale, on a l'impression que le compositeur fait attendre l'harmonie finale, un peu comme un oiseau qui tournerait plusieurs fois autour d'une branche – pour les musiciens c'est la consonance – avant de s'y poser. C'est une question très importante que nous allons voir maintenant.

La connaissance des intervalles de la gamme ne vient pas d'une invention, mais d'une compréhension. Elle était déjà acquise par les grecs anciens et les premières civilisations du pourtour de la Méditerranée, mais aussi d'autres peuples, en Europe centrale et en Asie. Et si on en cherche l'origine, on constate que celle de la gamme musicale se perd dans la Préhistoire, puisque Homo sapiens et même Homo néanderthalis savaient faire des flûtes percées pour produire des intervalles qui restent inchangés de nos jours. C'était il y a 35 000 ans !

Comment les hommes préhistoriques en sont-ils arrivés à chanter, c'est-à-dire à produire des intervalles justes ? Sans aucun doute en imitant certains chants d'oiseaux qui sont faits d'intervalles presque justes (le coucou produit une tierce juste, le merle produit souvent des quarts, etc).

Donc, de nos jours, acquérir les bases pour chanter d'après des intervalles doit être vu comme une chose simple, puisque des hommes préhistoriques l'ont fait !

Mais ce qui est nécessaire à partir de ce point, c'est : 1) mettre un nom sur les choses afin de pouvoir communiquer ; 2) connaître les causes et les conséquences. Pour avancer librement, gardez à l'esprit que contrairement à ce qui est demandé en solfège classique, nous allons voir les choses sous l'angle de la simplicité !

Le secret de la “tonique”

Un exemple simple : si on chante *Au clair de la Lune* sur Do Ré Mi, on s’aperçoit que la note la plus utilisée jusqu’à “pour écrire un mot” est aussi la dernière note : c’est le Do. Or on peut jouer cette note en continu pendant toute la chanson sans que cela ne heurte l’oreille.

Cette note finale est appelée *tonique*, parce qu’elle structure l’harmonie de la mélodie. La pratique consistant à jouer cette note en continu est appelée *bourdon*.

La mélodie s’accorde par avance à la tonique, on peut dire qu’elle est ordonnée à sa fin, à son aboutissement ultime. Bien interpréter une mélodie anciennes exige de connaître sa note finale.



On s’aperçoit que d’autres chansons s’appliquent à des “grilles” communes. On peut même les enchaîner, à la manière d’une rhapsodie ¹³, sur la même gamme : *Frère Jacques* et *A la claire fontaine* peuvent se chanter toutes deux avec un bourdon en Do.

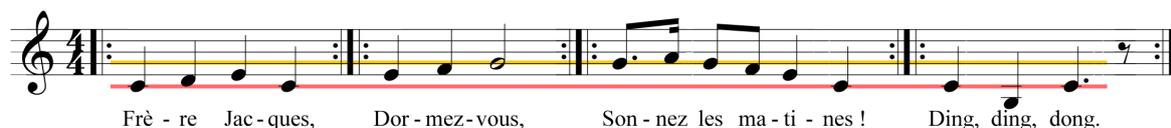


On vient de voir une tonique en Do. Elle pourrait se trouver sur d’autres degrés de la gamme. D’autres chansons pourraient alors être assemblée en une rhapsodie basée sur une autre tonique.

Le secret de la “teneur”

On remarque aussi que certaines autres notes s’accordent bien avec le bourdon. Dans *Frère Jacques* la seule note longue (blanche) est un Sol, qui est parfaitement consonante avec le bourdon en Do. Dans *A la claire fontaine* on voit que la note qui revient le plus souvent est le Mi.

Lorsqu’une note revient souvent on la désigne par le mot *teneur*, c’est-à-dire “la note que l’on tient” spontanément parmi tous les degrés de la mélodie. ¹⁴



La teneur se remarque par trois caractéristiques :

- elle est toujours au dessus de la tonique
- elle sonne toujours agréablement (consonance) avec la tonique
- elle doit être la note qui revient le plus souvent dans la mélodie

¹³ : le rhapsode grec était une sorte de troubadour antique, qui enchaînait les chansons l’une à l’autre, comme si elles étaient “cousues” ensemble d’une seule pièce. Cela exigeait des talents d’improvisateur. Comme il ne s’agit que d’une méthode d’enchaînement, tous les styles musicaux peuvent y être adaptés. La rhapsodie a certainement été pratiquée par les troubadours mais aussi par les chanteurs de rue des siècles suivants. Elle a trouvé ses lettres de noblesse au XIX^e s., notamment avec Brahms. Au XX^e s. elle a resurgi de manière inattendue dans le style opéra-rock avec... la *Bohemian Rhapsody* du groupe Queen !

¹⁴ : la musique classique connaît le terme de “dominante”, intervalle situé de manière rigide (quinte) par rapport à la tonique. On n’applique aux musiques anciennes que le principe de la teneur, qui est plus souple.

Se laisser guider par la tonique et la teneur

Avec les deux chansons que nous venons de voir nous avons deux cas de figure :

- *Frère Jacques* : bourdon sur Do, teneur sur Sol.
- *A la claire fontaine* : bourdon sur Do, teneur sur Mi.

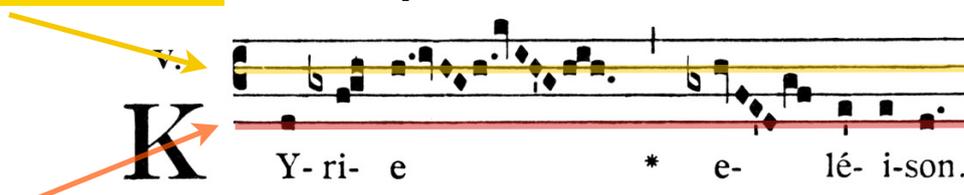
Déjà nous constatons que *Frère Jacques* est plus brillant à l'oreille que *A la claire fontaine* qui est plus nostalgique. La raison est que Do - Sol est plus harmonique que Do - Mi.

Principe à toujours garder en tête :

- savoir où est la teneur (note la plus fréquente) permet de savoir où on est
- savoir où est la tonique (note finale) permet de savoir où on va.

Il faut garder à l'esprit que mémoriser l'une des deux notes permet facilement de retrouver l'autre, puisque les intervalles qui les séparent sont toujours consonants dans les mélodies anciennes, soit en quinte, soit en quarte. Voyons cela avec le Kyrie de la Messe des Anges :

Teneur : “tenor”, la note qu'on “tient” au dessus, comme on le voit à plusieurs reprise. Lorsque la pièce est une psalmodie ou une cantillation, on la désigne aussi par le terme de “**corde de récitation**”, dont le nom parle de lui-même.



Tonique : ici elle est sur Fa. Elle est tellement bien respectée dans la mélodie que la première note est sur la même hauteur. Mieux encore, la note la plus haute de la mélodie est un Fa à l'octave. Si on produit un bourdon, la structure harmonique de la mélodie surgit et guide le chant !

Profitions-en pour remarquer un principe fondamental : la propension de la mélodie à s'échapper des intervalles faux afin de toujours revenir à l'harmonie :

- le Si (2^{ème} interligne) : sur “Kyrie” on voit qu'à chaque fois que la mélodie atteint le Si elle s'en échappe tout de suite pour s'installer plus longuement sur la teneur Do (jaune), parce que celle-ci est consonante avec la tonique Fa (rouge).
- le Sol (1^{er} interligne) : sur “eleison” le principe est le même, mais avec une exception à la fin, puisque le Sol est chanté deux fois avant de tomber sur le Fa (tonique). Nous verrons plus loin la raison d'être de cette hésitation, dont le symbolisme est majeur dans la musique en général...

Le principe de base du “mode”

Pour se repérer dans les différentes gammes, les grecs de l'Antiquité pratiquaient une science qu'ils avaient nommée “Harmonique”¹⁵ au sein de laquelle les mathématiques corroboraient un lien étroit avec les lois universelles. Les quatre gammes qu'ils utilisaient étaient un moyen de donner à ces lois une existence concrète perceptible par l'ouïe, grâce à un repère final absolu : la tonique.

En y associant la teneur, on obtient alors la combinaison de trois composantes harmoniques, dont l'assemblage peut se résumer d'une manière extrêmement simple :

$$\text{gamme} + \text{tonique} + \text{teneur} = \text{mode}$$

Nous avons vu qu'en raison de l'emplacement spécifique des demi-tons, chaque gamme offre une ambiance différente. Laquelle est renforcée par le rapport tonique / teneur.

¹⁵ : dans son dialogue *Philèbe*, Platon considère la musique à la fois comme un art et comme une science parce qu'elle se sert du raisonnement mathématique. Le chant grégorien, quant à lui, est la rencontre de l'art du mouvement et de la science de l'harmonie.

Ces modes étaient connus des musiciens instruits, mais les paysans illettrés, eux, les ont pratiqués sans le savoir, de manière purement instinctive ¹⁶. Tous profitaient de la liberté offerte par les modes : chanter les bons intervalles, oui, mais à la hauteur qu'on veut ! *Au clair de la Lune* se chante aussi haut ou aussi bas qu'on le souhaite, l'essentiel c'est que ça soit juste, c'est-à-dire avec les bons intervalles.

Avec le chant grégorien, c'est exactement la même chose. Le nom des notes n'a d'importance que pour discuter entre chanteurs lors de l'apprentissage, mais n'en a plus aucun pendant l'exécution. Mieux encore : ce qui est écrit dans la portée n'a pas d'intérêt en absolu, mais seulement en relatif : si la portée indique Do et Sol, ce qu'il faut chanter, c'est un intervalle de quinte, peu importe à partir de quelle note !

La question des modes a toujours ouvert la porte à des analyses très sophistiquées, aussi est-il possible de trouver à ce sujet une littérature abondante et parfois très savante. Mais il est aussi possible de l'aborder par une pratique simple, pour deux raisons essentielles :

- la première est que la base de tous les modes reste... la même suite d'intervalles que la gamme de Do. Ce qui change, c'est la note de départ et d'arrivée (Ré, Mi, Fa, etc).

- la deuxième est que les musicologues s'accordent à dire que, finalement, les huit modes sont le fruit d'une école médiévale, mais sûrement pas un cadre permettant de classer toutes les pièces grégoriennes. En effet, beaucoup de pièces échappent à ces huit modes, à plus forte raison lorsque leurs origines se perdent dans la nuit des temps ¹⁷. Cependant, on n'a pas encore trouvé meilleure classification. ¹⁸

On utilise donc le terme *musique modale* pour désigner toute forme de musique dont la gamme suit, plus ou moins, l'un des huit modes, ce qui concerne, en fait, toutes les musiques ayant existé sur notre planète depuis... la préhistoire !

Les modes, ou comment changer d'ambiance...

Nous avons vu qu'il n'existe pas seulement la gamme de Do. On peut produire aussi la gamme de Ré, de Mi, de Fa, etc. Les grecs anciens, plusieurs siècles avant Jésus Christ, avaient déterminé que seulement quatre gammes étaient nécessaires : celles de Ré, Mi, Fa et Sol.

Pour chacune de ces quatre gammes, on trouve très facilement la tonique et la teneur :

- la tonique est la note qui donne son nom à la gamme : une gamme de Do a sa tonique sur Do
- la teneur est à la quinte : une gamme de Do a sa teneur sur Sol

Pourriez-vous souhaiter quelque chose de plus simple ?

Mais attention, si on compare deux gammes, on s'aperçoit que malgré leur décalage en hauteur (gamme de Do à Do, gamme de Ré à Ré, etc) les demi-tons ne bougent pas, puisque la hauteur des notes sont des valeurs absolues.

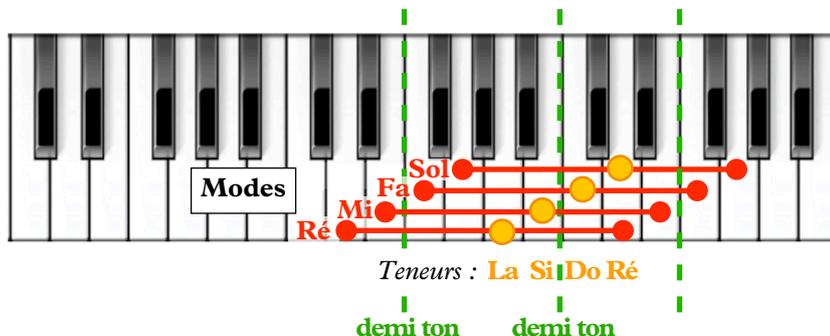
16 : il ne faut absolument pas négliger l'approche instinctive, ou intuitive, de l'harmonie, car elle est le "lieu" de naissance de la musique, avant toute démarche consciente. Cet instinct peut aboutir à des innovations qui feraient pâlir d'envie les théoriciens modernes. Pour preuve, la "quintina" (petite quinte) pratiquée en Sardaigne chaque Lundi Saint depuis le XVI^e s. : elle consiste à faire apparaître, par dessus la voix de quatre hommes, une voix de femme qui n'est chantée par personne (et pour cette raison appelée "voix de la Vierge"). Cette technique exploite les intervalles des quatre premières fréquences harmoniques des sons musicaux pour leur faire produire une interférence sous-multiple. Ce qui semble ici très sophistiquée n'a été pourtant pas été inventée par des intellectuels, mais par de simples paysans qui n'avaient pour toute instruction qu'une longue tradition vocale. "*Beaucoup d'entre nous ont appris le chant grégorien en le lisant, mais ceux qui l'ont appris en l'écoutant en ont une bien meilleure connaissance*". François Fierens, chef de chœur de la Schola St-Irénée (Bruxelles) au Colloque sur Dom Cardine, Abbaye de Solesmes 2018.

17 : nous disposons de très peu d'écritures musicales d'avant l'an 800, non seulement parce que l'on n'avait pas encore de signes spécifiques pour écrire les notes mais également parce que les supports de cette époque n'étaient pas aussi résistants dans le temps que ne le furent ensuite les parchemins médiévaux.

18 : "*Les études sur les modes grégoriens sont si peu avancées, les résultats proposés si peu certains, que l'on peut, jusqu'à nouvel ordre, s'en tenir à la théorie des huit modes enseignée depuis des siècles ... Il faut cependant bien savoir que les faits ne correspondent pas toujours à cet enseignement : nos connaissances sont assez limitées sur ce point*". Dom André Mocquereau (1846-1930), *Le nombre musical grégorien*, t1, 1908 p.201 et 209.

La prise en compte de la place des demi-tons fait alors nommer le *mode de Do*, le *mode de Ré*, etc. En utilisant le mot “mode”, on fait ressortir que le plus important, ce n’est pas la gamme, mais l’ambiance qu’elle dégage.

Mais pourquoi n’y a-t-il pas de modes pour les notes restantes, c’est-à-dire La, Si et Do ? Le clavier permet de trouver un élément de réponse : en jouant la gamme de La on obtient la même suite d’intervalles qu’avec la gamme de Ré, sauf... que le 2^{ème} demi-ton descend d’une place. En limitant le nombre de modes à quatre, on réduisait donc les risques de confusion.



Ces quatre modes se sont répandus en Europe. Puis celle-ci a été christianisée, et ainsi les premiers chants de l’Eglise ont-ils été écrits à partir des quatre modes grecs.

Mais au VII^e siècle, et probablement pour répondre à de nouvelles habitudes musicales, le pape saint Grégoire a approuvé l’ajout de quatre modes de plus. Pourtant nous venons de voir que ça n’était pas utile... En fait il n’y pas eu de nouveaux modes, mais des “doubles” dont la teneur (en jaune sur le clavier) ont été déplacées vers le bas. Cela fait donc quatre nouvelles combinaisons.

Ci-dessous, dans la colonne de gauche se trouvent les quatre modes grecs que nous avons vus sur le clavier. Dans la colonne de droite se trouvent les huit modes validés par saint Grégoire. Les modes grecs ont désormais les numéros pairs, et les nouveaux modes ont les numéros impairs (*) :

<u>modes grecs</u>	<u>tonique / teneur</u>			<u>modes au VII^e s.</u>	<u>tonique / teneur</u>	
1 ^{er} mode	Ré	La	⇒	1 ^{er} mode	Ré	La
2 ^{ème} mode	Mi	Si	⇒	2 ^{ème} mode	Ré	Fa *
3 ^{ème} mode	Fa	Do	⇒	3 ^{ème} mode	Mi	Si
4 ^{ème} mode	Sol	Ré	⇒	4 ^{ème} mode	Mi	La *
				5 ^{ème} mode	Fa	Do
				6 ^{ème} mode	Fa	La *
				7 ^{ème} mode	Sol	Ré
				8 ^{ème} mode	Sol	Do *

Les modes **impairs**, hérités des grecs, sont appelés *authentiques*, ce qui se passe de commentaires. Les modes **pairs**, ajoutés au VII^e s., sont appelés *plagaux*, ce qui veut dire “dérivés”.

Désormais, la palette des ambiances suscités par les modes est enrichie. A plusieurs reprise des auteurs ont tenté de déterminer les sentiments exprimés par chaque mode : joyeux, triste, dynamique, méditatif, solennel, etc, mais la question est très subjective. ¹⁹

Si tout cela vous paraît un peu compliqué, rassurez-vous : il n’est pas absolument pas indispensable d’apprendre la structure des modes par cœur pour bien chanter. Mais vous devez au moins vous souvenir qu’il y a huit modes, parce que vous y serez confrontés sans arrêt et que ce sujet revient très souvent dans les discussions entre grégorianistes.

19 : “De même 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 le 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, enfin, aiment la sonorité harmonieuse et presque tonnante du huitième.” Jean d’Afflighem (Jean Cotton) XII^e s.

Il y a en tout cas deux termes à retenir :

- toutes les musiques qui ont plus de 1000 ans - chant grégorien, musique celtique, musiques paysannes, musiques traditionnelles à travers le monde, etc - sont basées sur des modes ²⁰. On dit que c'est de la *musique modale*.
- les musiques européennes qui ont plus de 1000 ans sont basés sur les huit modes que nous venons de voir. Cet ensemble est appelé *octoéchos*, mot qui paraît étrange mais qui est en réalité très simple, car il signifie "huit ambiances".

Voilà, vous êtes désormais paré pour tenir une discussion sur les modes avec un musicien. Il appréciera très certainement de vous entendre parler de *musique modale* et des "*huit modes*" ! Mais il ne faut pas en faire trop : si vous utilisez le terme d'*octoéchos* devant un musicien qui ne fait pas de musique du Moyen Age, il se demandera probablement de quelle planète vous débarquez...

En musique classique, on est très souvent confronté aux "altérations", c'est à dire les bémols (♭), les dièses (♯) et les bécarres (♮). C'est une des vraies difficultés de l'apprentissage du solfège.

Or les modes grégoriens ont l'avantage de faire disparaître ces altérations ! A l'exception de la note Si, pour laquelle on trouve de temps en temps un bémol. Mais c'est tout. Du coup, pour jouer une mélodie grégorienne sur un clavier, telle qu'elle est écrite, on n'a pratiquement jamais besoin des touches noires !

20 : le fait que ces musiques, sur toute la planète, partent d'une base harmonique commune, sans qu'il n'y ait eu de communication entre les peuples concernés, démontre que les gammes et les modes ne résultent pas d'une invention, mais d'une constatation, laquelle est basée sur une loi harmonique fondamentale, intimement liée à la matière. Il s'agit bien d'une question d'ordre cosmique, à laquelle rien ne peut déroger. Sauf... là où les physiciens savent que les mathématiques ne s'appliquent pas.

Le Kyrie de la Messe VIII nous est bien connu. Il était donc assez facile de trouver les repères. Faisons maintenant un test avec un extrait qui vous est sans doute moins familier :

v
S Al- ve ma-ter mi-se-ricor-di-æ, Ma-ter Dei, et Ma-
ter veni- æ, Mater spe-i, et ma-ter gra-ti- æ, Mater plé-
na sanc-tæ læ-ti-ti-æ, O Ma-ri- a.

Petit exercice à faire, en appliquant bien chaque étape successivement :

- 1 - quelle est la note indiquée par la clé ?
- 2 - en partant de cette note, chanter “misericordiæ”. Vous avez maintenant de quoi chanter “misericodiæ”, et si vous suivez bien la gamme, vous pouvez trouver le reste.
- 3 - trouvez la teneur (note qui revient le plus souvent) et ne l’oubliez pas.
- 4 - quelle est la note tonique (finale) de la pièce ? Comptez les degrés jusqu’à la teneur.
- 5 - quelle est le nom de l’intervalle que vous venez de compter ?
- 6 - cet intervalle fait-il partie des trois intervalles les plus consonants ?
- 7 - pour savoir si la note finale peut servir de bourdon, la tenir avec un clavier tout en chantant la mélodie. Observer si les consonances tombent bien avec les mouvements de la mélodie, et en tirer la conclusion : est-ce que ça sonne bien et est-ce que ça guide bien ?
- 8 - si cela sonne bien, faire le même test en tenant ensemble la tonique et la teneur au clavier. Tirez-en la conclusion. Vous avez, a priori, tout compris...

Et voilà, nous avons un accompagnement médiéval de cette pièce simple. Evidemment, c’était facile à trouver parce que la modalité de la pièce est parfaite, c’est-à-dire que la teneur et le bourdon (sur la tonique) ne bougent pas. Mais... le répertoire grégorien ne manque pas de pièces dont la structure harmonique est peu claire ²¹. Donc pour s’entraîner à garder en tête la teneur et la tonique (bourdon à la quinte) il vaut mieux s’exercer avec des extraits stables que l’on trouve par exemple dans les Messes VIII, XI, ou XVII.

Avec cette détermination de la tonique et de la finale pendant tout le morceau, on est comme sur des rails sonores, on diminue énormément les risques d’erreur, aussi bien pendant l’apprentissage que pendant l’exécution. C’est précisément l’avantage de chanter en tenant compte du mode. ²²

21 : Et dans ce cas, déterminer les intervalles et leurs changements peut demander des essais assez longs, sans forcément arriver à un résultat sûr. Peut-être, d’ailleurs, n’existe-t-il pas de résultat idéal. Sans aucun doute au Moyen Age les musiciens étaient tellement familiarisés avec l’harmonie naturelle (consonances et dissonances) qu’ils en usaient non pas selon un carcan théorique mais selon une liberté qui restait instinctivement structurée par l’harmonie. A comparer avec le “*Aime et fais ce que tu veux*” de saint Augustin : la liberté n’est heureuse que par le seul fait qu’elle se réfère et revient toujours à l’amour. On en dira autant du chant et de l’harmonie fondamentale.

22 : pour cette raison il est fort utile qu’un instrument joue l’intervalle qui structure la pièce, à savoir le bourdon formé de la tonique et de la teneur, comme cela s’est certainement fait avant l’invention du clavier au XI^e s., et sans doute encore bien après. On pourra toujours en contester la légitimité historique si on veut, mais les avantages de cette pratique sont si nombreux, et d’une logique si parfaite, qu’on peut difficilement s’y opposer et réfuter que le Moyen Age n’y ait pas eu recours.

LES BASES DU CHANT GREGORIEN

L'écriture

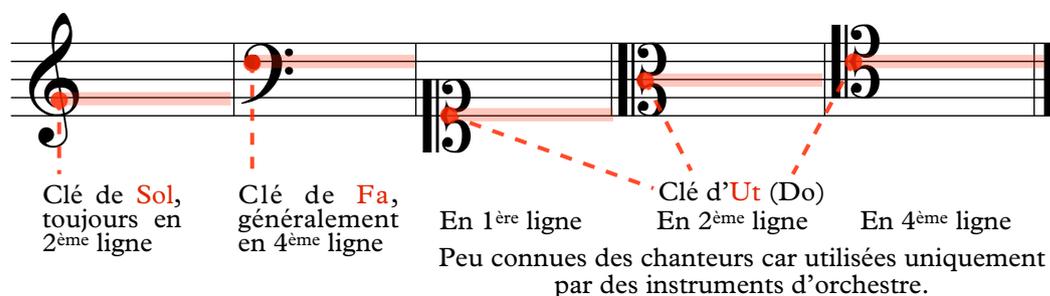
Nous allons aborder la notation grégorienne en passant par des exemples en notation ronde, mais aussi en évoquant l'évolution de l'écriture musicale dans l'Histoire. Sans cela, on ne peut comprendre correctement les raisons d'être de la notation carrée actuelle.

La portée de quatre lignes

Au IX^e s. il n'y avait pas de ligne du tout, puisqu'on n'écrivait que le rythme, et non la hauteur des notes. Le besoin de repérage a commencé avec une seule ligne, puis deux (en Aquitaine), et en 100 ans on est arrivé à quatre lignes. Celles-ci étaient parfois simplement marquées dans le parchemin à la pointe sèche. Le passage à cinq lignes est devenu une nécessité pour pouvoir placer deux voix dans la même portée. Mais pour une mélodie médiévale quatre lignes suffisent.

Les clés

Elles servent à déplacer verticalement l'écriture pour la centrer dans la portée. Changer de clé ne change donc pas la hauteur sonore, mais seulement la hauteur graphique. En notation ronde il y en a trois, dont le dessin est censé indiquer à quelle ligne se rapporte la note indiquée par la clé. En réalité, il faut bien reconnaître que ça n'est pas clair du tout... Voici les clefs le plus pratiquées :



Voici ce qui se passe si on écrit avec une mauvaise clé : la hauteur sonore ne change pas, mais les notes sont écrites trop haut, et donc il est difficile de les lire :



En chant grégorien la question des clés est bien plus simple car il n'y en a que deux :

Clé de Fa IV

- te, míssa est.
Dé-o grá-ti- as.

Clé d'Ut I

- te, míssa est.
Dé-o grá - ti- as.

De plus elles peuvent être placées sur n'importe quelle ligne, ce qui permet d'ajuster plus finement la hauteur des notes pour éviter le problème ci-dessus.

C'est d'autant plus nécessaire qu'il n'y a que quatre lignes, donc l'espace vertical est plus resserré qu'en notation ronde.

Trouver les notes d'après la clé (en notation carrée)

Pour trouver le Do par rapport à la clé de Fa, c'est facile : le Do est toujours à la deuxième interligne en descendant à partir de la clé. Voyez, page précédente, l'*Ite missa est* en clé de Fa : la mélodie démarre sur un Do.

Pour trouver le Do par rapport à la clé d'Ut, c'est encore plus facile, Ut étant l'ancien nom de Do, la ligne de la clé d'Ut est celle du Do. Avec l'*Ite missa est* en clé d'Ut, il suffit de descendre la gamme de Do depuis la clé pour trouver la note qui commence la mélodie. Difficile de faire plus simple : il vous suffira de chanter les notes de la gamme pour lire la mélodie.

Si vous êtes perdu avec la clé de Fa : par un heureux hasard, les intervalles des quatre premiers degrés pour descendre de la ligne de Fa sont les mêmes que pour descendre de la ligne d'Ut :

- clé d'Ut : **Do** 1/2 ton **Si** 1 ton **La** 1 ton **Sol**
- clé de Fa : **Fa** 1/2 ton **Mi** 1 ton **Ré** 1 ton **Do**

De sorte qu'il vous suffit de chanter Do, Si, La, Sol à la place de Fa, Mi, Ré, Do : en intervalles purs ça revient au même ! Mais attention : cette astuce est une bouée de sauvetage à n'utiliser que si vous êtes perdu, et qui ne fonctionne que sur quatre degrés en descendant. Au cinquième, ça sera faux. Donc familiarisez-vous sans tarder avec la clé de Fa !

Intéressons-nous à l'étrange aspect des clés. A partir du XV^e s. la notation se sépare en deux mondes : la notation carrée traditionnelle et la notation ronde, toute récente. On trouve même des partitions qui mélangent les deux... Les clés de la notation ronde dérivent vers une forme ornementale. Au XVIII^e s. les arabesques ont fait disparaître la lettre originelle.

	X ^e - XI ^e s.	carrée à partir du XIII ^e - XIV ^e s.	ronde à partir du XVIII ^e s.
clé de sol : G		inutilisée	
clé d'ut/do : C			
clé de fa : F			

S'entraîner à trouver les notes avec un diapason

Le moyen le plus direct est de disposer d'un clavier, si possible capable de produire des sons tenus, comme l'orgue. Mais en jouant la notation carrée telle qu'elle est écrite, il arrivera souvent que la mélodie soit trop haute. Il faudra alors *transposer* vers la bas, c'est-à-dire descendre la mélodie.

Par exemple là où on lit un Do, on préférera chanter sur un La, un tierce plus bas. Le problème c'est qu'à ce moment-là pour produire une gamme de Do à partir du La, la transposition impose de jouer sur plusieurs touches noires du clavier, ce qui n'arrange pas les débutants. Surtout s'il faut écrire cette gamme, puisqu'elle nécessite plusieurs dièses ou bémols.



L'autre moyen est d'utiliser un diapason. Son avantage est de ne coûter que quelques euros, de ne pas prendre plus de place qu'un stylo, et de ne pas avoir besoin d'électricité pour fonctionner !

Il oblige à mémoriser les tons et les demi-tons de la gamme, et au début ça apparaît comme un inconvénient. En réalité, c'est un gros avantage, car cela donne une grande liberté (pas besoin d'instrument pour apprendre, donc pas besoin de dièses et de bémols !) et une grande facilité car on trouve tout de suite ses repères dans une partition en notes carrées.

Le diapason donne le La en vibrant à 440 Hz ²³. Il faut trouver ensuite le Do qui est au dessus, donc il faut savoir chanter juste les notes "La, Si, Do", ce qui n'est pas simple lorsqu'on débute car à ce stade on sait seulement partir de Do.

La solution est d'abord de ne pas s'astreindre à se caler sur le diapason – donc on se place à la hauteur qu'on veut – de monter la gamme de Do, puis la descendre, et chanter en boucle "Do, Si, La" pour l'apprendre par cœur. Ensuite il faut faire la même chose en remontant, donc "La, Si, Do". Une fois qu'on sait cela par cœur, on peut le chanter à n'importe quelle hauteur, et il devient assez facile de se caler sur le vrai La, celui du diapason. Une fois l'habitude prise, c'est la liberté !

Les altérations

En notation ronde on trouve les bémols, bécarres et dièses aussi bien au début de la portée, où il peuvent être très nombreux, que tout au long de la portée. Et cela peut vite devenir compliqué !

En notation carrée, les modes ont l'avantage de rendre les altérations pratiquement inutiles. Nous en avons déjà vu la raison essentielle avec l'emplacement des demi-tons.... Voyons simplement, sur cette question, les trois avantages de la notation carrée :

- la seule altération est le bémol (sauf rares exceptions postérieures au Moyen Age)
- ce bémol n'existe qu'avec la note Si
- ce Si bémol est indiqué dans chaque neume ou mot (il est exceptionnel de le trouver à la clé)

On peut trouver des dièses et des bécarres dans des antiphonaires tardifs, du XVII^e à la fin du XIX^e s., mais on doit considérer que cette manière d'écrire est une déviance par rapport aux usages médiévaux.

Ci-contre : bémol et bécarres dans le Credo de la *Messe bordelaise* ²⁴.

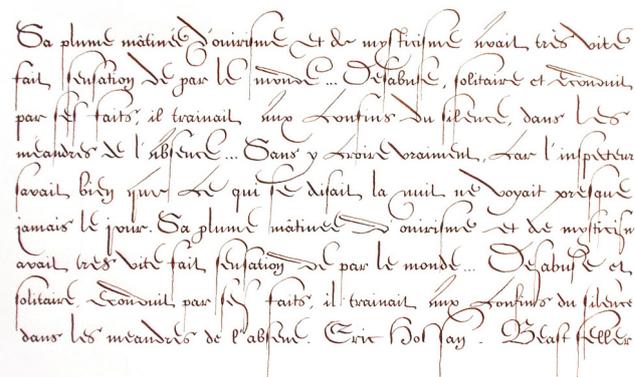
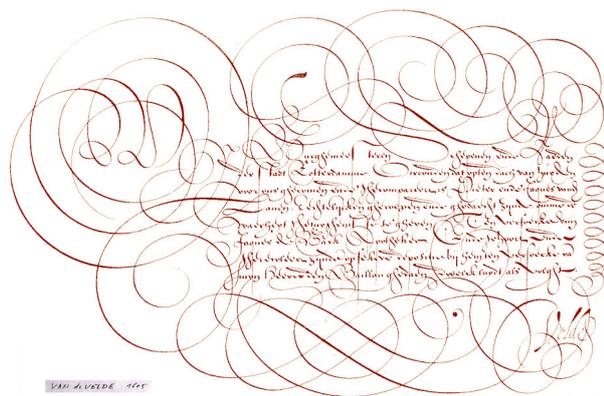


²³ : le Hertz exprime la fréquence, c'est-à-dire le nombre d'oscillations par secondes. La note La est fixée à 440 Hz, mais par le passé elle a été un peu plus basse, c'est pourquoi pourquoi les instruments dit "anciens" sont plus bas que ceux de la période classique. C'est ainsi que dans certaines églises, on peut trouver un orgue de chœur du XIX^e s. accordé plus haut que le grand-orgue qui est plus ancien. Si cela satisfait aux exigences absurdes des Monuments Historiques, cela conduit pour autant à des situations totalement ubuesques puisque deux orgues d'une même église ne peuvent pas jouer ensemble ! Au mépris, d'ailleurs, des situations anciennes, puisque cette incompatibilité ne trouve aucune justification historique !

Comment en est-on arrivé là ? On dit que la faute en revient aux violonistes, qui n'ont cessé de vouloir un son plus brillant, qu'ils obtiennent en augmentant la tension des cordes. Ce qui, inévitablement, fait monter la fréquence. Pourquoi fallait-il qu'on leur cède ? D'autant que le son des instruments restés à l'ancien diapason est d'une beauté nettement supérieure...

²⁴ : retranscription faite apparemment par un chantre de l'église Ste-Croix de Bordeaux, dans un recueil constitué avec les moyens du bord aux lendemains de la Révolution française (collection de l'auteur).

Bien qu'imprimées, les formes de notes mises au point par l'Abbaye de Solesmes restent héritées du dessin à la plume carrée, laquelle facilite le tracé ²⁶ et permet de faire varier la largeur du trait. Ci-dessous, un exercice fait en 1605, et à droite un exercice réalisé de nos jours ²⁷ :



On voit ici que la plume carrée rend le mouvement plus perceptible. Et à plus forte raison combien elle peut restituer le mouvement musical !

Les signes de la notation carrée sont regroupés par paquets que l'on appelle *neumes*, déformation du grec *pneuma* qui veut dire... *souffle*. Or justement, par principe, un neume doit être chanté d'un seul tenant.

26 : une plume carrée n'accroche pas dans le papier lorsqu'elle remonte, contrairement à une plume d'oie taillée en pointe. Difficulté qu'évite le parchemin, dont la surface est plus glissante que celle du papier.

27 : exercice réalisé sous la direction de Laurent Rébena - www.laurentrebena.com

Les principales formes dans les neumes de l'Abbaye de Solesmes

■ Le **punctum** (point) : c'est une note isolée, même si on peut en trouver toute une suite. C'est ce qu'on voit principalement dans le Gloria et le Credo car beaucoup de notes ne concernent qu'une seule syllabe. Quand il y a deux ou trois punctum à la suite, on les désigne par les termes "distropha" ou "tristropha".

■ La **virga** ("virgule") : c'est une note carrée avec une hampe (un trait vertical). On les fait avec un rebond (appelé *ictus* par les grégorianistes). Il peut y en avoir deux ou trois à la suite, à la même hauteur, dans ce cas on dit qu'il y a une "bivirga" ou une "trivirga". Au Moyen-Age on faisait un rebond à chaque note, mais l'habitude s'est perdue.

■ Le **porrectus** ("longueur") : c'est une forme qu'on remarque tout de suite parce qu'elle contient une barre oblique, héritée du dessin à la plume, qui veut dire que le mouvement est dynamique. On ne chante que les notes des extrémités de cette barre, puis la note qui suit. Le tracé du porrectus ressemble au geste que fait le chef de chœur ; c'est parfaitement logique !

■ Le **quilisma** ("enroulé") : c'est une petite note tremblée qui indique elle aussi un mouvement dynamique. En fait, il faut freiner (rallonger la durée) sur la note qui précède, et reprendre de la vitesse sur le quilisma. La difficulté, c'est que ce "coup de frein" doit se faire avant le signe écrit, donc si on attend d'être sur le quilisma pour faire le bon rythme, c'est trop tard ! Mais avec de l'entraînement, cela devient un réflexe.

■ Le **torculus** ("petite vis") : c'est un groupe de trois notes, la deuxième étant toujours plus haute que les deux autres. La signification de "torculus" vient de la forme développée qui peut atteindre quatre ou cinq notes et qui prend à ce moment un aspect vrillé.

■ Le **climacus** ("échelle") : c'est une virga suivie de punctums en forme de losange, comme s'il s'agissait d'un pointillé tracé à la plume carrée. Comme c'est une descente depuis un sommet, le climacus se chante toujours avec légèreté.

Il faut remarquer aussi un signe particulier, situé à l'extrémité droite des portées, qui ressemble à une virga étroite : le guidon. Il ne s'exécute pas ; sa fonction est d'indiquer à l'avance la position de la note qui commence la portée suivante. La visualisation claire de l'intervalle en question rend souvent service.

Nous allons en rester là pour les figures de neumes, car la famille est nombreuse, et les noms des figures sont complexes. Vous serez sans doute soulagé de ne pas faire connaissance immédiatement avec le *torculus resupinus flexus*, nom qui veut dire "petite vis qui remonte et qui redescend" !

Les noms latins des neumes se prononcent avec le "u" français, hérité de la période gallicane... Mais il y a tout de même deux exceptions : dans *punctum* et *quilisma* le "u" se prononcent à la latine, c'est-à-dire "ou". Est-ce que tout ça est logique ? Non... Est-ce qu'il faut chercher à comprendre ? Encore moins !

Prenons à nouveau le Kyrie de la messe VIII "des Anges". Une préparation par repérage des différentes formes est utile pour comprendre les mouvements et rythmes à exécuter. Mais pendant l'exécution, soyez rassuré : la lecture est très "graphique", pas plus que le nom des notes n'est nécessaire, il n'est pas besoin non plus de mentaliser les noms des formes tout en chantant les paroles !

The image shows a musical staff with two lines. The notes are represented by black squares (puncta) and vertical stems (virgae). Several neume forms are circled in blue and labeled with their names in blue text above the staff:

- scandicus**: A group of three notes, the middle one being higher than the other two.
- climacus**: A group of three notes, the middle one being higher than the other two, followed by two diamond-shaped puncta.
- torculus**: A group of three notes, the middle one being higher than the other two.
- climacus clivis**: A group of three notes, the middle one being higher than the other two, followed by two diamond-shaped puncta.
- distropha**: A group of two puncta.
- punctum**: Individual notes, some with diamond-shaped stems.

Below the staff, the lyrics are written: "Y-ri-e * e-lé-i-son." The letter "K" is written on the left side of the staff, and "v." is written above the first note.

La base du rythme grégorien

En notation moderne - notes rondes - le rythme est donné par les durées indiquées par les figures des notes : ronde, blanche, noire, croche... ainsi que les points qui ajoutent la moitié de la durée.

La notation carrée des livres grégoriens actuels est basée sur des carrés et des losanges qui ont tous la même durée. Pour la modifier, on rajoute des signes qui rallongent la durée (ce qui revient à freiner le tempo sur la note concernée).

Par ailleurs le rythme grégorien n'est pas construit comme en musique classique ou moderne avec des mesures à 2, 3, 4 ou même 5 temps, dans lesquels le 1^{er} temps est plus fort que les autres. Ici il n'y a pas de temps : il y a des rebonds qui sont chacun le début de petits mouvements, tous d'une longueur différente. C'est donc un rythme libre, et cela change absolument tout !

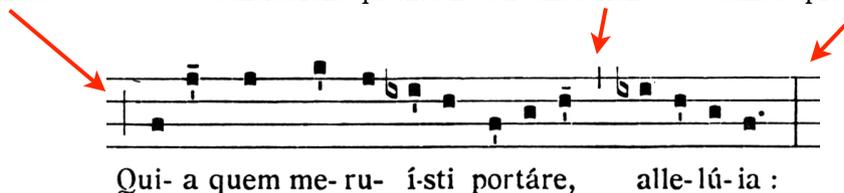
Les barres

En musique moderne les barres séparent les mesures, dont le nombre de temps est généralement constant. Le rythme du chant grégorien étant totalement irrégulier, il n'y a pas vraiment de temps, donc absolument pas de mesures. Mais il y a des séparations marquées par trois sortes de barres :

Demi-barre : entre deux parties de phrases, souvent après une note pointée.

Quart de barre : souvent en rapport avec les virgules, elles peuvent permettre de respirer, mais beaucoup considèrent qu'elles ne servent à rien.

Barre entière : sépare deux phrases. C'est là qu'il faut respirer, sans se presser.



Les signes rythmiques additionnels

Pour indiquer les nuances à exécuter, les formes de neumes ne suffisent pas. Il faut ajouter quelques signes. Tandis que les signes de la notation ronde sont très nombreux, ceux des neumes sont seulement au nombre de trois :

L'*épísème horizontal* : il ralentit le tempo, comme si on donnait un coup de frein juste sur cette note, mais sans en doubler la durée.

Le *point* : on le trouve généralement à la fin d'un mot ou à la fin d'une phrase. Il double la durée de la note.



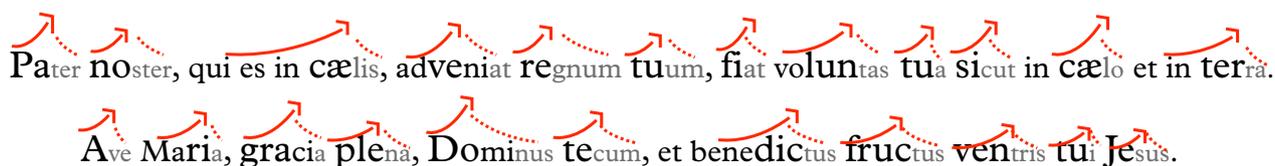
L'*épísème vertical* : il indique l'articulation entre la fin d'un mouvement et le début d'un autre. Il ne s'exécute donc pas, mais permet de situer le mouvement suivant, que par contre il faut nuancer.

L'*épísème horizontal* sur un torculus : le torculus est généralement composé de trois punctum, celui du milieu étant toujours le plus haut. Quand il est ralenti par un épísème, la 1^{ère} note est doublée, la 2^{ème} est plus courte, et la 3^{ème} n'est presque pas ralentie. C'est comme si on donnait un coup de frein sur la première note, puis qu'on reprenait progressivement de la vitesse.

Les accents toniques du latin, rythme du texte

L'écoute de l'italien et de l'espagnol fait entendre des "accents toniques". Etant inconnus chez les francophones, nous avons du mal à nous approprier ce rythme verbal.

En français quand on prononce "porte", on ne dit pas "porteur" : le "e" est muet. En latin, on dit "porta", mais le "a" est presque muet ! Pour s'entraîner efficacement il faut prendre un texte latin qu'on connaît bien afin de pouvoir se concentrer sur les accents. Pour les produire, au lieu d'appuyer et forcer il faut bien au contraire avoir une voix normale et se concentrer sur l'extinction de la voix sur les dernières syllabes.²⁸ Alors on fait sortir un rythme fait d'élan, de rebonds et de repos, et on comprend l'importance du rythme de la langue latine dans le rythme du chant grégorien. On doit ressentir ceci :


Pa^{ter} no^{ster}, qui es in cæ^{lis}, adve^{niat} re^{gnum} tu^{um}, fia^t volun^{tas} tu^a si^{cut} in cæ^{lo} et in ter^{ra}.
A^{ve} Ma^{ria}, gra^{cia} ple^{na}, Do^{minus} te^{cum}, et benedi^{ctus} fruc^{tus} ven^{tris} tuⁱ Je^{sus}.

On voit que même en parlant, le latin doit faire comme des vagues à l'intérieur des mots, comme l'italien ou l'espagnol. Le problème, c'est que sur les mots de plus de deux syllabes on ne sait pas toujours où se trouve l'accent. Pour résoudre ce problème, les livres destinés spécialement aux francophones sont imprimés avec des accents sur la voyelle où se trouve l'accent tonique. Par exemple, sur le "i" de "benedictus".

Lorsque les francophones tentent de s'appliquer à faire les accents toniques, au lieu de faire ce qui est montré ci-dessus, ils produisent plutôt un rythme dur et caricaturé, comme ceci :


Pa^{ter} no^{ster}, qui es in cæ^{lis}, adve^{niat} re^{gnum} tu^{um}, fia^t volun^{tas} tu^a si^{cut} in cæ^{lo} et in ter^{ra}.

Il faut donc bien s'exercer à faire des accents qui donnent de la légèreté, et non de la lourdeur, sinon c'est toute l'interprétation du chant grégorien qui perd son mouvement naturel.

Le mouvement grégorien en tant qu'architecture

De nos jours on comprend le rythme comme étant une suite de percussions. Pour cette raison nous éviterons d'utiliser ce mot et lui préférons le terme de "mouvement", afin d'éviter toute confusion.

On peut comparer le mouvement grégorien avec l'architecture d'une église :

- le rythme est comparable aux piliers
- le mouvement est comparable aux voûtes que portent les piliers

Ainsi le mouvement grégorien est une suite d'élan et de repos : les élans se prennent en mettant de l'énergie dans la voix, et les repos se font en donnant l'impression de planer. Un peu à la manière d'un galet que l'on fait rebondir sur la surface de l'eau.

Reprenons l'analogie avec l'architecture d'une église : si on enlève les piliers, les voûtes s'écroulent. Et si on enlève les voûtes pour ne garder que les piliers, il ne reste qu'une suite squelettique de repères. Mouvement et rythme ne peuvent être considérés l'un sans l'autre. Mais le rythme n'est qu'une suite de repères successifs, tandis que le mouvement, lui, est une variation d'amplitude, vitale comme un souffle. Parce qu'il est ascensionnel, le mouvement résulte d'une conscience et d'une volonté. Ce qui fait la supériorité du mouvement sur le rythme.

²⁸ : "Toutes les fois que vous avez fait sentir, entre l'accent et la finale du mot, cette relation d'élan à retombée, vous avez parfaitement accentué, même si vous n'avez donné à l'accent presque aucune intensité".
Dom Joseph Gajard, cité dans *Guide pratique de chant grégorien*, Dom J.-M. Guilmard, ed. Téqui, 2010.

Les élans et repos sont contenus les uns dans les autres, en fonction du texte et du mouvement de la mélodie : il y a le mouvement de chaque phrase, à l'intérieur il y a les mouvements de la mélodie, et ensuite il y a les petits mouvements des accents toniques. Exemple avec cet extrait de la litanie des Saints de la Vigile Pascale :

Ψ. Omnes sancti Angeli et Ar - chan - ge - li, o - ra - te pro no - bis.
 Ψ. Omnes sancti beatorum Spiritum or - di - nes, o - ra - te pro no - bis

Tous ces mouvements, pris les uns dans les autres, ressemblent aux vagues de la mer dans lesquelles on voit de plus petites vagues, ou encore le vent dans les branches des arbres, où les grandes branches se balancent lentement tandis que les petites s'agitent plus vite. Tous ces mouvements sont différents et inégaux, mais s'organisent les uns avec les autres. Omettre un petit mouvement peut affadir un mouvement plus long, voire causer son effondrement !

Le mouvement grégorien se décompose selon une hiérarchie :

- la pièce : elle a son introduction, son développement et sa conclusion. Ou bien encore elle se subdivise en antienne (refrain) et versets (couplets), qui, s'ils sont assez long, peuvent avoir eux-mêmes leurs propres structurations.
- la phrase de texte et de musique, qui, en cas de longueur, peut se diviser en "membres de phrase"
- les éléments courts qu'on appelle *incise*, ou encore *hémistiche* lorsqu'il s'agit de psalmodie (comme les deux courbes dans le schéma ci-dessus)
- les élans mélodiques (flèches rouges dans la portée)
- les accents tonique du latin (flèches rouges dans le texte).

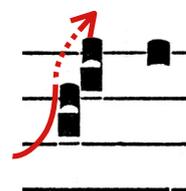
Pour bien exécuter le chant, il faut faire la somme de toutes ces nuances. Cela peut sembler compliqué dès lors qu'on y réfléchit d'après les définitions ci-dessus, certes assez rébarbatives.

Mais pour s'exercer et chanter, il faut revenir à l'essentiel sonore. On s'aperçoit vite que cette logique est très simple parce qu'elle est parfaitement naturelle, autant que le sont les vagues de la mer et les branches agitées par le vent. L'exemple, ci-dessus, de la Litanie des Saints de la Vigile Pascale, parce qu'il est réduit à sa plus grande simplicité, est non seulement d'une grande clarté, mais de plus, et pour la même raison, d'une suavité et d'une beauté exceptionnelle.

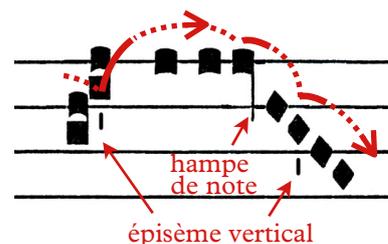
Le mouvement grégorien en tant qu'Art de la dynamique

Le chant grégorien, bien interprété, fait apparaître clairement un mouvement composé d'élans et de repos. Ici la comparaison avec la réalité matérielle est tout à fait pertinente.

Comparons avec quelqu'un qui fait du vélo tout-terrain : il produit un effort juste avant d'attaquer une montée, le poursuit pendant l'ascension, mais il le coupe peu avant d'arriver au sommet, qu'il franchit comme en apesanteur. Ci-contre, la flèche en pointillé montre cet effet.



Mais il existe aussi des élans qui débutent par un "rebond" : cela ressemble un peu au départ d'un ballon qui vient de rebondir. Le difficulté est qu'on ne doit jamais restituer le point de rebond en tant qu'appui, mais seulement le bondissement à partir du point de départ.²⁹



29 : cela rejoint la méthode des percussionnistes, qui ne prennent en compte, pour se synchroniser, que le rebond de la baguette à partir de la frappe, et non pas la frappe en elle-même.

Comme on le voit dans l'illustration précédente, le rebond correspond la plupart du temps à un trait vertical présent dans la forme de la note ou ajouté en dessous :

- soit il s'agit de la "hampe" de la note (mais il y a des exceptions)
- soit il s'agit d'un petit trait ajouté au-dessous ou au-dessus et qu'on appelle *épisème vertical*

Le principe rythmique du rebond est appelé *ictus*³⁰, mot qui revient très souvent dans le langage des grégorianistes car c'est un principe d'une grande importance ! Dans les école de chant l'ictus était aussi appelé "touchement" car il avait une dimension tactile : ci-dessous on serait tenté de voir, dans la main posée sur l'épaule, un geste de nonchalante camaraderie : c'est avant tout une transmission rythmique, les plus expérimentés "touchant" de l'index l'épaule des novices. Avec une conséquence, dans le bas-relief ci-dessous : concentré dans son apprentissage, le débutant fronce les sourcils !



L'ictus n'est pas un signe qui s'écrit, c'est une façon de penser les rebonds comme une énergie qui surgit du bas vers le haut, et surtout pas un impact qui frapperait ou écraserait en descendant.

Il ne s'exécute pas de la même manière selon qu'il se trouve dans une montée de la mélodie ou bien qu'il se trouve dans une descente.

- dans une montée : dans ce cas il faut qu'on sente bien le rebond, c'est-à-dire qu'on renforce la voix sur la note où il se trouve, et ensuite on poursuit comme en apesanteur.

- dans une descente : là c'est beaucoup plus subtil ! C'est à comparer à la poussée qu'on donne à quelqu'un qui est sur une balançoire : on donne de l'élan alors que la personne est déjà en train de descendre, ce qui se fait calmement. L'énergie acquise ne se sentira qu'à la remontée prochaine. On peut aussi penser à quelqu'un qui s'élance en parapente : il court en descendant pour s'envoler un peu après, mais sur le moment l'énergie ne se traduit pas encore par l'ascension !

Voyons, ci-dessous, les mouvements du Kyrie de la Messe VIII "des Anges". Le découpage en petits éléments donnent l'impression que c'est compliqué, mais en réalité cette logique est parfaitement naturelle (aussi naturelle que les élans du vélo, de la balançoire ou du parapente !). Mais il s'agit tout de même d'une éducation vocale, voire parfois... d'une rééducation !

v.
K

Y-ri-e e-lé-i-son.

30 : "l'ictus (...) reste bien, foncièrement, point de redépart et principe d'élan du bond suivant, si bien que sur chaque ictus il y a comme la soudure de deux mouvements, de celui qui finit et de celui qui va commencer. Bien plus, c'est l'arrivée du premier qui conditionne l'élan du second". Dom Joseph Gajard, "Notions sur la rythmique grégorienne", Desclée & Cie, 1944, p. 27

Si, dans cet exemple du Kyrie de la Messe VIII, vous regardez bien les emplacements des rebonds, vous constatez qu'ils correspondent tous à un tiret vertical, qu'il soit ajouté sous la note (épisode vertical) ou bien qu'il soit intégré à la note sous forme d'une hampe. Ainsi il est extrêmement facile de les repérer.

Mais il y a évidemment une exception : lorsque la dernière note d'un neume est à la même hauteur que la première note du neume suivant, alors on dit que cela forme un *pressus* (prononcer avec le U français), c'est-à-dire que les deux notes sont liées. Mais les plus grands spécialistes ne sont pas tous d'accord, ce qui a installé des débats pour longtemps (encadré ci-dessous). Que peut faire un débutant face à ces divergences d'opinion ? Une seule chose : suivre son chef de chœur ! Et s'il veut se faire sa propre opinion, il ne lui restera plus qu'à ingurgiter quelques livres savants, qui ont aussi la vertu d'amener à la tempérance...

L'interprétation vocale du *pressus* la plus répandue applique une liaison des deux notes. Mais dès qu'on se penche sur les écritures anciennes, on constate qu'autour du X^e s. les différentes formes d'écriture du plain-chant (voir en haut de la page 25) traduisent aussi des interprétations différentes : ainsi telle abbaye chantait le *pressus* en liant les deux notes, telle autre le chantait en faisant vibrer la deuxième note. Il semble que l'erreur, aujourd'hui, consiste surtout à penser que les neumes étaient chantés de la même manière dans toute l'Europe, ce qui est évidemment une illusion. Le débat contemporain consiste surtout à savoir ce qu'il convient de faire aujourd'hui : si on n'uniformise pas la méthode d'interprétation, comment déterminer les styles adoptés dans différents lieux ? Il n'est pas impossible qu'en écho aux retours des langues régionales, le chant grégorien retrouve les caractéristiques régionales qu'on lui connaissait il y a mille ans.

Pour terminer avec la question du mouvement grégorien, prenons l'exemple inverse donné par les musiques modernes : elle ont souvent le défaut d'être rythmées en prenant appui vers le bas. C'est une grande erreur qu'on constate dans la quasi totalité des chants liturgiques récents - écrits par des musiciens peu formés mais très à la mode - où l'on sent uniquement des martèlements sur les premiers temps. Au point que certains les qualifient de "frappes telluriques" ; ce n'est pas ce qu'on peut appeler un compliment, mais c'est, malheureusement, tellement vrai ! Car il ne s'agit plus de rythmer par un mouvement ascendant, qui emporte vers le ciel, mais par un mouvement descendant qui s'enfonce sous terre. Oui, très clairement : on ne devrait jamais constater de pareille chose dans des cantiques religieux ! Or il faut bien le dire, les carnets de chants des "communautés nouvelles" en sont truffés depuis près d'un demi-siècle. Il faudra bien, tôt ou tard, que cette contradiction interne fasse l'objet d'une prise de conscience et d'une reprise en main de la formation musicale.

Le tempo grégorien

C'est une question qui revient fréquemment : à quelle vitesse faut-il chanter ? On peut fixer une moyenne qui est, pour chaque punctum de la notation carrée, une valeur de croche pour un tempo à 80 à la noire. Cette mesure est certainement trop "froide" pour convenir au chant grégorien, aussi essayons de trouver d'autres repères.

Il est indispensable que les textes liturgiques soient audibles. Aussi, vérifiez que tout le monde ait entendu le texte. Si quelqu'un peut dire qu'il n'a pas tout compris, c'est que soit vous n'articulez pas assez, soit vous allez trop vite. Ceci dit, en chant grégorien, on a plutôt le défaut inverse.

Autre test : prenez bien votre respiration, et avec une voix sonore (dont vous usez normalement à la messe), chantez l'*Ite missa est* de la Messe VIII sans respirer pendant toute la vocalise de "Ite". Si vous n'arrivez pas au bout, alors il y a deux explications possibles : vous n'avez pas vraiment rempli vos poumons, ou bien vous avez chanté trop lentement.

On commet couramment les deux erreurs ensemble. En effectuant ce petit test vous arriverez vite à corriger les deux erreurs. Pensez ensuite à garder ce tempo pour tout le chant grégorien.

Pendant longtemps, c'est-à-dire depuis à peu près le XV^e s. jusqu'à la réforme de l'Abbaye de Solesmes, la lenteur a été présentée comme un signe de piété, en fonction des circonstances, et c'est ainsi que le *Dies Irae*, séquence de la Messe des Morts, en est arrivé à une lenteur invraisemblable au milieu du XIX^e s. Et même après la réforme de l'Abbaye de Solesmes, on en aura gardé quelques nostalgies en affirmant, par exemple, que le "*et homo factus est*" du Credo doit être ralenti, ce qui n'a

pas lieu d'être puisque des six Credo à l'usage des paroisses, seul le n° 6 comporte des signes de ralentissement à cet instant, les autres n'en comportant absolument aucun.

Lors d'un colloque international à l'Abbaye de Solesmes en 2018 ³¹ plusieurs intervenants se sont accordés pour affirmer que le tempo du chant grégorien est plutôt rapide. Du moins autant que peut l'être une parole proclamée recto-tono de manière audible devant une foule de plusieurs centaines de personnes... et sans micro, évidemment !

Le chant grégorien ne doit, en aucun cas, donner une impression de lenteur. Au contraire il doit être alerte (mais pas empressé). Est-ce que cela peut nuire à la piété ? Non, absolument pas, si l'on veut bien considérer que le mouvement permanent du chant grégorien est une spiritualité d'ascension.

Même l'argument de la gravité de certains moments - obsèques ou Vendredi saint - ne doit pas nous tromper à ce sujet. Certes, Jésus a pleuré la mort de Lazare, mais ce n'est pas une raison objective pour donner au chant grégorien un tempo lénifiant. A plus forte raison pendant des obsèques, où l'objectif du chant n'est pas de partager l'affliction de la famille (ce n'est pas le moment) mais bien au contraire d'apporter le réconfort d'une luminosité sensible, que par ailleurs le défunt a probablement déjà vécu... On s'en convainc en écoutant l'Agnus Dei de la Messe des Défunts, si limpide, si frais, si lumineux, si bien placé dans l'expectative du salut, malgré le texte. Non, le chant grégorien ne doit jamais faire autre chose que de nous porter dans une dynamique ascensionnelle, chose qui ne peut en aucun cas être obtenu par de la lenteur.

Pour clore le sujet, nous citerons Guy d'Arezzo : *“Cependant, que le chant soit exécuté plus lentement ou plus vivement, il faut toujours faire attention à ce que des neumes étendus et brillants soient exécutés avec une rapidité convenable, de sorte qu'ils ne fatiguent pas par une grande lenteur ; mais toutefois, que la bouche de celui qui chante ne les fasse pas bouillonner d'une manière indécente, avec une précipitation irrévérencieuse”*. Et plus loin : *“Il faut enfin voir le mouvement qui convient à telle ou telle mélodie, car à l'une un mouvement rapide conviendra mieux ; telle autre sera plus suave avec un mouvement plus lent”*. ³²

31 : colloque *“La sémiologie grégorienne de Dom Cardine, 50 ans après”*, 10 - 12 avril 2018, Abbaye de Solesmes.

32 : Guy d'Arezzo, cité dans *“Les origines du chant romain”*, Amédée Gastoué *Les origines du chant romain*, Alphonse Picard, Paris, 1907, p. 201-203.

Exemple de rapport entre les intervalles et le rythme

Chanter juste est plus particulièrement indispensable avec le chant grégorien, car une erreur de hauteur de note entraîne souvent une déformation du rythme !

On peut comparer cela avec un ballon qui rebondit sur les marches d'un escalier : si une marche n'a pas la même hauteur que les autres, le rythme du rebond va être "cassé", et en subira encore les contrecoups sur les marches qui suivent. En chant grégorien, c'est exactement la même chose. En répétition il faut donc apprendre prioritairement les intervalles exacts (notes) et les chanter juste avant de perfectionner le rythme.

Par ailleurs on sait que si on joue Do et Ré en même temps – intervalle de seconde – ça sonne faux. De ce fait, si on a une tonique ou une teneur par exemple sur Do, Ré sera toujours une "note de passage", c'est-à-dire qu'il faudra la quitter rapidement pour retrouver un intervalle consonant. Inversement, il sera possible de rester longtemps sur une note consonante. Le compositeur, théoriquement, suit ce principe d'écriture, ou plutôt : plus on remonte dans le temps, plus les compositeurs s'appuient sur les intervalles justes (inversement, le XX^e s. aura été celui des "accords" faux et de la promotion de la dissonance).

Comme on le voit dans la liste des intervalles, seulement trois d'entre eux sonnent très bien. Dans le cadre des musique pré-médiévales on les cherchera toujours, selon cet ordre :

- en premier : la quinte. C'est l'intervalle parfait ³³. On la recherche en priorité.
- en second : la quarte. Si on ne peut pas utiliser une quinte, c'est elle qu'on utilise.
- en troisième : la tierce. Elle sonne bien, mais lorsqu'on utilise un accompagnement de seulement deux notes, la tierce se montre trop resserrée pour permettre un bon équilibre avec la mélodie. Donc on ne l'utilise pas pour accompagner le chant grégorien. Le Moyen Age la refusait, tout simplement.

Seulement voilà, il y a des exceptions, et elles sont d'une très grande importance. Nous avons vu, avec des mélodies simples, que la mélodie se termine à l'unisson avec le bourdon (tonique), c'est-à-dire dans la perfection. Et ainsi, dans la grande majorité des cas, l'avant-dernière note est par contre dans un intervalle dissonant, on pourrait donc se dire que la mélodie doit ne pas s'y éterniser. Or, c'est pourtant ce qui se passe dans la plupart des finales ! En effet, beaucoup de compositeurs "jouent" littéralement avec un intervalle qui sonne faux juste avant d'arriver à la perfection finale, et parfois même il font vraiment durer cette dissonance.

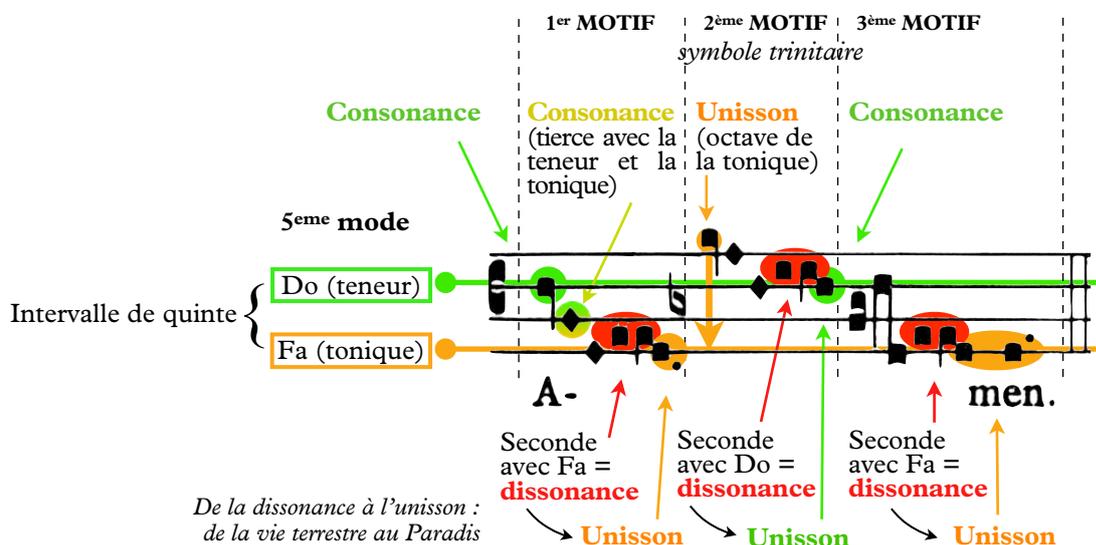
33 : la quinte est un intervalle parfait, selon ce qu'a démontré Helmholtz au XIX^e s., mais la preuve absolue de cette perfection est que la quinte est le premier intervalle (hors l'unisson) que l'on trouve dans le spectre de fréquences qui compose chaque son musical. Son existence inévitable résulte d'une loi physique universelle (connue par les mathématiciens sous le nom de "transformées de Fourier") qui est inscrite au cœur de la matière. Ainsi chaque son musical contient une suite logique de fréquences : lorsqu'on joue un Do grave sur un piano, on peut entendre un Sol à l'octave. Les guitaristes savent aussi faire sonner une harmonique isolée en tirant une corde avec un médiator. La guimbarde est instrument très ancien qui ne fait qu'exploiter les rangs harmoniques naturels, et il est très facile de trouver la quinte entre la 2^{ème} et la 3^{ème} fréquence du spectre harmonique.

C'est la raison pour laquelle les "philosophes" contemporains qui nient l'harmonie sonore s'obstinent en vain, puisqu'ils ne font que nier une harmonie déjà inscrite dans le cosmos depuis le big-bang, qu'on avait commencé à enseigner depuis l'Antiquité, justement par l'exercice de la musique, et qui a peut-être été perçue bien avant puisque la Préhistoire a connu des instruments pourvus d'intervalles justes.

Nous allons en voir la raison avec le “Amen” du Credo III, tellement installé dans la routine, que les symboles harmoniques qu’il renferme demeurent ignorés.

- **teneur** : elle est sur la note de départ, ici la mélodie n’y revient que deux fois, et sans s’y attarder
- **tonique** : elle conclue le premier motif, commence le deuxième (à l’octave) et conclue le troisième.
- **dissonances** : trois fois mises en valeur comme attentes de la perfection

Les consonance et les dissonance indiquées sont toujours en rapport avec la teneur ou la tonique :



Nous voyons, en rouge, les notes qui prolongent le rapport dissonant : en haut le Ré contre la teneur Do, en bas le Sol contre la tonique Fa. Le compositeur fait sciemment durer ce rapport faux pour faire désirer l’harmonie qu’on trouve à la note suivante. C’est particulièrement évident sur la formule finale.

Pour bien entendre ce petit jeu entre harmonie et dissonance, il faut que les deux notes de la teneur et de la tonique soit audibles, notamment en les jouant à l’orgue. C’est là que tout devient clair : les deux lignes en vert et jaune étant audible, le schéma ci-dessus devient sonore et on le comprend sans aucun effort intellectuel.

Mais pourquoi les compositeurs utilisent-ils cette technique ? En fait, il s’agit d’un résumé musical de toute la destinée chrétienne : l’imperfection de la vie chrétienne en attendant la vie au Paradis. Ce symbolisme se rencontre partout, de manière évidente sur les finales, mais de manière moins évidente un peu partout. Et c’est une des grandes richesses de la musique occidentale. Ici, dans le Credo III, le compositeur a de plus croisé cette technique avec le symbole de la Trinité en le réitérant par trois fois. Aucun autre des six Credo ne propose un tel symbolisme.

Cette technique de dissonance suivie d’une consonance est l’ancêtre de ce qu’on appelle, en musique classique, la *résolution d’accord*, que Jean-Sébastien Bach a magnifiquement développée, et qui s’est même répandue dans le domaine de la musique classique profane. Qu’en diraient les musiciens concernés s’ils savaient vraiment de quoi ils héritent ?...

LEXIQUE

Abbaye de Solesmes : c'est sous l'impulsion de Dom Guéranger, fondateur et premier Abbé, qu'ont été lancées les recherches pour un retour aux racines médiévales du chant grégorien, après plusieurs siècles de perte de savoir faire. Pour cette raison cette abbaye est une référence absolue dans le monde entier.

Alleluia : mot hébreu qui veut dire "louez le Seigneur", où "Ya" est l'abréviation de Yaveh. C'est pour cette raison que l'alleluia se prolonge longuement sur le "a" final, comme louange sur le nom de Yaveh. Mais si on ne chante pas tout le mot "Yaveh", c'est parce que du temps de Jésus il était interdit de prononcer le nom de Dieu (seul le Grand Prêtre du Temple de Jérusalem avait le droit de le prononcer, et encore ne le faisait-il qu'une fois par an, devant l'Arche d'Alliance). Ainsi cette limitation s'est transmise depuis la tradition juive jusqu'à nos jours dans l'alleluia grégorien !

Altération : en musique, désigne tous les signes qui modifient les notes par un demi ton, en plus ou en moins. Il s'agit du bémol (♭), du dièse (♯) et du bécarre (♮), ce dernier annulant le dièse ou le bémol. Ces altérations peuvent se trouver partout en musique classique, mais en chant grégorien c'est bien plus simple car on ne trouve que le bémol (à 99 %) et il ne peut se trouver que sur le Si.

Antienne : c'est l'ancêtre du refrain. Mais durant la messe les antiennes ne se reprennent couramment qu'une seule fois pour l'entrée et la communion. Par contre, toujours durant la messe selon la forme ordinaire, on peut chanter le psaume en intercalant l'antienne plusieurs fois l'antienne.

Antiphonaire : ce mot signifie "qui contient les antiennes". Il désigne généralement un grand livre que l'on posait sur un pupitre pour chanter à plusieurs. Depuis Charlemagne jusqu'à la Renaissance, les antiphonaires ont cultivé l'art de l'enluminure. L'imprimerie, parce qu'elle rend très onéreux l'usage de la couleur, n'a pas permis de perpétuer cette tradition.

Arsis / Thesis : termes grecs venus du théâtre, utilisés pour désigner, dans le mouvement du chant grégorien, les phases ascensionnelles et les phases de repos (que l'on ne considère jamais comme une "descente"). Entre les deux, le mouvement connaît son sommet, que l'on appelle "apex".

Bécarre / Bémol : en notation alphabétique, la note Si est indiquée par la lettre "b". Ce fut aussi la seule note qui pouvait être abaissée d'un demi-ton. Pour l'indiquer, la lettre "b" était alors écrite avec un boucle tombante (comme on peut toujours le voir dans la notation de Solesmes). La graphie prenant un aspect mou, le signe a été appelé "b mol", tandis que son annulation par une graphie anguleuse et inclinée à l'inverse ♮ a été dit "b carre"³⁴.

Avec la polyphonie il est devenu nécessaire d'utiliser des signes d'altération pour toutes les notes, mais il est apparu difficile d'écrire des signes différents pour chaque note, avec par exemple des "c mol / c carre", "d mol / d carre", etc, qui auraient rendu la lecture encore plus complexe. On a donc adopté la graphie du "b mol" et du "b carre" pour toutes les notes, et leurs noms ont été condensés en "bémol" et "bécarre".

Bourdon : note basse, tenue en permanence pendant tout un morceau de musique. Ce principe est appliqué par la cornemuse, mais aussi la vielle à roue, laquelle peut produire deux notes en continu, soit un bourdon composé d'une quinte ou autre intervalle.

Cantillation : manière de chanter un texte en utilisant quasiment tout le temps la même note, sauf quelques petites ornements. Dans la liturgie elle se pratique essentiellement pour les lectures et le Canon lors de la messe chantée. La psalmodie est une forme codifiée de cantillation.

Chironomie : (prononcer "kironomie") du grec *chiros*, la main, et *nomos*, commandement. Désigne la direction du chant avec la main. Ce mot ne s'utilise que dans le cadre du chant grégorien.

Comptage : approche du rythme grégorien par comptage des temps dans les plus petites cellules rythmiques, censées se composer de deux ou trois temps (ce qui n'est pas toujours vrai). Inventée par Dom Mocquereau pour faciliter l'apprentissage, ce dernier finit lui-même par considérer ce procédé "*parfois inutile, voire nocif*" (cité par le chanoine Janneteau au Congrès de Strasbourg en

34 : une "carre" (sans accent sur le "e") est un terme ancien qui désigne un élément d'extrémité à angles droits, il a laissé le mot "carrure".

1975 ³⁵). Il fut pratiqué par l'Abbaye de Solesmes pendant un certain temps, progressivement abandonné par Dom Gajard, puis enterré par Dom Cardine, Dom Claire et le chanoine Janneteau.

Consonance : rapport entre deux notes séparées par un intervalle harmonieux (quinte, quarte ou tierce). D'une certaine manière, les deux notes se renforcent l'une et l'autre. La consonance est l'inverse de la dissonance.

Diatonique : se dit d'une gamme jouée naturellement, sans altérations. Par exemple la gamme de Do jouée sur les touches blanches d'un clavier. Si on joue une gamme d'une autre note (Ré à Ré, Mi à Mi, etc) en restant sur les touches noires, on joue une gamme diatonique en Ré, en Mi, etc. Si on joue une gamme de Do transposée d'un ton vers le haut, on la jouera en utilisant des noires pour respecter les intervalles relatifs de la gamme de Do, et en raison de cette relativité elle sera également diatonique malgré le recours aux touches noires. Si une gamme est montée et descendue en utilisant tous les degrés incluant les touches noires, donc en jouant tous les demi-tons, alors cette gamme n'est plus diatonique, elle est "chromatique". La musique classique, capable d'utiliser quasiment tous les demi-tons de la gamme, est chromatique. Elle unifie la pratique musicale dans la plupart des pays du monde, remplaçant la diversité des musiques anciennes qui sont souvent diatoniques et modales.

Dièse : altération qui a l'effet inverse du bémol. Mais contrairement à celui-ci, il n'a pas son origine dans la notation alphabétique de l'Antiquité. Sa graphie \sharp s'inspire du bécarre, probablement parce qu'il a pour effet, comme lui, de faire monter la note d'un demi-ton.

Dissonance : rapport entre deux notes jouées simultanément et séparées par un intervalle disharmonieux. L'intervalle le plus dissonant est celui obtenu en jouant deux notes voisines dans la gamme, c'est-à-dire formant un intervalle de seconde.

Graduel : chant qui précède l'alleluia. Il doit son nom aux marches (gradins) sur lesquelles montait le chantre, il y a plusieurs siècles, pour exécuter cette pièce. Le nom a aussi été donné aux livres de chant grégorien utilisés comme antiphonaires.

Grégorien : désigne tout le répertoire de chant latin de l'Eglise Catholique Romaine, dont les textes ont été fixés par le pape saint Grégoire au VI^e siècle. Cependant cet adjectif n'existe que depuis le XIX^e s. ; plus précisément, il était connu, bien que peu utilisé, avant 1850. Au XIX^e s. on parlait encore fréquemment de *chant ecclésiastique* ou de *plain chant* (voir à cette expression).

Hexacorde : désigne les huit notes successives d'une gamme, quelle qu'elle soit, en incluant les deux notes de l'extrémité, soit de Do à Do, de Ré à Ré, etc. La moitié d'un hexacorde est donc un tétracorde (tétra = quatre). Du temps de l'Antiquité, les grecs avaient basé leur musique sur le tétracorde Mi, Fa, Sol, La.

In directum : expression signifiant qu'on chante une psalme sans lui adjoindre aucune antienne. Dans la forme extraordinaire c'est ce qu'on fait le Vendredi Saint lors du dépouillement de l'autel.

Introït : désigne le chant d'entrée dans le répertoire grégorien. A la messe du dimanche on le chante après l'entrée car le chant d'aspersion doit être chanté avant ³⁶, ce qui nécessite que le prêtre soit préalablement arrivé au chœur. Mais s'il n'y a pas d'Asperges, alors l'introït reprend sa vraie place pendant l'entrée du cortège, comme cela se pratique dans les communautés monastiques, où l'on pratique l'aspersion avant de franchir l'entrée dans l'église.

Mélisme : syllabe qui se chante sur une longue suite de neumes, comme le "a" final de l'Alleluia. En musique classique on appelle cela une *vocalise*. Mais pour le chant grégorien le terme "mélisme" est beaucoup plus intéressant, car il vient du latin *mel* qui veut dire *miel*. Ainsi un mélisme doit couler comme le miel !

Mode : gamme qui ne commence pas nécessairement par la note Do, et donc contraint une mélodie à des intervalles particuliers et restitue une ambiance qui est propre à ce mode. Il y a huit modes. Chacun est une combinaison spécifique entre la gamme utilisée, la tonique, et la teneur. A noter également que le nombre de modes a augmenté après le Moyen Age pour aller jusqu'à quinze, puis

35 : "Le chant grégorien retrouvé", dir. M. Tillie, éd. C.L.D. 1997, p. 105.

36 : dans la forme ordinaire, le recours au chant grégorien impose inévitablement la *formule pénitentielle* traditionnelle parmi les trois qui sont proposées dans le Missel officiel.

est revenu à huit au XX^e s. L'histoire des modes présente une difficulté qui est l'évolution du vocabulaire : au Moyen Age on les appelait *tons* – et même *tropes* au IV^e s. sous la plume de Boèce ³⁷ ou encore *octave* – alors que d'autres auteurs anciens (par exemple saint Grégoire et Aurélien de l'abbaye de Moutiers-saint-Jean) ne leur attribuaient pas le même sens (ce qui est le cas aujourd'hui). A. Gastoué, attirant l'attention sur la différence actuelle entre *mode* et *ton*, note que faute de faire cette "*distinction si simple*" des savants ont cherché des formes mélodiques qui n'ont en réalité jamais existé ³⁸ ! Jean-Hyves Hameline, lui, parle de "*grammairiens égarés dans la musique*" !

Octoéchos : peut se traduire par "huit ambiances". Il désigne les huit modes, combinaisons de gammes, teneur et tonique, qui chacune apporte une ambiance sonore différente. Ceci s'applique uniquement aux musiques modales, c'est-à-dire toute musique ayant existé jusqu'au Moyen Age, et ceci dans toutes les cultures du monde.

Ornementation : se dit d'une formule musicale qui s'ajoute à un motif simple de manière à l'enrichir. Les ornements les plus connus sont celles qui se remarquent à la fin des versets de psaumes, de manière à enjoliver la teneur.

On désigne aussi par *ornementation* les apports mélodiques pré-médiévaux transformant des mélodies simples en "mélodies ornées".

Le mot désigne aussi des ornements très brèves et rapides qui ne sont pas écrites mais ajoutées par les chanteurs sur certaines notes. Cette pratique très ancienne, qui avait – et continue d'avoir – le défaut d'inciter les chanteurs à se mettre en valeur pendant la messe, a été évacuée par la normalisation du chant grégorien opérée par l'Abbaye de Solesmes. Elle est cependant promue par certains chercheurs et concertistes qui entretiennent ainsi un élitisme technique auquel notre époque, si propice à la démagogie, est incapable de donner place. L'ornementation vocale est justifiée historiquement, mais elle a été polluée par les apports gallicans dès le XVII^e s. ³⁹. L'ornementation, en tant que technique vocale, se justifie sans doute lors de concerts, mais on peut difficilement l'accepter dans la liturgie tant elle attire l'attention sur les interprètes, alors que durant la liturgie toute gloire n'est due qu'à Dieu seul.

Plain chant : terminologie française pour désigner le *cantus planus* apparu au XIII^e s. après le ralentissement du tempo grégorien. Cette dégénérescence se traduit à l'époque par la disparition du mouvement dans l'écriture en raison du recours à de grosses notes carrées aux formes peu variées. L'expression *plain chant* apparaît en français au XVII^e s., et elle sera utilisée jusqu'au XIX^e s., étant considérée comme opportune pour décrire un chant "plane" (comprendre : stable, ferme) par contraste avec une musique classique trop sujette à l'expression des humeurs. Le plain chant est perçu par des auteurs notables comme une "*lourde et assommante succession de notes carrées*" ⁴⁰. Mais il se pourrait qu'à trop considérer uniquement le graphisme, on ait un peu vite écarté un savoir-faire vocal qui aurait donné autre chose qu'un chant assommant. D'ailleurs, en 1853, l'Abbé Céleste Alix, s'opposant à cette appréciation – d'autant que la notation en question était encore utilisée de son temps –, parle d'une "*inintelligente exécution à laquelle on soumet [le plain chant] en France depuis un siècle*" ⁴¹. Alors que cette notation montre un rythme grégorien décadent, l'Abbé Alix, bien loin de se contenter de chanter du "note à note", démontre qu'il connaissait, comme d'autres, les principes historiques du rythme des neumes. C'est pourquoi on peut penser que si l'écriture du plain chant était abâtardie, cela ne démontre pas pour autant que le savoir-faire était oublié de tous. Mort en 1870, l'Abbé Alix aura sans doute été heureux d'assister à la rénovation opérée par l'Abbaye de Solesmes.

37 : "*Des espèces d'octaves viennent les consonances appelées modes, qu'on nomme aussi tropes ou ton*" (Boèce, IV, xv). A nuancer cependant par cette autre citation : "*Il est cependant abusif d'appeler les tropes tons*" (saint Grégoire). Cités dans "Les origines du chant Romain", Amédée Gastoué, *Les origines du chant romain*, Alphonse Picard, Paris, 1907 p. 134-135.

Mais il a aussi existé des "échelles dérivées" (idib. p. 145) et autres variantes, omises par le classement en huit modes, lequel donne des "*impressions vagues*" selon Gastoué, et qui fait qu'aujourd'hui certaines pièces sont devenues inclassables.

38 : *ibid.*, note en p. 153

39 : notamment par Nivers, nommé en 1678 parmi les quatre organistes de la Chapelle royale, qui a révisé la notation carrée en faisant disparaître tout ce qu'il jugeait inutile, et en préconisant les *ports de voix* (notes glissées en les attaquant par en-dessous), effet mondain qui précipite le chant grégorien dans la lourdeur.

40 : Marie-Elizabeth Duchez, citée dans *Le Chant Grégorien*, par "un moine de Solesmes" (Dom Daniel Saulnier), éd. Région des Pays de Loire, 1995.

41 : Abbé Céleste Alix, *Cours de chant ecclésiastique*, J. Lecoffre et C^{ie}, Paris 1853.

Psalmodie : forme de cantillation adaptée aux psaumes. Elle va de la forme la plus simple, le *recto-tono* qui consiste à tout chanter sur la même note (teneur), jusqu'à des formes élaborées concluant la teneur par une ornementation très développée, comme par exemple les versets de l'introït ou de la communion. On peut aussi voir dans le *Gloria ambrosien* – unique inclusion de *chant ambrosien* dans le répertoire grégorien – une forme de psalmodie très élaborée.

Polyphonie : chant à plusieurs voix. Par opposition, le chant grégorien est une *monophonie* ou *monodie*. Au XI^e s. le chant était monophonique, mais pouvait être accompagné par des notes fixes. Puis celles-ci sont devenues de moins en moins fixes et se sont muées en chant à trois voix. Ainsi le chant était monophonique depuis la préhistoire jusqu'au XI^e s., et au XIII^e s. il est devenu définitivement polyphonique. On peut parler de bouleversement puisque cela s'est produit en 200 ans, c'est-à-dire rien à l'échelle de l'histoire de l'homme.

Recto tono : signifie "ton droit". Désigne le fait de chanter un texte sur une seule note. Dans la liturgie cela se fait le Vendredi Saint, à la fin de l'office, lorsqu'on met l'autel à nu pour signifier la mort du Christ. Cela se pratique aussi dans certaines communautés religieuses pendant les repas, un moine ou une religieuse faisant la lecture recto-tono, étant ainsi obligé de lire régulièrement et en articulant.

Rythme : en matière de chant grégorien le mot *rythme* est utilisé pour désigner le mouvement composé par les nuances, l'expressivité et les phrasés. On distingue le "grand rythme", qui est le mouvement global d'une pièce, du "petit rythme" induit par la combinaison des accents du mot latin et du mouvement de chaque neume. Le grand rythme n'est cependant pas propre au chant grégorien, puisqu'on retrouve des développements comparables dans beaucoup de pièces de durées similaires, comme les chorals harmonisés par Jean-Sébastien Bach. Dans le présent document, afin de s'éloigner de la notion moderne du rythme, qui désigne des séquences de percussions, le mot "mouvement" a été plusieurs fois préféré afin de bien distinguer la souplesse qui caractérise le chant grégorien.

Sémiologie : étude des signes. C'est par là qu'à commencé l'Abbaye de Solesmes au XIX^e s., en étudiant les écritures pré-médiévales, et en créant une nouvelle notation carrée capable de restituer à la fois le rythme et la hauteur des notes. Il s'agissait, naturellement, de rendre cette écriture lisible au plus grand nombre de musiciens d'église, sans exiger d'eux qu'ils suivent des formations exigeantes. Mais rien n'empêche, évidemment, de pousser fort loin l'étude des signes, et cela fait l'objet de nombreux ouvrages de niveau universitaire. Cette perspective a d'ailleurs entraîné, chez beaucoup, l'illusion que la sémiologie permet à elle seule d'exceller en chant grégorien, et les a poussés à délaisser la formation vocale, nuisant du même coup à l'application de leur connaissance. Comme a pu le dire Dom Cardine : chez certains, "la sémiologie est une drogue", et ils oublient que dans l'ordre naturel des choses, c'est la voix qui a donné naissance aux signes – et non l'inverse – et qu'une sémiologie bien assimilée ne peut bien s'appliquer qu'à la seule condition d'être assise sur une bonne technique vocale.

Teneur : note qui revient fréquemment dans une mélodie et qui en devient le repère. En musique modale, donc dans le chant grégorien, on l'appelle "corde de récitation" lorsque la pièce est un psaume ou une cantillation.

Ton / demi-ton : sur un clavier un intervalle d'un ton s'obtient avec par l'intervalle séparant trois touches elles-mêmes contiguës ; un demi-ton s'obtient avec deux touches contiguës. Et ce sans tenir compte de la couleur. On constate que dans une gamme le demi-ton s'obtient à deux reprises par deux touches blanches voisines. Il y a donc, dans une gamme, deux intervalles qui ne sont que d'un demi-ton. Ce qui donne, pour la gamme de Do : 1 ton - 1 ton - 1/2 ton - 1 ton - 1 ton - 1 ton - 1/2 ton. Le déplacement parallèle d'une valeur d'un ton de ces deux demis-tons change la gamme de Do pour la gamme d'une autre note. Il est conseillé d'étudier cette question avec un clavier, et non pas mentalement, sauf à risquer d'en conclure qu'elle est extrêmement complexe, alors qu'en vérité elle ne l'est pas.

Ton de psaume : ce mot désigne aussi des formules musicales faites de teneurs et d'ornementations classées par des lettres et des chiffres, qui sont attachées à des antiennes en fonction de leur mode.

Tonique : note constituant le fondement de l'harmonie d'un passage musical, qu'on trouve normalement en fin d'un passage, ou bien en fin d'une pièce si la modalité est stable (elle ne l'est

pas, en tout cas, dans la musique dite “contemporaine”, mais peut l’être dans certaines musiques modernes de variété). Elle structure harmoniquement la pièce qu’elle termine.

Trait : pièce qui remplace l’alleluia au temps du Carême. Elle se chante d’un seul trait, d’où son nom, contrairement à l’alleluia dont on reprend l’antienne.

Trope : du grec *tropos* qui signifie *converti*. Texte prenant la place d’une vocalise, l’exemple le plus connu étant le Kyrie II “fons bonitatis” où le mélisme sur le “e” final était remplacé par un texte qui commençait par ces mots. Les tropes étaient en fait un moyen mnémotechnique pour faciliter la mémorisation de la mélodie et de son rythme, mais bien qu’utiles ces textes pouvaient être magnifiques. Les kyrie tropés sont aussi appelés, de manière plus humoristique, “kyrie farcis” parce qu’ils sont remplis de textes. On peut regretter qu’aucun d’eux ne puissent plus être utilisés dans le cadre de la liturgie.

QUESTIONS DIVERSES

Pour se perfectionner, comme en toute chose, le mieux est de toujours s'interroger sur les progrès que l'on peut encore faire, au lieu de poursuivre selon l'habitude prise.

Ainsi, au VII^e s., Bède le Vénérable n'y va pas avec le dos de la cuillère – mais c'était fréquent dans ces époques – pour fustiger ceux qui ne se surveillent pas :

Bestia, non cantor, qui non canit des arte, sed usu.
Une bête, non un chanteur, est celui qui chante non par art, mais par routine.

C'est un peu rude, dira-t-on, mais si on y réfléchit, l'admonestation est lumineuse. Qui, dans la Création, utilise sa voix sans y réfléchir, sinon les animaux ? Qui peut l'utiliser de manière artistique, c'est-à-dire en combinant son savoir-faire et sa conscience du Beau, sinon l'homme ? Aussi tout homme qui pousse sa voix sans intelligence redescend au niveau animal, niant les dons que Dieu lui a faits. Ce raisonnement, merveilleusement caractéristique de la scholastique médiévale, ne devrait jamais quitter le musicien, ni d'ailleurs tout ouvrier des arts sacrés en général.

Saint Thomas d'Aquin traitera, d'une manière plus large, le devoir de bien faire : *“Il est manifeste que quiconque néglige d'avoir ou de faire ce qu'il est tenu de faire ou d'avoir, commet un péché d'omission. D'où c'est un péché d'ignorer par négligence ce qu'on est tenu de savoir”*⁴² .

Evidemment cette manière d'aborder les carences, en matière de musique sacrée, peut être mal reçue à notre époque qui cherche à tout excuser à grands coups de relativisme. Mais quel musicien d'église pourrait réfuter l'affirmation du Docteur angélique ?

Enfin, et s'il fallait tout de même trouver une excuse, reconnaissons que l'Eglise, surtout dans l'Europe de culture latine durant la seconde moitié du XX^e s., a laissé le sol se dérober sous les pieds des vrais musiciens, c'est-à-dire ceux qui ne furent – et ne sont toujours pas – coupables de la “négligence” en question. Une prise de conscience collective s'impose, car le christianisme est la religion du “toujours mieux”. Aussi il nous faut poursuivre notre chemin dans cette direction.

Question de souffle

Le manque fréquent de souffle est fréquent dans l'exécution du chant grégorien. C'est un problème qui ne se pose pas en musique classique, car les compositeurs écrivent les phrasés en incluant la prise d'air. Dans les pièces grégoriennes, on a par contre l'impression que les compositeurs ne s'en soucient jamais.

Il ne faudrait pas croire qu'à l'époque d'or du chant grégorien les chantres aient pu chanter des phrases d'une seule traite. Certaines atteignent des longueurs qui réfutent absolument cette hypothèse, d'autant que la capacité pulmonaire ayant augmenté durant les deux derniers siècles, on peut supposer que les chantres médiévaux prenaient de l'air plus souvent que nous.

Prenons quelques repère : la première invocation du Kyrie de la messe VIII “des anges” peut se chanter sans prendre de souffle. S'il en faut, c'est que le tempo est trop lent ou bien que des notes ont été indûment allongées (erreur malheureusement commise à peu près partout !). Le test ne vaut que s'il est fait lors d'une messe chantée (en effet, chez soi, à voix modérée, on ne consomme que peu d'air), et en prenant vraiment sa respiration (ce qu'on ne fait généralement pas, parce qu'on n'y prête pas attention). Fait sérieusement, ce test est un bon moyen de vérifier qu'on ne chante pas trop lentement.

Dans un chœur grégorien, surtout pour les pièces du propre, on peut avoir besoin de se relayer pour prendre son souffle. Comme il faut évidemment éviter de respirer tous au même moment, cela impose à chacun d'être attentif aux autres. Par exemple, si un choriste prend de l'air, un autre devra en prendre peu après, de manière à être certain de ne pas inspirer en même temps que lui la fois suivante. Cette attention mutuelle n'est pas excellente seulement pour maîtriser sa respiration, c'est aussi un très bon moyen de renforcer la cohésion entre les chanteurs.

Le moment d'inspirer de l'air ne doit pas tomber sur les élans, ni sur les ictus, ni sur les accents toniques du texte, mais uniquement sur les signes faibles, par exemple les punctums losangés du climacus. Et pour ré-attaquer sur la note suivante, on évitera que cela tombe sur un signe faible, on

42 : Somme Théologique I, 2, quest. 76, art. 2

préfèrera un élan ou un accent tonique. Enfin il faut apprendre à proportionner sa prise d'air en fonction de ce qui reste à chanter ; c'est un instinct à acquérir, et qui permet, en n'inspirant "à vue" que le strict nécessaire, de le faire très rapidement et de manière quasiment inaperçue. D'ailleurs, toutes musiques confondues, lorsqu'une telle inspiration empiète sur la fin de la note précédente, on appelle cela "respirer en voleur".

La pose de voix

Cette question n'est pas simple, en premier lieu parce que nous héritons de différentes écoles musicales, que nous le voulions ou non. Les mélomanes apprécient différents styles, essentiellement le style lyrique et le baroque, dont les poses de voix sont très proches, voire même assez souvent indifférenciées. Et le mélomane qui se met au chant recopie les modèles qu'il connaît, or les modèles connus sont ceux des concertistes, qui sont souvent incompatibles avec la liturgie.

Pire encore, les professionnels du baroque, lorsqu'ils abordent le chant grégorien, ne savent pas quitter leurs habitudes, et continuent à faire ce qu'ils ont appris au Conservatoire, c'est-à-dire à former leurs voix dans la gorge, au risque d'aboutir à des espèces de "ouha-ouha" qui rendent le texte inaudible. Ce qui, du point de vue liturgique, est une incohérence. Malheureusement, faute de place dans la liturgie d'aujourd'hui, les grandes œuvres sacrées sont reléguées dans les concerts, et les chanteurs de bon niveau avec elles. Ils ont donc perdu de vue, depuis bientôt trois générations, les bons usages liturgiques, qui ne peuvent être enseignés qu'au sein de l'Eglise Catholique romaine. Mais à bien y réfléchir, si le clergé n'avait pas bouté cette catégorie de musiciens hors des ses édifices à partir des années 60, ces artistes ne seraient pas en train de chanter la musique liturgique hors... de la liturgie ! Enfin passons...

Les techniques

Quel est donc le bon modèle vocal ? Malgré les influences lyriques subies depuis l'époque baroque, le savoir en la matière survivait encore au XIX^e s. malgré les ravages de la Révolution française. On parlait alors de la *voix ecclésiastique* ⁴³, qui est celle utilisée pour le plain-chant de l'époque, qui permet une audibilité du texte supérieure à celle du lyrique. Mais ceux qui en ont parlé, à cette époque, n'ont visiblement pas convaincu si on en juge, un peu plus tard, par les solistes vociférant "Minuit chrétien" dans les églises de la même manière qu'ils l'auraient fait à l'opéra. Comportement vocal qui n'aurait jamais du trouver place dans les habitudes de nos paroisses d'autrefois.

La voix ecclésiastique consiste à articuler en caricaturant chaque voyelle et même les consonnes, de sorte qu'elles soient audibles de loin sans consommer de souffle. Consommation qui est au contraire inévitable avec une voix lyrique, qu'on fait résonner, tout en l'assourdissant, au fond de la cavité buccale. Ce qui est exigeant en activité musculaire.

La voix ecclésiastique fait sonner "devant", entre la pointe de la langue et les incisives pour les "i" et les "e" latins, et entre la pointe de la langue et l'avant du palais pour les "a" et les "o". Pour le son "ou", on le place normalement, mais au lieu de refermer les lèvres on les fait avancer, sans resserrer, pour obtenir de la chaleur sonore sans solliciter la gorge. C'est en tout cas ce qui se pratique au XIX^e s., et qui n'a probablement pas beaucoup varié depuis les chantres gallicans du XVII^e s. ⁴⁴

Vient ensuite la question de la dynamique. Le modèle de l'Abbaye de Solesmes, qui fut longtemps celui d'une vocalisation peu développée, était celui d'un ordre contemplatif ⁴⁵. Certains n'ont pas compris cette spiritualité, et en ont dénoncé la faiblesse. En réalité, le problème ne vient pas du côté

43 : ne pas confondre "voix ecclésiastique", qui désigne la pose de voix, et "chant ecclésiastique" qui désigne le chant de l'Eglise, y compris polyphonique, depuis au moins le XIII^e s (cf. Jérôme de Moravie, chap. 25).

44 : cela se déduit facilement à partir de la prononciation gallicane inventée par les français au XVII^e s., qui faisait prononcer *Deus* "Déusse", *unda* "inda", et *Jesum Christum* "Jésome Christome". Cette horreur phonétique à l'origine totalement artificielle - le gallicanisme n'étant qu'une volonté de Louis XIV de souffleter le Pape - a inévitablement entraîné une pose de voix criarde et en tout cas totalement dépourvue d'accents toniques, en parfaite logique avec la décadence entamée depuis le XII^e s. Une preuve de cette conception erronée se trouve dans le mot latin "cuculus" qui désigne le coucou, et où le "u" ne pouvait pas être prononcé autrement qu'en imitation du chant de l'oiseau, donc avec le son "ou". On en dira autant du verbe "ululare" qui, dans l'Office de Ténébres, évoque des pleurs qui sonnent comme le chant du hibou, donc certainement pas avec un "u" français !

45 : "Solesmes, ce n'est pas la 'théorie de Solesmes', mais le 'style du chœur de Solesmes' ". Chanoine Janneteau, dans la "Revue Grégorienne" n°4, 1957, p. 134.

des moines - qui ont bien le droit de choisir ce qui forge leur vie communautaire - mais du côté des grégorianistes laïcs qui ont pensé approprié de copier le style vocal de l'Abbaye de Solesmes, laquelle n'a jamais préconisé cette imitation, il est utile de le préciser. ⁴⁶

Le chanteur de paroisse ne doit ni beugler ⁴⁷ pour imiter le style lyrique, ni chanter à mi-voix comme un moine. Il doit proportionner son dynamisme en fonction de l'acoustique de l'église et de viser, autant que faire se peut, l'audibilité du texte jusqu'au fond de l'édifice. Pour y parvenir, il lui faut bien travailler sa respiration, pressant en quelque sorte les poumons par en dessous grâce à la rigidification du diaphragme (contraction des abdominaux), et en filant avec régularité l'expiration de l'air. Pour ne pas gaspiller son souffle, il mise sur l'articulation : il ne chante pas la langue à plat mais reculée en arrière pour rajouter de la chaleur et il caricature les voyelles afin qu'elles sonnent.

Enfin, quiconque veut se référer à des écrits anciens sur la pose de voix doit bien y réfléchir, car la mise en œuvre diffère de nos pratiques actuelles. Exemple avec les préconisations en matière de polyphonie : depuis un bon siècle, on délivre des consignes de pose de voix identiques pour tous les pupitres. Or, peu après le Moyen Age, avec l'apparition de la polyphonie, on considère - tout au moins en France - que les voix graves se posent dans la poitrine, les voix moyennes se posent dans la gorge, et les voix aiguës se posent en *voix de tête*. On a longtemps considéré, jusqu'au XIX^e s., que la bonne sonorité d'une maîtrise, y compris pour la polyphonie, s'obtenait par le mélange des voix des "vieillards" (sic) avec les voix "argentines" des enfants. Ce qualificatif supposait que ces derniers chantaient sans qu'on leur demande de former leurs voix. Ce mélange de styles vocaux s'entendait encore à la Chapelle Sixtine dans les années 1940. Il n'avait rien à voir avec ce que donnent à entendre aujourd'hui les petits chanteurs anglais (voix "de tête", certes très belle, mais qui ne peut être préconisée pour le chant grégorien) ou ceux de l'Abbaye de Montserrat (version lyrique de la voix de tête), et encore moins avec les chœurs professionnels qui ont remplacés les enfants par des chanteuses à tendance baroque.

D'où il apparaît clairement que le son des chœurs des siècles passés n'était sûrement pas le même que celui auquel nous sommes habitués aujourd'hui, y compris pour l'exécution du chant grégorien. Les expérimentation en la matière s'admettent à la condition que l'on évite de faire de la reconstitution historique dans le cadre de la liturgie, car susciter l'étonnement ou l'admiration des artistes pendant une messe est contraire à la raison d'être du culte.



Si on veut obtenir une sonorité française, c'est-à-dire très riche en harmoniques, brillante à la limite de l'aigre, il faut, autant que les voyelles le permettent, découvrir les dents, un peu comme le montre cette fameuse caricature de Boilly, qui n'est pas si fantaisiste qu'on pourrait le penser.

Il s'agit ici de la fameuse voix ecclésiastique - dite aussi *voix de poitrine* - dont nous venons de parler, qui évite toute fatigue aux chanteurs. Certes le son est un peu acide, mais il est d'une

46 : "Les chanteurs laïcs ne doivent pas imiter les moines, car les moines ne sont pas des chanteurs" (le maître de chœur de l'Abbaye de Ligugé dans les années 80). "Les moines, généralement, ne connaissent pas grand-chose à la musique" (Dom Saulnier, dans "L'art du chantre carolingien", dir. Ch.-J. Demollière, ed. Serpenoise, 2004, p. 177.

47 : les voix quasi "taurines" étaient fréquentes au XIX^e s. : Hector Berlioz proteste, parlant du "plain-chant, toujours chanté ou plutôt beuglé dans nos églises par des voix de taureau" (cité dans "Le chant grégorien", Jacques Viret, ed. Eyrolles 2012, p. 133). Mais le problème n'est pas neuf, si on entend bien la remarque de saint Jérôme (IV^e s.) : "Comment supporter qu'un moine, à l'église ou en cellule, fasse retentir sa voix comme un bœuf?". Cité par Dom Hervé Coureau, Abbé de Triors, interview donné en 2001 (média non identifié).

audibilité parfaite ⁴⁸. On se gardera de restituer la puissance vocale qui y fut associée par certains chantres (“voix taurines” !) ce qui fut dénoncé par de nombreux musiciens au XIX^e s.

Inversement, si on préfère une sonorité plus romaine, il convient alors de garder, autant que possible, les lèvres toujours un peu avancées comme lorsqu’on veut produire de la buée sur une vitre, de manière à produire une résonance devant les incisives (à ne pas confondre avec la bouche en cul-de-poule, dont la fermeture nuit à la clarté des voyelles).

Avec cette technique d’articulation (et non de pose de voix), le “a” devient “â”, le “e” et le “i” tirent vers le “u”, le “o” devient “ô”. Comme cette technique se travaille elle aussi en avant de la bouche, et non dans le fond, elle apporte de la chaleur sans étouffer les harmoniques, donc sans transformer toutes les voyelles en “ouha-ouha” déjà évoqué, que l’entend trop souvent chez les chanteurs d’opéra.

Les deux techniques qui viennent d’être décrites ne sollicitent pas les muscles du larynx, ce qui permet de chanter sans aucune vocalise préalable (!) même par temps glacial, et de tenir sur de longues durées sans se fatiguer, ce qui est indispensable durant la Semaine Sainte, par exemple.

Enfin on peut même pousser la sophistication jusqu’à articuler différemment selon qu’on est dans le cours d’un élan ou sur une finale. Par exemple, dans le Credo III, “*Et ex Patre natum*” est mélodiquement en descente tandis que “*per quem omnia facta sunt*” est au sommet. Dans le premier cas on peut éteindre le “e” en le teintant de “é” ; dans le second cas, pour pouvoir chanter en douceur les notes élevées on peut conserver au “e” une certaine luminosité en le teintant de “è”.

On peut aussi être tenté par une diction plus médiévale, une piste sûre, à n’en pas douter. L’exemple de certains musicologues médiéviste se caractérise par un léger effet de gorge mais aussi une ouverture nette de la bouche. Elle n’exclue pas non plus de chanter les “i” et les “é” ouverts (plutôt “è”) comme dans la caricature de Boilly. Elle rend le texte particulièrement audible. Elle n’est pas d’un abord très facile pour les débutants car elle demande une très bonne maîtrise du souffle qui doit être dynamique et très bien filé. Trouver de bons modèles sur internet n’est pas très facile, la plupart des exemples étant assez mauvais... Les ensembles spécialisés dans la musique médiévale ont recours à cette diction, notamment lorsqu’ils prononcent le vieux français. Exemple particulièrement réussi : “Ensemble Gilles Binchois, Dominique Vellard - Alleluia, Nativitas” sur Youtube. Ce n’est pas que du chant grégorien, mais ce qui nous intéresse ici c’est la diction et la tonicité de la voix. Il faut aussi mentionner les résultats obtenus par l’estonien Jan-Eik Tulve, avec son ensemble “Vox clamantis”, dont la discrétion est à la mesure des résultats remarquables qu’il obtient. La technique vocale qu’il promet est proche de la perfection car elle est d’excellent niveau sans tomber dans la prétention, ce qui la rend parfaitement intégrable dans la liturgie.

Est-il possible et raisonnable de chercher une voie moyenne qui permettrait de cumuler les avantages de la pose de voix à la française, dite “de poitrine”, articulée sur le devant, sonnante quasiment entre les incisives pour donner de la brillance, et la voix romaine, chaude, propice aux expressions romantiques et lyriques ? Techniquement, c’est tout à fait faisable, si on prend soin de faire sonner dans le milieu de la bouche, dans une cavité suffisamment formée entre la langue et le palais, tandis qu’on porte l’articulation sur le devant en la forçant, comme sur la caricature de Boilly. De la sorte, la voix est à la fois chaude, facilitant toutes les nuances grégoriennes, mais aussi pourvue en harmoniques suffisantes pour garder le texte audible tout en restant économe en souffle.

Rien n’empêche donc de s’inspirer des anciennes écoles vocales tout en respectant les nuances selon le courant solesmien : le résultat sera excellent. Si certains ont pu penser qu’une voix bien audible doit plutôt tenir de la corne de brume, c’est parce que trop d’exemples reçus des derniers siècles

48 : l’hypothèse d’un son très chargé en harmoniques est également affirmé par Marcel Pérès, qui s’appuie sur la sonorité des orgues antérieurs au XVIII^e s., lesquels étaient beaucoup plus “brillants” que ceux du XIX^e s. Le fait est que plus on remonte dans le temps, plus les instruments ont un son aigre, afin d’être entendus de loin, mais sans pour autant consommer beaucoup d’air. Précaution d’autant plus nécessaire qu’il fallait le pomper à la force des bras et des jambes (il pouvait d’ailleurs arriver que les “souffleurs” fassent une pause en plein morceau lorsqu’ils estimaient que l’organiste en prenaient un peu trop à son aise !).

Les traditions vocales anciennes donnent toujours à entendre un son aigre ; on le constate chez les chanteurs corses, mais aussi bretons (les Frères Morvan, les Sœurs Goavec), le chant bulgare, mongol, africain, etc. Cette tendance populaire intercontinentale est indéniable. Mais elle s’accompagne aussi d’une rudesse évidente. Ce qui est totalement incompatible avec le chant grégorien, et doit être contrecarré par la technique vocale romaine.

étaient mauvais. Tous les écrits jusqu'au XIV^e s. confirment que la douceur est la caractéristique essentielle de la voix du chantre. Ce qui ne veut pas dire forcément qu'il chante faiblement : il est question de la douceur du mouvement chanté, et non pas d'une absence de tonicité. Ce sont deux choses différentes.

Parmi les épitaphes romaines de chantres des IV^e et V^e siècles, on trouve celle du diacre Redemptus qui "émettait un chant doux comme le nectar et le miel, célébrant la prophétie par une modulation remplie de paix"⁴⁹.

Au XIV^e s. Isidore de Séville affirme : "La voix ne sera pas dure, mais (...) claire et élevée, ayant une sonorité et une conduite mélodique en accord avec une religion sainte. Elle ne fera donc pas entendre un art de tragédien, mais un art qui, dans sa modulation même manifeste une simplicité chrétienne, qui ne sente pas l'art théâtral. (...) La voix parfaite est haute, sonore et harmonieuse. Haute, pour se soutenir dans l'aigu ; sonore, pour bien porter jusqu'aux oreilles ; harmonieuse, pour charmer les âmes de ceux qui l'entendent"⁵⁰.

Mais la douceur ne doit pas être non plus synonyme d'inaudibilité du texte. Il est parfaitement possible de produire des nuances autour du *mezzo forte* aussi expressives que celles qu'on a coutume d'entendre autour du *mezzo piano*. C'est une question de relativité, et non d'absolu.

Les voix des femmes et des enfants

Nous avons survolé ici quelques manières de poser la voix des hommes. Qu'en est-il des enfants et des femmes ? Il est difficile de l'évaluer car il y a très peu d'écrits sur la question.

Concernant les enfants : on arrive à lire qu'au XIX^e s. la voix des garçons est dite "argentine", c'est-à-dire qu'elle a la caractéristique du tintement de ce métal, léger, sans épaisseur, aux harmoniques un peu instables et groupées dans le médium aigu. C'était vrai en France en tout cas. De nos jours la Fédération des Petits Chanteurs tend plutôt à copier le modèle anglais de la voix de tête. Les espagnols de leur côté apprécient plutôt la pose de voix lyrique avec vibrato, même chez les garçons de huit ans (Maîtrise de l'Abbaye de Montserrat, par exemple). Il faut remarquer qu'en Europe du nord, dans les pays baltes, la pose de voix est tout à l'inverse, dépourvue de vibrato et extrêmement reposée ; un modèle totalement inconnu dans l'Europe latine, malgré son esthétique puissante. Mais c'est une autre histoire...

Concernant les femmes : la tradition liturgique des derniers siècles ne nous apprend rien, sinon qu'ayant copié le modèle lyrique italien, la cour de Versailles avait adopté le modèle du chœur mixte à la tribune d'orgue, qui s'est répandu dans tout le pays et a permis aux femmes de chanter des motets polyphoniques avec des voix de type lyrique. Mais on ne sait rien sur la pose de voix pratiquées par les religieuses tenant le rôle de chantres⁵¹ dans les communautés religieuses féminines avant cette époque. De nos jours, si on exclue les formations dévolues au baroque ou au classique, les chœurs grégoriens féminins sont de deux sortes : les chœurs de religieuses, qui peuvent révéler de magnifiques surprises parce qu'elles combinent aussi bien que les hommes la compétence et la spiritualité, et les chœurs des "groupies" de sainte Hildegarde de Bingen, dont la pose de voix baroque (!) et mondaine eut certainement été sévèrement réfutée par cette grande figure du Moyen Age. La question de la voix féminine dans le cadre du chant grégorien en paroisse reste donc à élucider par l'exercice. Quant à savoir si les femmes peuvent pratiquer le chant grégorien dans une église paroissiale, il faut bien noter que les dérogations sont devenues nécessaires, et surtout possibles depuis Pie XII malgré le motu proprio "Tra le sollicitudini" de saint Pie X⁵². De fait, même dans le milieu traditionnel actuel, certains prêtres n'ont pas hésité à recourir aux femmes pour le chant grégorien. Avant le Moyen Age le chant féminin avait une place considérable dans

49 : Amédée Gastoué, *Les origines du chant romain*, Alphonse Picard, Paris, 1907

50 : Raban Maur, *De clericorum institutione*, L.II C.48 PL 107 col 361-362.

51 : au XIII^e s., dans des communautés féminines d'Espagne, apparaissent les termes latins de "cantora" ou "cantrix" au lieu de "cantor", et de "precentrix" au lieu de "precantor". In *Madres sabias, musas y monja cantoras*, p. 16, Josemi Lorenzo Arribas, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

52 : mention du "chœur des lévites" qui rappelle donc la dimension sacerdotale (donc masculine) du chant lors de la messe. Mais sachant que saint Pie X ciblait surtout, dans son motu proprio, la mode néfaste du lyrique, il s'agit surtout d'un recentrage sacerdotal. C'est d'abord pour cette raison que St-Pie X dit que parce que les femmes ne peuvent "remplir l'office liturgique" (= dire la messe) elles ne peuvent faire partie du chœur, c'est-à-dire chanter avec les hommes qui, eux, sont censés être en habit de chœur.

l'Eglise ⁵³, sans pour autant revendiquer un rôle sacerdotal autre que celui prodigué par le baptême ⁵⁴. Il faut également comprendre que notre époque a complètement séparé la célébration cultuelle de la vie courante, alors que ça n'était pas le cas dans le premier millénaire ⁵⁵, époque où l'exemple donné dans les abbayes de femmes avait un impact aussi considérable sur la société que celui donné dans les abbayes d'homme. Au milieu du XX^e s. les mouvements paroissiaux féminins ont malheureusement disparu ; c'est une évolution fort regrettable ! ⁵⁶

La phonétique latine

Parler le latin c'est adopter une sonorité différente du français. Malheureusement on entend encore trop souvent la première syllabe de "sanctus" prononcée comme en français alors qu'il faut articuler individuellement le "a" et le "n". Ceci est un exemple parmi bien d'autres.

C'est pourtant simple : il faut s'inspirer de l'accent du sud de la France, lequel vient de la langue occitane, qui elle-même venait du latin. Pour un peu, il faudrait parler le latin et chanter le grégorien avec l'accent du sud ! C'est un moyen simpliste mais rapide pour trouver les principes de base de la phonétique latine.

Les règles de prononciation sont simples : les lettres se prononcent toutes indépendamment les unes des autres, à l'exception de "æ" et "œ" qui se prononcent "é".

Pour tout le reste, il faut séparer le son de chaque lettre : nous venons de voir que dans "sanctus", il ne faut pas prononcer "an" comme en français, mais "sa_nctus". On fait pareil avec les voyelles qui sont suivies par "m" ou "n", comme "un" qui se prononce "oun". De même, "au" se prononce "aou" ("laudamus" ne commence sûrement pas par "lo", comme on l'entend parfois !).

La bonne prononciation des paires de voyelles est très importante, car dans le cas contraire cela peut fausser les rythmes du chant grégorien.

Une tradition, hélas oubliée, incite à chanter toutes les voyelles ouvertes : on ne chante pas "Crédo in unum Déum", mais "Crèdo in unum Dèum". L'impact sur la diction globale est étonnant !

La prononciation des consonnes est moins impactante, et les règles phonétiques sont plus nombreuses. Nous ne les aborderons pas ici, d'autant qu'elles sont sujettes à peu d'erreurs, et qu'elles sont rappelées en détail dans tous les livres contenant le propre grégorien.

Enfin il faut écarter l'idée d'utiliser la prononciation reconstituée chère à certains enseignants. Ils se fourvoient en particulier sur la prononciation du "v" en le prononçant "ou". Ce qui rend par exemple inaudible le mot "vulnera" qui se prononcerait alors "oulnéra". De plus s'ils avaient raison le répertoire grégorien contiendrait des vocalises sur cette lettre, ce qui n'arrive jamais, et démontre que ce son n'est pas celui d'une voyelle puisqu'il est vocalement inutilisable ⁵⁷. Les linguistes sont comme les historiens : ils ignorent la musique. Ils ont tort.

53 : sainte Radegonde était entourée d'un "grand chœur de chanteuses" (Grégoire de Tours, Histoire des Francs, VI, 29). Même chose avec sainte Geneviève (Jonas de Bobbio, Vie de saint Colomban, Abbaye de Bellefontaine, 1988, p. 218). Cités par Igor Reznikoff dans *Rerum Gestarum scriptor / Le chant des Gaules avant les Carolingiens*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2012, p. 615.

54 : le "sacerdoce commun des baptisés", parce qu'il est une participation au sacerdoce du Christ mais sans y être ordonné, permet aux choristes vraiment engagés dans la liturgie de placer l'exécution de leur Art dans une dimension sacerdotale. Il n'est pas possible que cela soit conditionné en fonction du sexe, sauf à considérer que l'effet des sacrements y seraient soumis, ce qui serait une hérésie.

55 : "au V^e s., saint Germain d'Auxerre entonne l'Alleluia de Pâques d'une voix suffisamment puissante pour que les collines alentour en renvoient l'écho (...) on chante les Alleluias partout, dans les vignes, dans les champs, sur les rivières et pas seulement à l'église". Igor Reznikoff dans *Rerum Gestarum scriptor / Le chant des Gaules avant les Carolingiens*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2012, p. 615.

56 : les groupes féminins dans les paroisses pourraient cependant ressurgir à la faveur de l'abandon de plus en plus fréquent du service d'autel par les filles. Là où cela se produit, il n'est pas rare de voir apparaître des groupes exclusivement réservés aux filles, lesquels ne peuvent être dissociés du chant, non seulement pour des raisons évidentes de spiritualité, mais également parce que les jeunes filles ont un charisme naturel pour le chant qu'il serait déraisonnable de négliger.

57 : le chant sur une consonne vocalisée est une hypothèse tenue par certains chercheurs, par exemple sur "alleluia", où lorsqu'il y a deux notes sur "a" la deuxième note serait reportée sur le double "i". A l'exécution cela ne choque nullement, et semble même rythmiquement intéressant donc possible. Mais ces mêmes chercheurs ne proposent pas de chanter une note distincte sur la lettre "v", ni de la prononcer "ou".

Les différentes formes de messes

Entendons nous bien, nous ne parlons pas ici des deux formes du rite romain, mais des type de messes découlant du fait qu'elles sont chantées ou "lues". Le sujet vaut la peine qu'on s'y attarde, car il concerne directement les musiciens.

La messe parfaite, le modèle absolu, c'est la messe du pape, qui, sauf lorsqu'il célèbre en privé, est entouré d'un cérémonial qui vise un déploiement de splendeur maximal, car la messe est une préfiguration de la Jerusalem céleste. Les messes dites par les évêques sont également des modèles "pour tout le diocèse" comme le rappelle le Cérémonial des Evêques, et à ce titre doivent également donner, via les arts sacrés, un avant-goût des splendeurs du Ciel. Objectif qui devrait être en vigueur dans toutes les paroisses.

Evidemment, les moyens humains étant souvent limités, et depuis toujours, l'Eglise prévoit des "pis aller", c'est-à-dire des messes où l'on se contente de l'essentiel. Ainsi est-il prévu deux types de messes :

- la messe chantée : les dimanches et fêtes, elle implique le chant intégral de toute la messe, à savoir propre et ordinaire, dialogues liturgiques, lectures et évangile.

- la messe lue : dite traditionnellement "messe basse"⁵⁸, elle implique qu'absolument rien n'est chanté, à tel point que les rubriques de l'édition 2002 du Missel précisent que si la messe est "dite" alors on peut omettre l'Alleluia et passer directement à l'Evangile (PGMR 63 c.).⁵⁹

Mais cette distinction entre messe chantée et messe lue était déjà peu respectée bien avant le Concile. Les "messe basse avec orgue" étaient déjà répandues au mépris des rubriques. Après le Concile ce fut la confusion totale, toutes les messes devinrent hybrides, plus ou moins chantées suivant qu'on est un dimanche ou en semaine, mais jamais complètement chantées ni jamais complètement lues, ambiguïté permanente qui a conduit tout le monde, fidèles mais aussi prêtres, à perdre tout repère sur cette question. Ainsi les deux modèles authentiques sont tombés complètement dans l'oubli, sauf là où sont dites des messes selon la forme extraordinaire, bien qu'on puisse y trouver aussi des "aménagements".

La plupart des messes étant mi-chantées mi-lues, les musiciens suivent donc des usages "à la carte", qui conduisent à l'oubli de tout un pan du répertoire liturgique. Pour preuve : dans la forme ordinaire, qui sait aujourd'hui chanter l'Anamnèse en grégorien ? Quasiment personne !

Le propre et l'ordinaire

Le propre grégorien est lié à ce qui est propre à la messe du jour : on chante "Puer natus" (un enfant nous est né) à l'entrée de la messe du jour de Noël. Ainsi de suite. Les pièces du propre étant différentes à chaque messe, et étant d'un niveau technique nécessitant des répétitions, elles ne sont chantées que par les chœurs grégoriens. Vaste sujet qui nécessiterait un long développement...

L'ordinaire grégorien est constitué de pièces pratiquées par les fidèles lors des messes chantées⁶⁰. Il contient l'ensemble des messes grégoriennes numérotées de I à XVIII depuis le XIX^e s., et quelques pièces isolées.

Dans le meilleur des cas les messes les plus connues sont la n^oI pour le temps pascal, la n^oIV pour les fêtes principales, la n^oIX pour la Sainte Vierge Marie, la n^oXI pour les dimanches du temps ordinaire, et la n^oXVII pour le Carême. Les autres sont quasiment inconnues par les fidèles.

58 : non pas parce qu'elle serait dite à voix basse, mais parce que si l'avant-chœur est équipée de stalles à double rang à l'usage de chanoines, lors d'une messe qui est seulement lue ceux-ci siègent seulement dans le degré du bas.

59 : cela peut s'expliquer par l'étymologie du mot "alleluia", qui signifie "louez Yaveh", où "Ya" est la contraction de Yaveh, puisque, selon la tradition juive, la prononciation du nom de Dieu est interdite au peuple. Les chrétiens ont gardé cette contraction, mais pour signifier la louange de Dieu, c'est sur le "a" de "Ya" que se développe une longue vocalise, appelée "jubilus". Aussi ne pas chanter "alleluia" semble bien être, selon la tradition judéo-chrétienne, en contradiction avec le sens de la "louange". Cet argument procède d'une logique admirable. Mais son application dans la réforme liturgique peut passer pour un excès de zèle, et on note d'ailleurs que la rubrique en question n'expose qu'une possibilité. Etait-elle donc nécessaire ?

60 : l'ordinaire contient le kyrie, le gloria, le sanctus et l'agnus Dei. En raison du premier chant, l'ensemble est aussi appelé "kyriale" par les musiciens d'église.

Un cas particulier : la messe n°VIII, dite “des Anges”. Elle fait partie d’un ensemble de cinq messes prévues pour les “fêtes de II^{ème} classe” dans la forme extraordinaire. Or c’est la messe la plus connue. Il est certain qu’en beaucoup d’endroit, et bien avant le Concile Vatican II, on avait pris l’habitude dans beaucoup de paroisses de ne chanter quasiment que celle-là. D’autant que beaucoup de catholiques, mal instruits, l’ont cru vouée à la Vierge Marie au seul prétexte que le nom de cette messe mentionne... les anges. Ainsi naissent les légendes.

La numérotation des messes ne correspond ni à une rubrique, ni à une directive officielle. Sa cause semble mal connue. On peut la voir comme usage bien installé, au point d’être validé depuis près de deux siècles dans tous les livres. Seul élément logique, une tendance au regroupement par époque, que l’on constate dans plusieurs messes qui forment, de ce point de vue, des ensembles historiquement cohérents, comme la messe n°I dont les éléments se réfèrent uniquement à des manuscrits des X^e et XI^e s. Mais d’autres messes peuvent être plus disparates.

Les erreurs courantes dans l'ordinaire grégorien

La routine s'étant malheureusement installée au cours du XX^e s., les pièces grégoriennes les plus courantes ont fini par voir leurs rythmes déformés par des habitudes populaires françaises. Nous n'en ferons pas la liste ici, elle serait longue ! Paradoxalement, c'est dans le milieu traditionaliste que l'on commet le plus d'erreurs, par transmission orale, alors que dans les paroisses qui se remettent au chant grégorien depuis peu, les erreurs sont rares car on lit... ce qui est écrit (!).

Un chant entre tous est particulièrement atteint, au point qu'en certains passages, le rythme chanté est carrément massacré : il s'agit du *Salve Regina* (on en dira autant des fins de phrases du *Credo III* ou du *Pater noster*).

Certaines notes sont doublées, voire triplées ; quelques punctum, censés être exécutés avec un rythme régulier, sont chantés comme des couples de croche pointée / double croche ; un passage est accéléré ; un autre est ralenti ; quand aux notes finales, elles sont allongées comme si on finissait une symphonie, ce qui, en grégorien, est une aberration. Mais plutôt qu'un long discours voici la partition annotée, qui fait ici office d'illustration du problème de fond.

v. **S** Alve Re-gí-na, * ma-ter mi-se-ri-córdi- æ, Vi-ta, dul-
 cé- do, et spes nostra, salve. Ad te clamámus, éxsu-
 les, fí- li- i Hevæ. Ad te suspi-rámus, geméntes et flentes
 in hac lacrimarum valle. E-ia ergo, Advo-cá-ta nostra,
 il-los tu-os mi-se-ri-córdes ó-cu-los ad nos convér-te. Et
 Je-sum, be-ne-díctum fructum ventris tu- i, no-bis post hoc ex-
 sí- li- um osténde. O cle-mens, O pi- a, O
 dulcis * Virgo Ma-ri- a.

Le léger allongement du à l'épísème est toujours oublié.

Pas d'allongement

Ne pas accélérer

Ne pas accélérer

Ne pas accélérer

Pas d'allongements

Ces deux notes sont généralement allongées, voire doublées, ce qui brise le mouvement et supprime l'effet de thésis.

On peut entendre en certains lieux la clivis remplacée par un simple *La* chanté en noire.

En d'autres endroits on entend chanter les deux notes de la clivis en les doublant, ce qui est une autre erreur.

Même remarque pour la clivis de "pia".

L'allongement dû au quilisma disparaît souvent. Il faut en imposer le rétablissement.

L'accompagnement du chant grégorien

Pendant plusieurs dizaines d'années l'accompagnement du chant grégorien a fait l'objet de vives critiques. Dom Mocquereau avait même fait cette remarque : "Accompagner le chant grégorien, c'est comme mettre une crinoline à la Venus de Milo". Dans les années 80, face aux orientations de quelques musicologues, quelques propos furent durs contre le recours au bourdon que certains trouvent dans le traité *Musica enchiriadis* (anonyme, IX^e s.) mais qui semble concerner la transition vers le déchant.

Mais on comprend aisément que des auteurs aient pu rejeter farouchement les accompagnements du début du XX^e s., pour la plupart de style romantico-symphonique et méprisant pour la plupart les principes de la modalité. Ils sont, malheureusement, encore répandus chez les organistes.

Si on se base sur la tonique et la teneur, l'accompagnement résultant n'est donc plus qu'un bourdon, généralement basé sur la quinte. Certes il est souvent nécessaire de le moduler un peu, mais globalement, un accompagnement ainsi constitué présente tant d'avantages qu'il faudrait plusieurs pages pour en parler. Deux d'entre eux méritent d'être spécialement mentionnés :

- l'évidence audible de la tonique et de la teneur accélère remarquablement l'apprentissage et constitue comme des guides sonores très efficaces contre les fausses notes
- l'accompagnement en lui-même peut être joué par quasiment n'importe quel débutant, ce qui permet de le prévoir partout où il y a un instrument, aussi modeste soit le lieu et/ou la communauté.

Il serait long, et hors-sujet, d'aborder la méthode en elle-même. Elle sort des sentiers battus mais son efficacité a été testée avec succès ⁶¹. La partition ci-dessous en est un application, dont l'extrême simplicité ramène à la pratique de l'orgue avant l'invention du clavier au XI^e s.

Sol Do La

Introit
III

D

La Ré

E-us Isra- el * conjún-gat vos, et ípse sit vo-

Sol La Sol

bís- cum, qui mi-sértus est du-óbus ú- ni-cis : et

La Sol La

nunc, Dó- mi- ne, fac é-os plé-ni-us benedí-ce-

Mi Ré

re te. *T.P.* Alle-lú-ia, alle- lú- ia. *Ps.* Be-á-ti

ómnnes qui tíment Dómi-num : * qui ámbu-lant in ví- is

D.C.

é-jus. Gló-ri-a Pátri. E u o u a e.

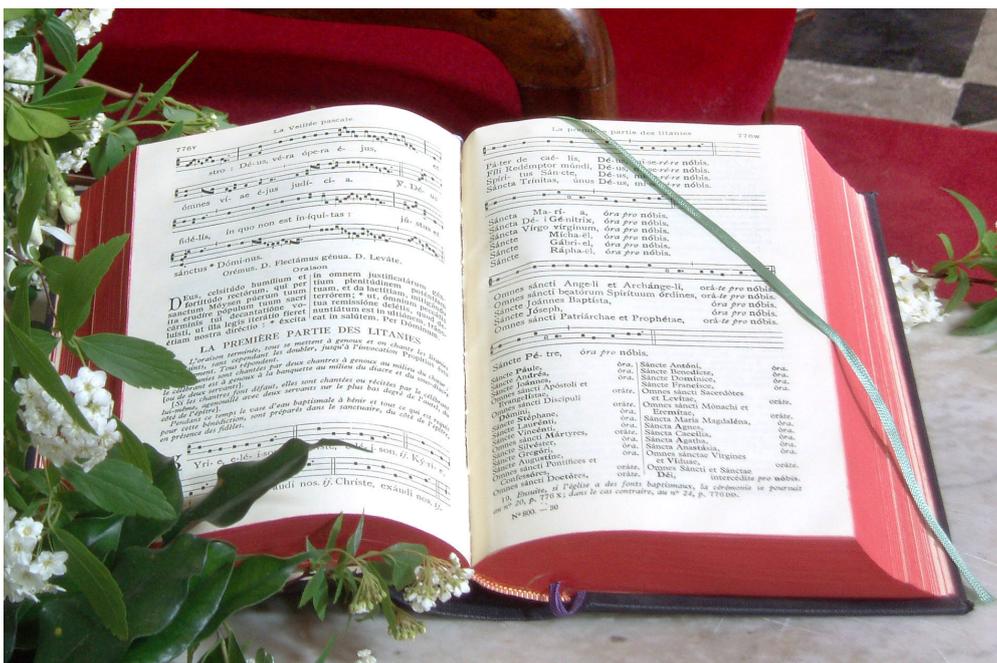
⁶¹ : méthode testée dans le cadre de la forme extraordinaire, une première fois à N.-D. d'Obezine à Angoulême en janvier 2019, puis expérimentée pendant trois ans à partir de mars 2019 à l'église St-Bruno de Bordeaux lors des messes chantées.

Les livres de chant grégorien



Jusqu'au XX^e siècle les livres étaient toujours des volumes imposants et lourds, qui nécessitaient d'être posés sur un lutrin pour être lus par un petit groupe de chœurs.

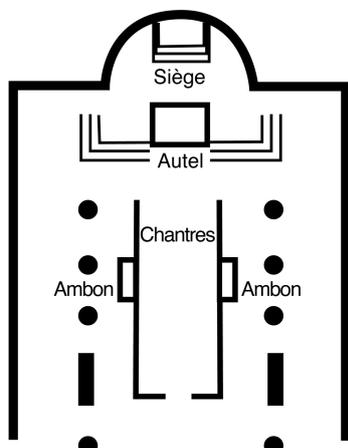
Puis, en 1883, une première édition en petit format a vu le jour. C'est ce type de livre que les chanteurs et les moines utilisent aujourd'hui. Ces livres sont appelés "liber usualis" ou "paroissien romain". Durant la première moitié du XX^e s. ils ont été publiés par séries identifiées par un numéro : la plus célèbre porte le numéro 800, ce qui fait que les habitués désignent souvent leurs livres par ce numéro. Ils sont très utiles et sont d'un prix abordable, mais présentent l'inconvénient d'isoler chaque chanteur et de les pousser à se tenir voûtés, ce qui nuit au travail vocal.



L'emplacement du chœur grégorien

En France l'emplacement des chœurs est, en général, mal défini. La faute en revient au clergé des XVII^e et XVIII^e s., qui a ouvert les portes de la liturgie au style lyrique.

A l'origine, le plan des premières basiliques romaines était configuré pour valoriser en tout premier lieu la dimension sacerdotale. C'était encore le cas au XI^e s., comme en témoigne aujourd'hui la Basilique St-Clément du Latran.



Plan schématique partiel de la basilique St-Clément du Latran (XI^e s.)

Au fond de l'abside, le siège du prêtre ; au milieu du chœur et formant un promontoire en haut des marches, l'autel ; face à lui, en bas des marches et parmi les fidèles, la *cantoria* qui est le banc des chantres. On remarque la présence de deux ambons de chaque côté de la cantoria.

Ainsi les chantres répondaient face au prêtre, sur un seul et unique axe. De plus, bien que placés dans la nef, donc parmi les fidèles, les chantres étaient toujours en tenue de chœur, étant donc eux aussi des ministres du culte.

Au XVI^e s. l'apparition du jubé, cachant le chœur à la vue des fidèles à la manière de l'icônostase des Eglises d'Orient, obligeait le chantre chargé de chanter le graduel à monter sur le jubé. Au XVII^e s., avec la mode du style lyrique venu d'Italie, on admit que les femmes puissent chanter durant la messe, et l'usage eut un succès immédiat parmi les cours royales. Mais comme elles ne pouvaient ni être dans les stalles comme les moines ou les chanoines, ni porter le vêtement de chœur, elles furent placées à la tribune de l'orgue. Et ce

modèle se répandit partout, à tel point que dans la culture catholique on finit par l'admettre comme étant l'usage traditionnel. Ce qui n'est absolument pas le cas.

On en arriva même à placer le chœur des chantres derrière le rétable, parfois en compagnie d'un orgue de chœur, donc à le cacher complètement à la vue des fidèles.



Les exceptions sont rarissimes, comme cette *cantoria* qui a survécu dans l'église Saint-Martin d'Arces-sur-Gironde, avec son lutrin d'origine (placé, faute d'être utilisé, à l'intérieur du banc des chantres).

La réforme liturgique du Concile Vatican II a entraîné la publication de nombreuses instructions. L'une d'elle précise "Chaque fois qu'une chorale comprend des femmes, elle sera placée en dehors du presbytérium"⁶². Cette précision – qui paraît étrange puisque les chantres ne doivent pas, de toute façon, être dans le chœur – fut mal

interprétée : les tenants de la tradition y virent une volonté d'expulser les chantres, voire à les remettre en habit de ville ; les tenants d'une réforme moderniste y virent la confirmation que l'ancien modèle des chantres était révolu. Ces deux interprétations étaient erronées.

⁶² : Instruction *Musicam sacram*, 1967.

On peut penser que les auteurs de cette précision visaient en réalité deux objectifs :

- ménager les chœurs installés depuis longtemps derrière les rétables ou bien dans des stalles, car bien que ces emplacements ne soient pas des plus souhaitables, il aurait été un peu brutal de les en sortir

- prendre le prétexte – certes un peu simpliste – de la présence des femmes pour remettre les chanteurs dans la nef, conformément aux usages anciens.

Il eut été sans doute plus profitable de tout remettre à plat, et d'indiquer en clair que cet élément de réforme liturgique, comme plusieurs autres, avait pour but de restaurer des dispositions médiévales, ce qui aurait suscité une meilleure compréhension et une meilleure adhésion. ⁶³



Dans le deuxième cas, l'usage de la cantoria originelle serait idéal. Son modèle parfait se trouve à la Chapelle Sixtine (ci-contre) : une tribune un peu surélevée, aménagée sur le côté de la nef, mais qui se distingue de la place des fidèles. Les chœurs y sont prévus en habit de chœur.

Mais rien n'empêcherait, en d'autres lieux, qu'une telle tribune puisse recevoir aussi des chanteuses et des instruments. Et d'ailleurs, c'est exactement le modèle de la cantoria qu'on peut voir à la Basilique Saint-Pierre de Rome.



En France, dans certaines grandes églises, on trouve dans la nef un banc d'Œuvre (ci-contre : église de la Trinité, à Paris).

Par "œuvre", on désignait la tâche de certains laïcs gérant les tâches matérielles de la paroisse, formant un groupe nommé "conseil de fabrique". Ce qui valait au banc d'œuvre d'être parfois nommé "banc des fabriciens". ⁶⁴

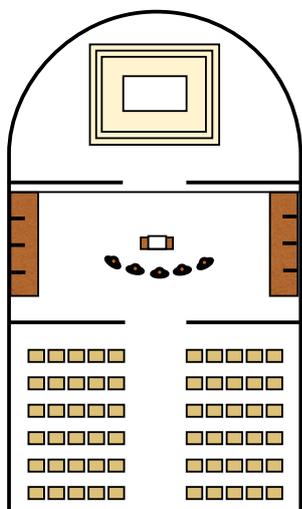
De nos jours, les anciens conseils de fabrique ont été remplacés par les conseils paroissiaux, et bien que ceux-ci aient été extrêmement puissants à la toute fin du XX^e s., ils n'ont cependant jamais repris le privilège d'être placé dans les bancs d'œuvres.

Dès lors, puisque ceux-ci sont placés dans la nef et clôturés à la manière d'une cantoria, on peut considérer que ces bancs seraient bien plus utiles à une chorale, au lieu de rester, comme c'est généralement le cas, désespérément vides. De plus, étant implantés dans le milieu de la nef, ils permettent d'entraîner la foule bien plus efficacement qu'une chorale placée, par exemple, dans le transept.

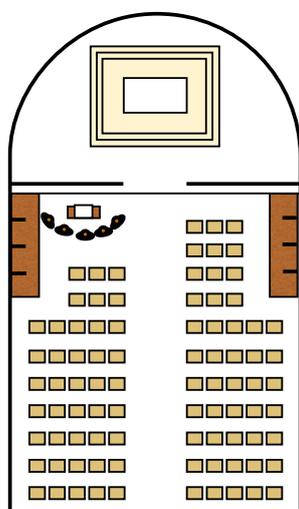
63 : c'est le cas de la fameuse "procession des offrandes", usage millénaire qui faisait apporter aux marches du chœur le pain, le vin ainsi que divers dons à l'usage de la paroisse et du clergé. Parce qu'elle fut mal voire pas du tout expliquée, les partisans du "progrès" en firent une procession hétéroclite et incompréhensible, et les partisans de la "tradition", ignorant que l'usage était très ancien, la prirent pour une invention du Concile !

64 : à cause de cette formulation devenue un peu étrange de nos jours, l'auteur de ces lignes, alors jeune adulte découvrant un vocabulaire tombé en désuétude, s'interrogea d'ailleurs sur ces "fabriciens", qu'il pensa de prime abord être une sorte de tiers-ordre probablement fondé par... saint Fabrice (!). Errare humanum est !

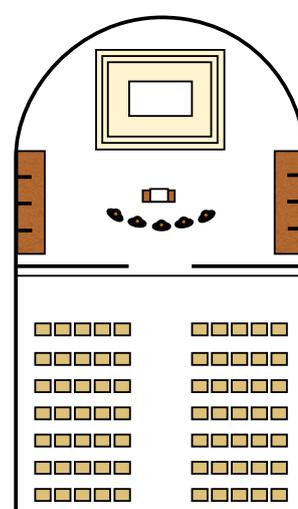
Bien placer le chœur grégorien peut parfois ne pas répondre aux attentes contemporaines, notamment lorsque la disposition du sanctuaire a évolué. Dans les cas de figure ci-dessous, nous partons du principe que les chantres utilisent un lutrin, mais dans la pratique les livres individuels sont devenus incontournables, même s'ils ne sont pas idéaux pour plusieurs raisons.



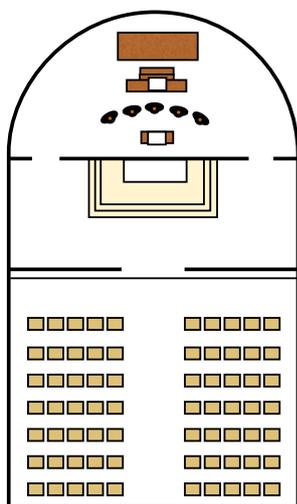
Eglise conventuelle : cette disposition ne concerne pas les paroisses, mais elle reste, pour ce qui est du chant grégorien, le modèle idéal. Les chantres sont disposés dans l'avant-choeur, entre les stalles.



Ancienne église conventuelle devenue église paroissiale : c'est certainement la disposition la moins confortable, un compromis étant nécessaire entre l'aisance des chantres et la place due aux fidèles.



Eglise collégiale. Les stalles sont dans le chœur puisque les chanoines sont prêtres. Théoriquement les chantres sont chanoines, donc au chœur également. Mais les chanoines s'étant raréfiés, les chantres d'une communauté peuvent y prendre place.



Chœur avec orgue derrière un rétable : bien que celui-ci puisse être une œuvre magnifique, la disposition de l'ensemble est des plus incommodes.

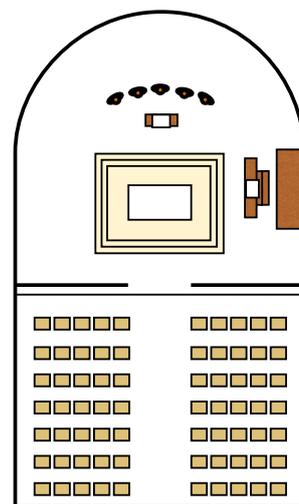
Les chantres sont obligés de se cacher avec l'orgue, ce qui n'est pas dans la tradition romaine.

De plus dans le cas où le rétable a disparu, l'orgue et

les chantres se retrouvent derrière l'autel, ce qui n'est certainement pas leur place. Mais comme l'orgue est difficilement déménageable, la situation reste totalement bancale.

Chœur avec orgue : cette disposition n'est également pratique pour personne. Elle peut résulter de la modernisation du chœur, après la suppression d'un maître autel monumental qui cachait les chantres.

Les chantres et l'orgue de chœur seraient mieux placés dans la nef, mais là encore le changement relève de l'impossible.



La sono : le mieux ennemi du bien

Pendant des siècles les cathédrales et grandes églises n'ont pas permis d'entendre le prêtre à l'autel. C'est parce que cette circonstance n'a pas été comprise par notre raisonnement moderne que dans les années 80 nombreux étaient ceux qui se moquaient de l'expression "assister à la messe", qui résultait d'abord de conditions pratiques plus qu'une volonté de reléguer les fidèles au statut d'observateurs statiques. D'ailleurs on peut parier que si la sonorisation n'était pas née, le Concile Vatican II aurait été dans l'incapacité de déclencher une réflexion sur la fameuse "participation active".

L'audibilité ayant été incomparablement améliorée, l'usage des micros a eu des répercussions variées. Il a par exemple facilité l'abandon de la chaire lors des homélies, puisque sa fonction n'était plus nécessaire ⁶⁵. Mais les progrès apportèrent leur lots d'excès. D'abord lorsque la maison Bouyer innova avec la fameuse "sonorisation 100 volts", qui permit, à peu de frais, de connecter de nombreux haut-parleurs en chaînes. Toutes les paroisses s'en équipèrent sans restriction, quitte à mettre aussi des haut-parleurs dans le chœur (déclenchant l'imprévisible "effet Larsen"), et quitte également à en pourvoir de petites chapelles qui n'en avaient absolument pas besoin.

Mais la mode était lancée, avec ses effets pervers :

- plus besoin de chanteurs : il suffit de murmurer dans un micro, de chanter d'un souffle fragile... et tout chuintement vocal se mue en triple piano assourdissant. Les vrais chanteurs n'étaient plus nécessaires, ils sont donc partis, avec leur savoir-faire vocal, pour organiser des concerts. Où ça ? Dans les églises. Et sans micro.

- à la sacristie, le meuble de la sono est devenu une sorte d'anti tabernacle, parfois plus protégé encore que le Saint Sacrement. D'autant que, dans la plupart des cas, le curé de la paroisse, bien que ne maîtrisant pas toujours les réglages mais craignant le pire, s'en réserve le droit d'accès.

- pendant de nombreuses années le micro d'autel, étant sur pied, devint l'objet le plus visible, toisant de haut le calice. Dans les années 90 il était accompagné de la télécommande de lecteur de CD que le célébrant manipulait lui-même... A la fin des années 90 il fut remplacé par le micro plat, quasiment invisible, mais tellement performant que les fidèles profitent abondamment de la manipulation des pages du missel, de la fraction de l'hostie et des directives données à voix basse aux enfants de chœur.

- est arrivé également le micro sans fil, parfois utilisé en parallèle avec le micro de l'autel, ce qui ne fait que compliquer la prise de son ⁶⁶, et peut parfois déclencher des transmissions fort inappropriées depuis la sacristie...

Mais toutes ces péripéties ne sont pas grand-chose par rapport aux conséquences sur les attitudes et le savoir-faire.

- dans la nef, les fidèles, impulsés par les décibels de la sono, deviennent bruyants, ne craignent pas de parler fort puisque, de toute façon, la sono les couvrira ⁶⁷. Insidieusement, cette routine a fait passer les paroisses d'une ambiance recueillie avant et après la messe, à une regrettable ambiance de hall de gare, qui reste hélas encore très fréquente.

65 : on aura observé en quelques endroits des tentatives nostalgiques de retour à l'homélie en chaire, mais la moitié des fidèles qui sont contraints d'écouter le prêtre en lui tournant le dos ne s'en accommodent pas toujours.

66 : lorsque deux micros captent une même source équidistante, il peut se produire un phénomène appelé *opposition de phase*, qui fait que les deux signaux s'annulent une fois réunis par la table de mixage, laissant imaginer que "quelqu'un a touché à la sono", ou que celle-ci était en panne. C'est ce qui arriva à un curé très "branché" : il avait fait coudre à l'intérieur d'une étole de couleur indéfinie (puisque'elle servait toute l'année !) deux micros sans fil : lorsqu'il allait à l'ambon, pourvu également de deux micros, l'opposition de phase ne faisait rien à moitié, et le curé, déconfit, s'exclamait "*Je n'y comprends rien, plus je mets de micros, moins ça marche !*". Les commerciaux peu scrupuleux, à cette époque, avaient tout compris !

67 : l'expérience fut même faite par l'Abbaye de Solesmes vers la fin des années 80. En raison de demandes récurrentes on tenta de renforcer l'audibilité du chant grégorien en augmentant le niveau d'une sono qui n'apportait qu'un appoint très modéré. Aussitôt les visiteurs devinrent plus bruyants. On revint donc au réglage précédent.

- mais le pire affecte les chorales, qui n'ont plus besoin de savoir-faire vocal pour être entendues. Le cercle vicieux s'amorce vite : pour compenser le manque de capacité sonore, il faut donc des micros. Sauf qu'on ne capte pas le son de choristes à 10 mètres de distance comme on capte un orateur à 30 centimètres. Une chorale nécessite plusieurs micros à haute sensibilité (technologie de studio d'enregistrement), qui coûtent environ dix fois plus cher qu'un micro pour la parole, et de plus il faut supprimer les haut-parleurs qui sont dans le champ des micros. Il faut compter aussi avec l'achat onéreux de perches de micro ou la suspension de micros à la voûte. Et la facture grimpe très vite ! Ce genre de configuration entraîne plus de problème qu'elle n'en résoud : cet assistantat vocal empêche toute acquisition de savoir-faire ; la prise de son sophistiquée fait résonner les manipulations de partitions par les choristes dans toute l'église, et la diffusion par les hauts-parleur détruit la directivité du son, ce qui nuit à la perception.

La problématique globale tend cependant à se résorber pour deux raisons :

- on assiste à une prise de conscience des chanteurs de paroisse avec l'amorce d'un retour aux valeurs classiques dans la liturgie. L'authenticité du chant est revenue dans les débats, notamment parce qu'à partir des années 90 le chant grégorien a cessé d'apparaître comme l'ennemi du progrès pastoral et liturgique, même pour ceux qui, majoritaires, n'envisageaient pas pour autant son retour dans la pratique paroissiale. A ce moment, sous l'impact des communautés nouvelles en recherche d'authenticité, la question de "la voix nue" se pose à nouveau. Une sorte d'écologie vocale fait son chemin, pour le bien de la liturgie en général.

- les années 90 ont aussi été le chant du cygne des chorales paroissiales. Leur succès, préparé par le modèle des Petits Chanteurs à la Croix de Bois qui a marqué trois générations, avait finalement abouti à des chorales du troisième âge, devenus certes des piliers du chant paroissial, mais qui étaient également, pour des raisons "d'habitude", devenues impossible à réformer⁶⁸. Le maintien d'un répertoire qui fut nouveau dans les années 70 mais désormais complètement démodé dans les années 1990 à 2000 a donc entraîné un effondrement rapide des chorales paroissiales.

S'en est suivi l'émergence d'une jeune génération, sincère et motivée, mais dépourvue de formation, littéralement gavée de références à Youtube qui ne font qu'aggraver le problème de manière abyssale. Elle saura peut-être saisir sa chance grâce à une redécouverte du vrai chant liturgique. Mais saura-t-on pour autant se passer de micros ? L'audio-visuel catholique, qui demeure très attaché aux éditions musicales modernes, cultive encore le modèle d'un "animateur liturgique" qui pallie l'absence de formation vocale par un micro. Il faudra pourtant s'en défaire, si l'on veut que l'Art musical renaisse dans la liturgie.

68 : peu avant 2010 le curé d'une importante paroisse, ayant expliqué à sa chorale, installée depuis une trentaine d'années, que sa place n'était pas dans le chœur mais dans la nef, eut droit à une réponse radicale : la chorale, vexée et campant sur ses positions, démissionna en bloc et se dispersa dans la nature. Passé le moment de surprise, et à considérer le répertoire pratiqué jusqu'alors, il s'avéra qu'en fait c'était... un mal pour un bien !

Aperçu rapide de l'évolution de la musique

- 35.000 ans av. J.C. : Homo Sapiens et Homo Néanderthalis (et probablement d'autres branches humaines) utilisent des sifflets faits de vertèbres de rennes, ainsi que des flûtes en os de vautour. Ils ont déjà découvert que certains intervalles s'accordent et ils commencent à en avoir la maîtrise. La musique est en train d'apparaître sur terre.
- 1.800 ans av J.C. (époque d'Abraham), écriture d'une tablette mésopotamienne, découverte à Ur en 1968, qui expose sept modes à travers une méthode d'accordage d'une lyre.
- 1.000 ans av. J.C. - Etablissement du Royaume de David. En Europe, les premiers celtes arrivent de Suisse et se répandent jusqu'à la péninsule ibérique et aux îles britanniques. De l'Égypte jusqu'à l'Europe on utilise des instruments à corde pincées et des instruments à vent. Les grecs écrivent les mélodies avec des lettres de l'alphabet, cet usage se répand en Europe et sera utilisé jusqu'au VIII^e s. Ces ancêtres des partitions étaient donc écrits avec deux lignes de caractères : une pour la mélodie, l'autre pour les paroles. Mais ils n'indiquaient ni les rythmes ni les durées.
- VI^e s. avant J.C. - Pythagore apporte des précisions sur la gamme, et notamment sur le déplacement d'un demi-ton pour changer de mode.
- Empire Romain : apparition d'orgues à tuyaux, utilisés soit en groupe d'instruments à vent, soit dans les cirques pour mettre de l'animation, soit dans les casernes pour sonner les ordres aux soldats ou aux pompiers.
- VI^e s. : le pape saint Grégoire le Grand unifie la liturgie de l'Église. Douze siècles plus tard, parce qu'on pensait qu'il avait spécifiquement réformé le chant, on nomma celui-ci "chant grégorien". Bien qu'on ait désormais les preuves que ce n'était pas le cas (voir ci-après), le terme demeure.
- VII^e s. : alors qu'on utilise des lettres pour noter la musique, mais à des fins d'étude seulement, Isidore de Séville témoigne de l'inexistence de signes musicaux : "*Les sons doivent être retenus par la mémoire des hommes, car on ne peut les écrire*"⁶⁹.
- 754 : sous Pépin-le-Bref, père de Charlemagne, naissance, à partir du chant carolingien et du chant romain, du "chant messin", à Metz. Il s'agit du chant grégorien que nous connaissons aujourd'hui. Trois ans plus tard l'empereur de Byzance, Constantin V offre à Pépin-le-Bref un orgue, le plus ancien du monde chrétien dont on ait la mention. A l'époque ces instruments ne permettent de produire que des teneurs ou des bourdons.
- IX^e s. : l'écriture musicale se répand en Europe, grâce à des signes spéciaux. Ils indiquent le mouvements, mais pas la hauteur des notes car on n'utilise pas encore de lignes.
- XI^e s. : on commence à écrire les signes musicaux en se basant sur une seule ligne (la clé). A la même époque on invente le clavier que l'on connaît aujourd'hui. Cela va contribuer à libérer l'art musical et surtout la musique d'orgue. Mais la décadence s'annonce : Aribon le scolastique s'inquiète déjà de la négligence des rythmes écrits dans les anciens antiphonaires "*Cette préoccupation est depuis longtemps en déclin, et même elle a maintenant entièrement disparu*"⁷⁰. Dans le même temps le tempo commence à ralentir, et le chant grégorien deviendra lent et lourd, particulièrement du XVII^e s. jusqu'au début du XX^e s.
- XII^e s. : la pratique du bourdon évolue en deuxième voix, qu'on appelle le "déchant". C'est l'ancêtre de la polyphonie. Pérotin le Grand est un de ses inventeurs ; dans ses compositions il fait preuve d'une audace qui apparaît très moderne aujourd'hui.
- XIII^e s. : la polyphonie, à trois voix, s'impose partout. Pour que les musiciens jouent et chantent ensemble, l'écriture doit évoluer en adoptant la mesure, qui va permettre de compter les temps. C'est la fin du Moyen Age et le début de la période appelée "Renaissance".

69 : *Etymologiarum libri viginti*, livre III, 15, 2

70 : cependant, Aribon n'est peut-être pas un auteur sûr, puisque A. Gastoué dit sans ménagement que "*son traité De Musica est un amas informe et indigeste*" (*Les origines du chant romain*, p.132). Dom Jean Claire, maître de chœur de l'Abbaye de Solesmes, dira "*Les compositions grégoriennes des XII^e et XIII^e s. n'ont plus la fermeté de l'âge d'or*". Cité dans *Le chant grégorien redécouvert*, dir. Maurice Tillie, éd. C.L.D. 1997, p. 40.

- XIV^e s. : la polyphonie entre dans son âge d'or, avec notamment Guillaume de Machault, dont l'œuvre la plus connue est la Messe de Notre-Dame.
- XV^e et XVI^e s. : la musique sacrée arrive à son apogée. Elle voit naître Giovanni-Pierluigi da Palestrina, près de Rome, que l'Eglise Catholique Romaine considère comme le plus grand compositeur de toute l'histoire de la musique sacrée.
- XVII^e s. : sous l'influence de la musique lyrique italienne, la musique sacrée en France bascule progressivement dans le style "opéra", qui est un art musical majeur, mais qui dérivera dans un style mondain qui n'a plus rien à voir avec le sacré. Le chant grégorien n'est plus pratiqué que dans les abbayes et par le clergé diocésain pour la liturgies des heures. La notation est devenue lourde : les notes n'ont plus que trois durées possibles, et l'écriture n'indique plus aucun mouvement. En témoignent l'édition de Guillaume-Gabriel Nivers à Paris ou encore l'édition Médicéenne publiée à Rome en 1614.
- 1792 : la Révolution française entraîne l'assassinat de dizaine de milliers de personnes, la fermeture des églises pendant trois ans, et la destruction massive de partitions et livres de musique catholiques. Il s'en suit une perte de savoir-faire qui cause, en trente ans, une grave décadence de la musique sacrée. Aussi surprenant que cela puisse paraître, nous en subissons encore les contrecoups.
- 1837 : pour relever l'ordre bénédictin des conséquences de la Révolution française, Dom Guéranger fonde la Congrégation bénédictine de France. Constatant les dérives liturgique de l'époque, il publie "Les institutions liturgiques", ouvrage qui est évidemment attaqué durement en France par les promoteurs d'un chant sacré plus populaire, mâtiné de langue française, de romantisme, de lyrique et... de gallicanisme fondamental. Les opposants réussissent aussi un coup fameux en obtenant l'approbation du Vatican pour une réédition de la Médicéenne de 1614. Mais c'est bien la dernière fois.
- l'impulsion de l'Abbaye de Solesmes gagne du terrain suite aux travaux de Dom Jaumier (+ 1870), Dom Pothier (+1923) qui publie le premier nouveau graduel servant de base à l'édition Vaticane, et Dom Mocquereau (+1930) qui publie, à partir de 1888, la collection *Paléographie Musicale* faite des premières reproductions photographiques de manuscrits médiévaux.
- 1903 : le pape saint Pie X publie son motu proprio "Tra le sollicitudini" qui est un règlement à appliquer à la musique sacrée. Il interdit notamment le style "opéra" dans la liturgie, et tout ce qui ne vient pas des styles véritables de musique sacrée, faisant ainsi suite à de nombreux abus.
- 1964 : le Concile Vatican II, cédant à des exigences de liberté suscitées par l'après-guerre, ouvre la porte à une réforme de la liturgie qui offre quelques nouvelles possibilités, mais ne protège pas la liturgie contre les abus. Ils se produiront dès les années 70, avec l'abandon de l'habit ecclésiastique par les prêtres, l'abandon du latin dans la liturgie, le remplacement de l'orgue par la guitare.
- 1984 : publication par l'Abbaye de Solesmes du Graduale Triplex, comportant deux écritures médiévales en plus de la notation carrée. C'est la confirmation d'une renaissance pour le chant grégorien, qui intéresse même les musiciens non pratiquants. Avec pour inconvénient d'en faire presque exclusivement une catégorie musicale pour les concerts, faute d'être utilisé dans la liturgie. Mais, d'une certaine manière, c'est ce qui permettra de faire entrer le chant grégorien dans les universités et conservatoires, pour le meilleur et pour le pire.

Concluons par un constat : comme en archéologie, plus les musicologues cherchent, plus ils trouvent. Le constat est permanent. Entre les années 60 et 90 on a bien progressé sur la question de l'origine messine du chant grégorien (pourtant déjà signalée par Amédée Gastoué en 1907 !), et la connaissance de la sémiologie ne cesse de s'enrichir.

Il reste cependant à lancer un mouvement comparable dans le domaine vocal, qui pour l'instant n'a été porté que par une démarche de type muséographique, et qui doit maintenant être réintégrée dans la liturgie dominicale. Pour y parvenir, il faudra d'abord que les musiciens redeviennent tous de simples et efficaces serviteurs de l'Eglise, et que par ailleurs le clergé donne des signes d'ouverture qui, jusqu'ici, se font attendre. Nul ne sait, pour l'instant, combien de temps cela prendra...

De la contemplation du Beau jusqu'à sa négation

Quand homo sapiens et homo néandertalensis utilisaient des flûtes ne dépassant pas une octave, on peut parier que cet essentiel sonore les obligeait à se concentrer sur le rendu particulier de chaque intervalle, et qu'ils y trouvaient un sens, très certainement mystique, dès cette époque. D'autant qu'inévitablement les premiers hommes, confrontés à la nécessité de percer les trous des flûtes avec une grande précision – conditions impérative pour obtenir des intervalles justes – se sont inévitablement posé des questions sur cette mystérieuse règle harmonique, probablement l'une des premières sciences humaines de l'immatériel et de l'invisible.

Tandis que les instruments n'autorisaient que des gammes fixes, seule la voix humaine permettait de s'affranchir des modes. Pour aller plus loin, il fallait des instruments plus souples. L'humanité dû attendre, pendant quelques millénaires, l'acquisition d'un savoir-faire nouveau. C'est ce qui est arrivé avec les instruments à cordes pourvus d'un manche, mais aussi avec l'invention du clavier, au XI^e s., qui a permis aux organistes de jouer rapidement, donc de reproduire les modulations vocales.

A partir de cette période, tout s'emballe : les musiciens instruits s'échappent des gammes fixes, inventent des contre-chants, passent de deux à trois voix. En moins de deux cents ans, la polyphonie devient un art majeur. Deux milieux sociaux échappent cependant à cette vague : le peuple, qui continue à pratiquer une musique populaire modale, et les communautés religieuses, soucieuses de la stabilité de leurs rites et répertoires.

Mais... la modalité reste une référence, et tandis que l'écriture polyphonique s'arroge des libertés, l'harmonie fondamentale reste la référence inaltérable de ceux qui pratiquent la musique modale, car considérée comme unique reflet de l'harmonie universelle.

Au XVII^e s., avec l'intrusion de la musique lyrique italienne dans la liturgie, promue avec faste par les cours royales, la prestance mondaine va s'avérer être le ver dans le fruit. Le prestige va devenir le souci des musiciens des paroisses urbaines, et en certains lieux la population accourait avant tout pour admirer la créativité des chantres mais aussi pour rire des pîreries de certains organistes.

Tandis que le peuple continue à pratiquer la musique modale, la musique polyphonique va devenir d'une grande complexité, atteignant des sommets de splendeur, jusqu'au XIX^e s., époque où, sous les coups de boutoir de la Révolution française, l'exigence de liberté va faire basculer d'une pratique visionnaire de l'art de l'harmonie à une aride démonstration de virtuosité et de création purement intellectuelle. Malgré un sursaut de conscience de quelques musiciens aux environs de 1850 à 1950, la modalité ne trouve plus grâce qu'aux yeux des musiciens épris de musique folk, de recherches universitaires, et... de chant grégorien.

A contrario le développement, depuis les années 1930, de la musique dite "contemporaine" tend à faire croire, à une sorte d'intelligentia dominante, que la liberté consiste à pouvoir écrire des notes fausses et des musiques sans ligne mélodique. "*Do-ré-mi-fa-sol, c'est fini !*", dira même un expérimentateur au début des années 90. Et tant pis si, pour cette raison précise, il n'y a plus de mélodie, donc plus rien à mémoriser ! Pour leurs promoteurs, l'adjectif "Beau" n'a aucun intérêt et ils considèrent même que ce critère est privatif de liberté ! Mais il faut bien reconnaître que ces artistes et leurs admirateurs sont libres... de se tromper !

Il y a, quant à cette décadence, un parallèle saisissant à établir avec le récit de la Genèse : l'homme est resté longtemps à profiter du Bien que Dieu avait mis à sa disposition, et il a été chassé du Paradis parce qu'il a voulu s'approprier le discernement du Bien et du mal. Dans l'histoire de la musique, l'homme est resté longtemps à contempler la stricte harmonie fondamentale liée à la Création, puis un jour il a voulu voir ce qu'il y a au delà. Dès cet instant, le recours au "faux" et à la transgression du Beau lui est apparu comme une acquisition de liberté. Rien de neuf, donc !

Sans entrer dans une polémique sans fin, il est un fait qui ne se discute pas : la "musique contemporaine" n'obtient aucun succès, alors que chant grégorien et la musique celtique, pourtant prisonniers des modes, sont appréciés dans le monde entier. Pourquoi ? Parce qu'ils traduisent le "Beau", dont tout homme a soif, même lorsqu'il l'ignore. Mais pour les riches en esprit qui réfutent l'harmonie fondamentale, cette vérité est probablement, en raison de sa simplicité, comme le chas de l'aiguille de la parabole...

“La répétition dans le chant grégorien, technique de l’extase”

par Jacques Vigne
Interne des Hôpitaux Psychiatriques de Paris
Bénarès, Inde, le 23 Février 1985

Nous aimerions préciser un aspect particulier du Chant Grégorien instrument spirituel pour le développement intérieur de l'homme, et son évolution vers ce qu'il est appelé à être. Nous commencerons par rappeler l'importance de la répétition dans le Chant Grégorien, puis nous décrirons ses effets sur l'organisme.

A - La répétition dans le chant grégorien

1 - La Psalmodie

Pour le chanteur c'est l'école du Chant Grégorien, pour le chrétien et le moine en particulier, c'est l'école de la prière, pour tous c'est peut-être déjà une école de la répétition. Cette voie n'est pas si facile qu'il y paraît puisque tous sont loin d'y persévérer. La répétition psalmique est d'abord textuelle traditionnellement hebdomadaire, parfois même quotidienne, elle est surtout mélodique puisque le mouvement si simple d'arsis/ thésis à chaque hémistiche se reproduit verset après verset. D'un point de vue mélodique on y trouve des points communs avec le style litanique. Y a-t-il, mis à part peut-être la prière du coeur, un style plus répétitif que ce dernier ?

2 - Le chant mélismatique

On sent à juste titre dans le mélisme une juste réaction contre la monotonie de la répétition, cependant celle-ci reprend bien vite ses droits. Il suffit pour le saisir de percevoir le lien intime qui unit mélisme et formulisme. Même lorsqu'il ne s'agit pas d'un timbre, l'improvisation mélismatique emploie des mots mélodiques grégoriens connus, de même qu'un poète français emploie des mots connus des français.

En d'autres termes le style mélismatique réussit un habile équilibre entre le sel de la création mélodique et le sucre de la répétition pacifiante.

B - Les effets de la répétition sur l'individu vers un état de conscience modifiée

Après avoir rappelé la réalité de la répétition dans le Chant Grégorien, nous allons tenter de préciser ses effets psycho-physiologiques. Le fil conducteur pour se retrouver à travers les effets variés que nous allons étudier est simple : la répétition entraîne un état intégré de non-stress.

Schématiquement les auteurs qui se sont intéressés au comportement, en particulier Seyle aux USA et Laborit en France, ont démontré que l'organisme a deux manières de répondre à une situation extérieure menaçante : soit la fuite, soit le combat. La réaction intégrée de stress nous prépare à cette dépense physique considérable en augmentant le rythme cardiaque et respiratoire, la tension artérielle, et la coagulabilité du sang sans doute pour prévenir l'hémorragie en cas de blessure. La principale hormone libérée est l'adrénaline surnommée l'hormone du stress.

Un des grands dangers pour l'homme sont tous ces stress qui ne sont pas suivis d'effets. Ils sont de plus en plus nombreux. Les innombrables conflits mentalisés de la vie moderne restent de plus en plus confinés dans le psychisme, et ont de moins en moins leurs conséquences physiques salutaires d'effort réels suivis de décharges réelles. L'organisme restant dans l'attente d'une décharge qui n'arrive pas, se fatigue, s'use plus vite si l'on peut dire, d'où les maladies psycho-somatiques. Par exemple, l'association d'hypertension et d'hypo-coagulabilité du sang, sont deux facteurs de risques importants dans la survenue d'accidents cardio-vasculaires, responsables de 40% de la mortalité et en particulier des infarctus du myocarde incriminés dans 90% des morts subites.

Tout cela pour souligner l'importance pour l'homme d'aujourd'hui, ne serait-ce que du point de vue physiologique, d'un point de vue de vie ou de mort de son enveloppe charnelle, de revenir à une réaction intégrée de non-stress. La description des effets physiologiques qui suivent est fondée sur une étude de la répétition à l'état presque pur puisqu'il s'agit d'une expérience de répétition de syllabes type "japa-yoga" (prière du coeur). L'extension des résultats à la pratique du grégorien me semble aisée. Cette dernière présente un temps de répétition bien plus élevée que dans les études que nous citons. Les résultats ne peuvent qu'en être améliorés.

C - Les effets respiratoires de la répétition

L'action respiratoire est indissociable du grégorien. D'une part elle intervient constamment dans la psalmodie. La régulation du souffle entraîne la régulation des émotions, progressivement bien évidemment. D'autre part, dans le style mélismatique, le souffle est automatiquement prolongé, il y a vidange du volume de gaz carbonique qui d'habitude reste comme résidu dans les poumons. Ces deux effets, régulation et prolongation, sont aussi indispensables l'un que l'autre pour l'obtention d'un état de conscience modifié (voir les exercices de "prana-yama" du yoga).

D'un point de vue physiologique il faut comprendre que les poumons sont la courroie de transmission entre le système nerveux volontaire et le système nerveux involontaire. On peut arrêter ou reprendre volontairement son souffle, cependant même dans le comma il continuera seul. D'un point de vue neuro-anatomique les centres respiratoires et végétatif autres sont entièrement liés les uns aux autres, et en intervention constante.

D - Les effets cardiaques

On observe une diminution de la fréquence cardiaque couplée avec une baisse de la tension artérielle et une vaso-dilatation périphérique. Cette dernière n'est sans doute pas étrangère à l'impression de chaleur que rapportent de nombreuses personnes qui ont l'expérience de la prière profonde.

E - Les effets neurologiques

1 - Le réflexe galvanométrique cutané

Il permet de repérer les moindres variations dans les réactions émotionnelles, et dans ce que les neuro-physiologistes appellent la vigilance, c'est à dire le côté purement physique et organique de l'éveil. D'un point de vue technique il correspond aux variations de la résistance électrique cutanée. Lors d'un stimulus, par exemple un son fort et inattendu, on observe des réactions amples et rapides qui se prolongent. Chez un sujet qui est en train ou qui vient de pratiquer une répétition, l'amplitude des variations diminue, et surtout le retour à la normale est bien plus rapide (de l'ordre de quelques secondes).

2 - L'électro-encéphalographie

“Dormio, sed cor meum vigilet”. Cette phrase du Cantique des cantiques “Je dors mais mon cœur veille”, chère aux mystiques comme saint Jean de la Croix ou saint Bernard, pour ne citer qu'eux, résume bien la connaissance traditionnelle d'un 4^{ème} état de conscience, qu'on rendu objective les plus récentes études sur la répétition et la méditation. Schématiquement on distinguait jusqu'ici en neuro-physiologie trois états : l'état de veille caractérisée par l'abondance d'ondes beta rapides et peu amples, l'état de sommeil profond caractérisé par l'abondance d'ondes delta lentes et amples, et l'état de sommeil dit paradoxal, caractérisé par l'association d'un aspect clinique corporel de sommeil, associé paradoxalement à des ondes beta cérébrales en principe caractéristiques de l'éveil.

L'état de méditation provoqué par un mode ou un autre de répétition est bien différent de l'état de rêve. Il représente à l'enregistrement une grande abondance d'ondes theta et alpha ⁷¹. On le différencie aussi facilement par l'état trans-hypnotique caractérisé par l'abondance d'ondes peu différentes de l'éveil.

Aussi grossière que puisse être l'électro-encéphalographie par rapport aux différents stades de l'évolution de l'esprit humain, les données objectives indiscutables qu'elle apporte quant à l'existence d'un état de sommeil sans sommeil est importante.

C'est un talent caché de l'homme que chaque grande tradition spirituelle recommande à sa manière de développer. Il nous reste à souhaiter pour nous-mêmes, novices en grégorien que nous sommes, ce que Guillaume de Saint-Thierry souhaitait aux novices du Mont Dieu : *“Que par la pratique, le mouvement harmonique du Chant Grégorien s'élargisse pour devenir le mouvement harmonieux d'une vie toute entière”*.

⁷¹ : les ondes thêta sont celles de la créativité, de la relaxation, de la transe et de l'ouverture au subconscient. Les ondes alpha sont celles du songe éveillé et de l'introspection. La superposition inhabituelle de ces deux ondes ne surprend pas si on la rapproche de la structuration harmonique du chant grégorien, qui amène au repos intérieur tout en élevant la conscience.

Laude jocunda

Prose des matines de Noël (VIII^e-XII^e s)



Laude jocunda, melos turma, persona,

Jugendo verba simphonia ritmica,

Concrepans inclita armonia

Vera secli lumina, luce qui aurea

Illustrare regna mundi omnia.

Cernant fortia jam quorum trophea

In celi regia, quorum merita

Dissolvunt crimina hac die fulgida.

Une louange joyeuse est chantée par le chœur et le soliste ⁷²,
Unissant les mots et la symphonie,
Faisant retentir d'une fière harmonie
Les vraies lumières de ce monde qui, d'or,
Illuminent tous les règnes du monde.

Leurs trophées victorieux maintenant siègent
Au palais céleste, leurs mérites
Abolissent les péchés en ce jour radieux. ⁷³

72 : le chant du psaume par un soliste est attesté au IV^e s., mais ensuite la construction de grandes basiliques provoque la création, pour chacune, de la schola cantorum (école des chanteurs) qui prend la place du soliste.

73 : cette affirmation ne revendique évidemment aucune capacité qui concurrencerait l'absolution sacramentelle. Elle se place d'un point de vue métaphysique, en parfaite phase avec une Scholastique médiévale que le soi-disant "siècle des lumières" a mise en pièces. Un millénaire plus tard on en trouve un écho discret dans la fameuse conférence de Joseph Samson, en 1957, qui, quelques jours avant de mourir, rapportait ce propos d'une intellectuelle protestante de Dijon : "*Lorsque j'ai passé ma semaine à des luttes inimaginables, qui (...) me font désespérer de l'humanité, les chants de la Maîtrise me paraissent très exactement ce qui rachète le monde de ses erreurs, ce qui remet toute chose à sa place*". C'est bien de combat spirituel, d'ordre cosmique, entre le Bien et le mal, dont il est question ici. Voilà ce que le chant liturgique, lorsqu'il est pratiqué uniquement et pleinement selon sa dimensions sacrée – et surtout par des enfants – est capable de faire.

BIBLIOGRAPHIE PRINCIPALE

- Le chant grégorien redécouvert**, direction Mauric Tillie, éd. C.L.D. 1997
Les origines du chant romain, 1^{ère} et 2^{ème} partie, Amédée Gastoué, éd. Picard, Paris 1907
L'art du chantre carolingien, direction Ch.-J. Demollière, Editions Serpenoise, Metz, 2004
La méthode de Solesmes, Dom Joseph Gajard, éditions Desclée & Cie, 1951
Notions sur la rythmique grégorienne, Dom Joseph Gajard, éd. Desclée & Cie, 1944
Cours complet de chant ecclésiastique, Abbé Céleste Alix, éd. J. Lecoffre et Cie, Paris 1853



Colloque “*La sémiologie grégorienne de Dom Cardine, 50 ans après*”, Abbaye de Solesmes, 10 – 12 avril 2018
l’auteur du présent document étant parmi les participants.



Ensemble *Cantoria*, fondé à l’été 2020 par six musiciens d’église expérimentés, en concert à l’église St-Bruno de Bordeaux en octobre de la même année, sous la direction de l’auteur.

Le présent document peut être téléchargé gratuitement au format PDF
à partir de la page internet **www.chant-liturgique-paroisse.fr/documents**

La reproduction électronique ou imprimée est libre de droits à la stricte condition que la copie soit intégrale et sans aucune modification, de la couverture à la dernière page.

Toute copie modifiée, aussi peu que ce soit, sera considérée comme une contrefaçon et une atteinte à la propriété intellectuelle.

Toute reproduction intégrale ou partielle, sous quelque forme que ce soit, doit être accompagnée du nom de l'auteur et du lien de téléchargement ci-dessus.

Contact : www.chant-liturgique-paroisse.fr/contact



Du même auteur :

Servir la Messe

1^{ère} partie pour les enfants de chœur, 104 pages, 56 photos

2^{ème} partie pour les formateurs et cérémoniaires, 105 pages.

Préface de Monseigneur Marc Aillet.

Editions DMM, Poitiers, 2016, 198 pages, 24,50 €.

Une messe, qu'est-ce que j'y ferais ?

La cause et l'objectif de la messe, arguments spécifiquement rédigés pour ceux qui n'y vont jamais !

Editions "La Vallée Heureuse", Toulouse, 2014, 110 pages. 14,50 €.

Egalement au format e-book chez l'éditeur, ou en édition papier auprès de l'auteur. 10 €.

Biographie du R.P. Séraphin Berchten, ofm

Maître de chapelle de la cathédrale de Bordeaux (1960-1971) et compositeur.

Splendeur et décadence de la musique liturgique vécue par un musicien d'église d'exception. 55 pages, 60 photos.

En téléchargement gratuit sur <https://www.chant-liturgique-paroisse.fr/documents>

ou disponible en tirage papier auprès de l'auteur au prix de 5,00 €.

"Un maître de chapelle dans la tourmente du XX^e s."

compilation d'analyses et correspondances du R.P. S. Berchten

au début des années 1970, période trouble qui fait encore figure de sujet tabou... 190 pages.

En téléchargement gratuit sur <https://www.chant-liturgique-paroisse.fr/documents>

ou disponible en tirage papier auprès de l'auteur au prix de 5,00 €.

— BORDEAUX, MAI 2023 —

