Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

12 | 1999
Noter la musique

La notation du chant grégorien

Écriture et oralité, des rapports problématiques

Jacques Viret

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/679
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 1999
Pagination : 75-93
ISBN : 978-2-8257-0680-0
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Jacques Viret, « La notation du chant grégorien », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 12 | 1999, mis en ligne le 08 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/679

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

La notation du chant grégorien

Écriture et oralité, des rapports problématiques

Jacques Viret

1 Lorsque l'écrit a cours dans une culture traditionnelle, il n'est qu'un auxiliaire de la tradition orale ou – comme d'aucuns préfèrent dire aujourd'hui (Levy 1998 : 3) – « aurale ». Cette loi générale s'applique aux répertoires chrétiens de chant liturgique, à l'exception de celui de l'Église latine – « grégorien » – depuis le bas Moyen Âge, et de celui de l'Église orthodoxe russe modernisé par harmonisation dès le XVII[e] siècle[1]. Dans ces répertoires, auxquels on pourrait ajouter les genres périphériques de la tradition musicale juive, la perte de la tradition ancienne est allée de pair avec un recours croissant à l'écrit et avec des contaminations provenant de la musique occidentale savante. En revanche les chants gréco-byzantin, syro-maronite, arménien et copte ont conservé jusqu'à nos jours une transmission orale, seule garante d'authenticité. Il en va de même pour le noyau ancien et fondamental du répertoire juif, celui de la cantillation synagogale (lecture biblique ; cf. Roten 1998), dont dérivent comme autant de branches adjacentes les chants chrétiens. De part et d'autre, une tradition orale s'est perpétuée à travers les siècles, parallèlement à l'emploi de notations en général peu précises et avec les aléas inhérents aux vicissitudes historiques. Dans l'Église syro-maronite, les notations effectuées depuis 1899 n'ont point relégué l'apprentissage auditif des mélodies : « C'est en se mettant à chanter avec l'assemblée que progressivement on apprend ce chant » (Hage 1992 : 190) ; apprentissage facilité, ici comme ailleurs, par la composition « centonisée » (à base de formules communes) des mélodies. Ces notations ne sont pas destinées à l'usage pratique ; le texte écrit sert surtout de témoin, de référence pour la conservation du répertoire, non de support contraignant pour l'exécution. Une semblable relativisation de l'écrit musical vaut pour d'autres traditions liturgiques : aussi des chercheurs ont-ils pu se livrer à d'éclairantes confrontations en observant les variantes entre les notations de certains chants et l'exécution de ces mêmes chants par des interprètes actuels formés par tradition orale (cf. Ménard 1959 pour le chant copte ; Zannos 1991 pour le chant gréco-byzantin).

2 Qu'en est-il du grégorien ? Pour celui-ci nous possédons une pléthore de sources écrites, manuscrits notés dont les plus anciens remontent au IX[e] siècle. Mais de très bonne heure

– probablement depuis le début du second millénaire – la tradition orale d'interprétation s'est dégradée, de pair avec la transformation d'un paysage musical en mutation profonde, en raison du développement exponentiel d'une polyphonie écrite de plus en plus savante, d'où naîtra ensuite l'harmonie tonale classique (des pratiques archaïques de polyphonie improvisée, appelées « chant sur le livre », *cantus supra librum*, ont cependant subsisté marginalement jusqu'au XIX[e] siècle, et en quelques endroits – la Corse notamment – jusqu'à nos jours). Le rythme s'est dans l'ensemble alourdi, uniformisé, mais moins dans les récitatifs et la psalmodie – soumis à l'accent de la parole – que dans les mélodies ornées, et pas du tout dans les hymnes, dont le rythme simple et métrique était de même essence que celui de la musique polyphonique, appelée précisément *musica mensurata* ou *mensurabilis*, « musique mesurée », par opposition au plain-chant, *cantus planus*, « chant plane, aplani, uni ». Cette dégénérescence se reflète assez clairement dans les métamorphoses d'un système graphique passant progressivement des signes très fins de la neumatique primitive (IX[e] – XI[e] siècle) aux grosses notes carrées des antiphonaires plus récents.

3 Conscients de cet état de fait, les moines de Solesmes ont opéré vers 1850 un redressement, qu'on a appelé « restauration grégorienne » et dont la restitution des textes mélodiques (gravement corrompus depuis le XVI[e] siècle) demeure l'aspect le plus valable scientifiquement. Quant au style interprétatif, la chose était plus délicate : on n'avait pas à cette époque les moyens, ni l'ouverture d'esprit, aptes à permettre de renouer réellement avec ce qu'il avait pu être avant l'an mille. Surtout l'optique était pratique au premier chef : il fallait *faire chanter* le mieux et le plus facilement possible des moines ou des choristes paroissiaux, doués pour la musique ou non... Il est vrai que divers musicologues (Antoine Dechevrens, Jules Jeannin, Peter Wagner et d'autres), acquis déjà à l'idée comparatiste, avaient tenté dès la fin du XIX[e] siècle des restitutions rythmiques « mensuralistes », plus ou moins inspirées par le modèle des chants orientaux et opposées à l'« équalisme » solesmien ; mais aucune d'entre elles n'est parvenue à s'imposer. La calme égalité solesmienne pouvait d'ailleurs, outre sa séduction musicale intrinsèque, se prévaloir du précédent non négligeable de la première en date des réformes du chant liturgique : celle des cisterciens au XII[e] siècle, lesquels prônaient peut-être, mus par leur idéal de dépouillement et d'austérité, un style d'exécution assez analogue à celui que leurs lointains successeurs mettront à l'honneur, sept siècles plus tard.

4 Ainsi le style de Solesmes, qui a rencontré le succès que l'on sait avec l'aval officieux de l'autorité pontificale, est resté en partie tributaire des défauts auxquels il prétendait remédier, notamment en maintenant une quasi égalité des notes chantées, contraire à la rythmique légère et très diversifiée qu'indiquent les plus anciennes notations, antérieures au processus d'uniformisation. C'est seulement depuis les années 1980 (cf. Brunner 1982) que des interprêtes laïcs des répertoires médiévaux (Marcel Pérès, Dominique Vellard, Anne-Marie Deschamps, Brigitte Lesne, Damien Poisblaud notamment) ont pu – adoptant une optique comparative – accomplir une remarquable avancée en ce sens, dans le cadre du concert et du disque. Cette démarche permet, grâce aux exemples du chant traditionnel vivant, sacré ou autre, de *revivifier* selon une vraisemblable authenticité la lettre conservée par les manuscrits de chant, sans omettre les indications précieuses fournies depuis le IX[e] siècle par quelques écrits théoriques.

5 Un semblable comparatisme se fait jour en ce qui concerne la *musicologie grégorienne :* des spécialistes surtout américains (notamment Leo Treitler et Helmut Hucke, cf. Treitler 1974, 1981, 1982) en sont venus à envisager l'appartenance du chant grégorien au monde

de l'oralité comme son caractère le plus fondamental, auquel devrait dorénavant se référer toute recherche concernant un point particulier de ce chant. Leurs travaux, auxquels on associera l'ouvrage de Peter Jeffery (1992) qui en fait la synthèse critique et trace de multiples « pistes » dans cette direction – avec une abondance de références à des publications ethnomusicologiques –, représentent sans conteste une contribution de premier ordre, et résolument novatrice, à la musicologie grégorienne.

6 Dans le domaine de la pratique chantée un cas significatif, et réjouissant, est celui du répertoire dit « vieux-romain », transmis par quelques manuscrits tardifs en notation sur portée ; probablement plus ancien que le grégorien, mais apparenté à celui-ci quant à son texte et sa mélodie, il en est, pense-t-on, un état archaïque. Exhumé dès le début du XX^{e} siècle, édité et étudié depuis les années 1950, il n'a jamais été réentendu tant qu'on ne disposait que des seules sources écrites. Chanté selon le style de Solesmes, il eût paru d'une insupportable monotonie, raison pour laquelle on se contentait de le juger esthétiquement mauvais en regard du grégorien. Jusqu'au jour où Marcel Pérès, directeur de l'Ensemble Organum, s'est avisé de mettre ce répertoire décrié sous les yeux du chantre grec Lycourgos Angelopoulos, lequel s'est senti en terrain familier car il y reconnaissait certaines fomules mélodiques du vieux chant byzantin. C'est lui qui a su dès lors en donner, avec Marcel Pérès et les chanteurs de l'ensemble Organum, une traduction musicalement belle et d'une forte « saveur » traditionnelle, dans deux mémorables disques (Pérès 1986, 1992). Le même chanteur a collaboré aussi, comme il se devait, au disque (Pérès 1993) du même ensemble consacré au répertoire gréco-latin de Bénévent (Italie du sud), témoignage révélateur des contacts étroits qui jusqu'à la fin du premier millénaire relièrent entre elles les chrétientés latine et grecque, occidentale et orientale. Le domaine byzantin est, on le voit, une référence incontournable pour l'étude du chant grégorien ; cette constatation concerne aussi la notation de celui-ci.

La notation neumatique, importation byzantine ?

7 La tradition écrite du chant grégorien débute au IX^{e} siècle avec les *neumes* sans portée. On les appelle communément « neumes-accents », par référence à la théorie qui les fait provenir des accents grammaticaux et des combinaisons de ceux-ci[2]. Ils visualisent le « ductus » mélodique avec son phrasé, mais non la hauteur exacte des notes. Aussi vers l'an 900 Hucbald (*GS*, 1 : 117) préconise-t-il d'ajouter aux signes neumatiques une notation alphabétique des hauteurs de notes (celle qu'il propose est issue de la notation grecque antique dont c'est l'unique survivance médiévale ; cf. Potiron 1957). Mais comme spécimen d'une double notation ainsi conçue, on ne connaît guère que le célèbre manuscrit « digrapte » de Montpellier, provenant de Dijon et à destination didactique (bibl. École de Médecine H 159 ; *Paléographie Musicale,* 8 ; voir ci-dessous, fig. 1, en regard du sigle « MP »). Quant à la notation purement alphabétique, elle aurait été employée en Italie du nord, notamment dans un antiphonaire dont on conserve la préface (cf. *GS*, 1 : 250). Seule en définitive la notation neumatique s'imposera avant d'engendrer, au terme de successives transformations, la notation moderne.

8 L'origine de la notation neumatique latine pourrait se situer à Byzance. C'est là qu'est apparu, au V^{e} ou VI^{e} siècle, un prototype de notation dite *ekphonétique* – du grec médiéval *ekphonèsis*, lecture à haute voix – et dérivée des signes d'accentuation et de ponctuation (*prosôdia*) dont les grammairiens alexandrins ont pourvu les textes grecs. Cette notation, sommaire et rudimentaire (Floros 1970, 1), s'applique non à des mélodies mais à des

lectures, récitées selon la technique de la cantillation. On en trouve l'équivalent latin dans les livres appelés « lectionnaires » et « sacramentaires » : les signes qui y figurent sont les prototypes des signes modernes de ponctuation. Quant aux livres de chant (graduel de la messe, antiphonaire de l'office), ils renferment, eux, la notation neumatique, proprement musicale. Cette dualité graphique recoupe la distinction fondamentale, commune aux liturgies chrétiennes, entre *lectures* cantillées – adaptées à des formules passe-partout – et *chants* à caractère mélodique, composés pour et sur un texte avec lequel la mélodie fait corps (sans exclure l'utilisation occasionnelle de formules communes). En Occident latin, ces deux types sont appelés respectivement, depuis le XVI[e] siècle, *accentus* et *concentus.*

9 La neumatique grecque est probablement née de la notation ekphonétique (Floros, 2 : 208-213) ; mais son homologue latin ne provient pas, lui, directement des signes grammaticaux. Seuls en effet trois neumes latins correspondent à ces derniers : la *virga* (note simple aiguë = accent aigu), la *gravis* (note simple grave = accent grave) et le *strophicus* ou *apostropha* (apostrophe, note simple répercutée ; cf. Floros 1970, 2 : 27-38). Ces correspondances, quoique très partielles, suffisent cependant à justifier l'affirmation du bref traité *Quid est cantus ?* (ou *Anonymus Vaticanus*, ms. Vat. Pal. lat. 235, XI[e] siècle ; cf. *ibid.* : 76, 78) : « Des accents de la voix proviennent les signes appelés neumes » (*De accentibus toni oritur nota, quae dicitur neuma*). Les mêmes signes existent dans la neumatique grecque primitive (« paléobyzantine », IX[e]-XII[e] siècle) : c'est à elle que les Latins l'auront empruntée, tout comme les autres neumes de base qui, eux, n'ont pas de modèle grammatical mais appartiennent à la séméiographie byzantine (*punctum*, *tractulus* , *quilisma*, *oriscus* ; cf. *ibid.* : 214-215).

10 Les neumes latins ont donc une ascendance grecque vraisemblable (*ibid.* : 224-228). Or comme cette analogie graphique recouvre une analogie musicale, elle fournit comparativement un apport précieux pour l'interprétation des notations grégoriennes, en ce qui concerne le rythme et l'ornementation. Nous reproduisons l'exemple parallèle d'un incipit grégorien et d'un motif similaire du chant byzantin, où l'exécution du neume appelé *pes quassus* (*mi-mi-fa*) est éclairée par le rapprochement avec le *seisma* grec (fig. 1, d'après Floros 1970, 3 : 327)[3]. L'analogie musicale se déduit d'une similitude graphique : l' *oriscus* latin (élément constitutif du *pes quassus)* a la forme de la lettre *S*, comme le *syrma* grec ou *hyporrhoe*, *iporoi* (ce dernier terme étant la seule étymologie plausible du latin *oriscus* ; cf. Floros, 2 : 78 sqq.). La même forme en *S* se retrouve dans l'ornement musical classique appelé *gruppetto*, dont la signification musicale est analogue et qui, selon Floros (*ibid.* : 98), pourrait dériver de l'*oriscus* latin et du *syrma* byzantin. Il s'agit donc d'un neume « sténographique » (un unique élément graphique = plusieurs sons), et non « analytique » (un élément graphique = un son ; cf. *ibid. :* 230-231). Les deux types de neumes existent dans les notations grecque et latine, mais ils sont moins nombreux dans la seconde.

Fig. 1

Les neumes latins : approche génétique

11 Les documents conservés inciteraient à situer l'apparition de la neumatique latine aux alentours de l'an 830, dans un lieu du nord de la France. À cette date aurait été mise au point la notation dite *paléofranque* (Stäblein 1975 : 28-29, 32, 106-107 ; Floros 1970, 2 ; Levy 1998 : 109-140). Vingt manuscrits provenant de cette région et postérieurs à 850 nous la conservent, mais elle existait dès la première moitié du IX^{e} siècle, date à laquelle Aurélien de Réôme s'en fait le témoin dans son traité (le plus ancien conservé) sur le chant liturgique. Elle consiste en quelques signes simples – point, petit trait horizontal, traits obliques ascendant ou descendant – et leurs combinaisons. Toutefois ces notations primitives s'emploient surtout pour un répertoire marginal et non pour celui de base, le graduel de la messe. Pour ce dernier on conserve en effet, de la même époque, une dizaine de graduels sans notation musicale, ne contenant donc que les paroles des chants : aurait-il donc été transmis par le canal de la seule mémoire jusqu'à la date des plus anciens manuscrits notés, à savoir le début du X^{e} siècle ? Nombre de spécialistes sont d'un autre avis ; ils postulent l'existence, sans doute dès l'an 800 environ, d'un archétype noté des chants de la messe dont toutes les notations ultérieures seraient issues (Levy 1998 : 132 sqq.).

12 Il faut ici poser le problème du « pourquoi » : *pourquoi la notation neumatique ?* Celle-ci a-t-elle quelque rapport avec la création même du répertoire, ou sa diffusion ? D'aucuns l'ont pensé. Ainsi Constantin Floros (1970, 2 : 233-234) estime que c'est à Rome au VII^{e} siècle, sous le règne du pape Vitalien et à l'époque de la plus forte « grécisation » romaine, que le chant grégorien aurait acquis le visage que nous lui connaissons, de pair avec son expression graphique, les deux aspects ressortissant au modèle byzantin. Kenneth Levy (1998 : 82-108, etc.) est d'autre part l'un de ceux qui se rallient à la thèse de l'archétype carolingien. À l'appui de celle-ci il avance une série d'arguments dont aucun n'est décisif mais qui, pris ensemble, ont du poids ; en particulier (*ibid.* : 92-93) le mot *nota* qu'emploie Charlemagne dans son *Admonitio generalis* de 789 et qui semble bien désigner une notation

musicale. Par ailleurs, la description très précise de certains motifs mélodiques que donne, vers 850, Aurélien de Réôme dans son traité concorde parfaitement avec la mélodie notée beaucoup plus tard : d'où l'on infère que cette mélodie existait, sous la forme exacte transmise par les manuscrits, bien avant la date à laquelle ceux-ci ont été copiés (*ibid.* : 187-194). La neumatique latine aurait son origine dans l'archétype : elle serait donc une invention franque (*ibid.* : 107), opinion partagée par d'autres auteurs. L'adoption du répertoire grégorien en territoire franc, lorsqu'il a fallu remplacer le rit gallican par le romain sur ordre des souverains carolingiens, se serait accomplie sur la base de manuscrits notés, et l'archétype supposé en aurait été le document de référence, appelé à faire autorité (Levy 1998 : 107). A la fin du IX^e^ siècle, Hucbald rapporte dans son traité *De musica institutione* que les « signes notés » sont alors « usuels » (*consuetudinariae notae ; GS*, 1 : 118). Il parle en outre de « variétés », *varietates*, pour désigner les espèces de signes décrites par lui et non sans doute, comme on l'a prétendu (Stäblein 1975 : 29), des écoles de notation diversifiées selon les lieux, lesquelles n'existaient pas encore à cette époque reculée.

13 S'agissant des notations même, Levy (1998 : 117 sqq.) y distingue un clivage fondamental : certaines d'entre elles proviendraient des *accents* grammaticaux, tandis que d'autres seraient *chironomiques*, c'est-à-dire qu'elles indiqueraient les gestes manuels du chef de chœur (mais ces deux conceptions ne pourraient-elles se superposer, au cas où les accents grammaticaux seraient eux-mêmes chironomiques ?). Au premier type appartiendrait la notation paléofranque, dont les témoins du IX^e^ siècle seraient les héritiers d'une hypothétique tradition écrite remontant à l'époque de saint Grégoire (VI^e^ siècle), sinon plus haut (*ibid.* : 139). Au type chironomique se rattacheraient la plupart des graphies neumatiques classiques, du IX^e^ siècle et postérieures[4]. Ces dernières attestent quant à la forme des mélodies, pour le répertoire de la messe, une impressionnante unanimité, difficilement explicable au cas où, pendant un siècle ou plus, ledit répertoire aurait été livré à une tradition orale fluctuante. C'est donc qu'une tradition écrite, dont les témoins ont disparu, aura dû exister dès les débuts de la pénétration du chant romain en pays franc (fin du VIII^e^ siècle). Il paraît en effet difficile d'admettre qu'une opération aussi considérable et complexe que le remplacement d'un répertoire (le gallican) par un autre (le grégorien) se soit faite sans recours à aucune notation musicale. Et comment expliquer, d'autre part, la multiplicité des familles régionales de notation ? L'hypothèse de l'archétype noté résout cette difficulté : chaque école aura adapté à sa façon les modèles graphiques de l'archétype présumé.

14 Kenneth Levy (1998 : 137-138) rattache le remplacement des neumes-accents primitifs par des neumes chironomiques, et la variété des écoles de notation, aux circonstances concrètes selon lesquelles s'est opérée la diffusion du répertoire romain en terres franques, avec intervention d'un processus de copie *sous dictée.* On entrevoit alors deux vecteurs complémentaires et simultanés de transmission : d'une part un archétype *écrit*, noté de manière quasi schématique en neumes-accents, dont toutes les copies auraient été identiques ; d'autre part la transmission *orale* des mélodies, par des chantres formés au répertoire romain et qui auraient accompagné ce manuscrit de référence dans les différents centres de diffusion dudit répertoire (l'assimilation de ce dernier ne pouvant être réalisée à l'aide du seul document écrit, chose impensable en milieu de tradition orale). Il existe au moins un cas attesté, à Chartres au XI^e^ siècle, où des chants liturgiques nouvellement composés ont été transmis selon cette double voie (Delaporte 1957 : 53). Les copistes autochtones de chaque centre auraient eu sous les yeux le manuscrit noté –

l'archétype –, tout en entendant en même temps l'exécution d'un chantre : travaillant sous la dictée de celui-ci, ils auraient alors, percevant la mélodie chantée et selon une interaction oral/écrit, « personnalisé » les signes simples de l'archétype et transformé ceux-ci en signes chironomiques, plus riches d'indications rythmiques et de nuances interprétatives.

15 L'écriture sous dictée (attestée par l'iconographie, cf. Treitler 1974 : 337-344) présente d'évidents avantages, notamment parce qu'elle permet à plusieurs copistes de travailler en même temps à partir d'un unique « dicteur ». Entretenant un rapport étroit entre le son chanté et sa trace écrite, entre l'oreille et l'œil, elle laisse au copiste la liberté de transcrire de la meilleure façon ce que capte son oreille ; ainsi s'expliqueraient à la fois les similitudes (le donné musical, transmis auditivement et retenu par mémorisation) et les différences (les signes graphiques) que font apparaître les manuscrits neumatiques. « Chaque pas dans le processus d'écriture, chaque acte de notation, chaque ligature, chaque neume tracé serait la manifestation d'une impulsion gestuelle ». Chaque signe chironomique « aurait été exécuté non simplement comme la copie d'un modèle écrit mais, dans un esprit de relative autonomie, comme la réalisation active de la méthode. Les neumes résultant de cette opération reflèteraient des choix personnels et locaux, eu égard à ce qui devait être noté de manière exacte et vivante. Ce peut être de la vitalité de cette mentalité gestuelle que découle en partie la variété des écritures neumatiques aux X^{e} et XI^{e} siècles » (Levy 1998 : 138-139). La notation d'une mélodie sous dictée est, semble-t-il, prouvée lorsque des copistes non grécophones ont noté des chants avec paroles grecques en translitérant celles-ci en caractères latins. Ils ont alors reproduit phonétiquement ce qu'ils entendaient, correctement quant à la prononciation des syllabes mais en se trompant pour séparer les mots (Atkinson 1982 : 118 sqq.).

16 K. Levy ne prend pas en compte les parentés décelées par C. Floros entre notations grecque et byzantine, au sujet desquelles il se montre plus que réservé (Levy 1998 : 112-113), sans argumenter sa position à cet égard. Il est vrai que son hypothèse, en soi intéressante et séduisante, se complique si on la confronte au comparatisme latino-byzantin. Il faudrait alors poser le problème dans les termes suivants : l'archétype des notations latines pourrait-il avoir eu lui-même quelques liens avec la neumatique byzantine ? Est-il vraisemblable, sinon, que la séméiographie latine se soit constituée en vase clos, hors de toute influence extérieure, directement peut-être – comme d'aucuns l'ont avancé – à partir du traité *De accentibus* du grammairien latin Priscien que l'on étudiait à l'époque carolingienne ? Il est regrettable que K. Levy n'ait pas jugé nécessaire d'entrer dans ce débat et de peser sans parti pris le pour et le contre des deux théories, au lieu d'esquiver la difficulté. D'un autre côté, puisqu'on ne saura sans doute jamais ce qu'aura pu être au juste l'archétype *supposé*, le problème devient d'une difficulté quasi inextricable...

Écriture et oralité

17 Les notations grégoriennes primitives non seulement s'accommodent de la transmission orale, mais elles l'exigent. En effet les neumes sans portée (*in campo aperto*) ne précisent pas les intervalles mélodiques : ne suggérant que la *direction* de la courbe, ils requièrent obligatoirement l'intervention de la mémoire. Jusqu'à la fin du Moyen Age la tradition grégorienne demeure tributaire, dans une mesure variable, de la mémorisation et donc de l'oralité ; l'écrit existe, mais il joue – comme ailleurs – un rôle d'abord accessoire. Ce rôle

devient plus important lorsqu'au XI^e^ siècle Gui d'Arezzo perfectionne la notation sur portée, de pair avec son système de solmisation contribuant lui aussi à privilégier l'écrit. Auparavant chaque chanteur liturgique était obligé d'apprendre par cœur l'ensemble du répertoire, ce qui nécessitait une dizaine d'années de travail assidu. Désormais Gui se fait fort de permettre à quiconque de chanter une mélodie inconnue de lui d'après la seule notation de celle-ci – ce que nous appelons la « déchiffrer » –, et il annonce que cette nouvelle méthode réduira désormais à deux années seulement le temps d'apprentissage ! Fier de son invention, dont il était allé faire la démonstration au pape, Gui en parle longuement dans ses écrits : *Guidonis Regulae de ignoto cantu* (Règles de Gui [pour lire] un chant inconnu ; *GS*, 2 : 34-42), et *Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu* (Lettre de Gui au moine Michel au sujet du chant inconnu ; *ibid.* : 43-50).

18 En réalité, Gui n'a fait que coordonner et synthétiser diverses innovations qui étaient déjà dans l'air avant lui ou à son époque. La portée, grille de lignes horizontales, remonte à la *Musica enchiriadis* et aux *Scolica enchiriadis*, traités de la fin du IX^e^ siècle (*GS*, 1) dont la notation dite « dasiane », de valeur surtout didactique (les syllabes du texte étaient écrites entre les lignes de cette grille), n'a pas eu d'autre postérité. Par ailleurs la corrélation entre l'acuité ou la gravité d'une note écrite et la place de celle-ci plus haut ou plus bas sur le papier (principe appelé « diastématie ») existait dans certaines notations neumatiques sans portée, principalement en France méridionale (Aquitaine) et en Italie du sud (Bénévent).

19 La solmisation guidonienne, s'appuyant sur la nouvelle notation, est présentée par Gui comme une formation de l'oreille. Chaque note mélodique est intégrée à un ensemble, à savoir l'hexacorde *do-la* et ses deux transpositions, par bécarre (*sol-mi*) et par bémol (*fa-ré*, avec *si* bémol), lesquels constituent un substrat modal (mais non une structure modale !) gravé dans la mémoire auditive de l'élève. L'esprit de la tradition orale n'est donc pas absent de la pédagogie de Gui, lequel préconise au surplus de faire en sorte « qu'il y ait quelqu'un qui sache enseigner cette méthode non tant à l'aide de l'écriture [...], mais plutôt au fil d'une conversation familière » (*GS*, 2 : 45). La nécessité de cette « conversation » (*colloquium*) est également affirmée dans un autre texte de Gui (*GS*, 2 : 37). L'indication exacte de la hauteur des sons, explique-t-il, ne procure qu'une connaissance superficielle de la mélodie : seul par conséquent un enseignement oral permettra de chanter celle-ci avec toutes les finesses requises, au-delà d'une simple lecture des notes. En bref la part de l'« exécution », de l'« interprétation » reste affaire de transmission orale, car elle relève du *sonore* irréductible à l'écrit. La commodité et la rapidité de la transmission par l'écrit sont indéniables ; cependant l'allègement de l'effort de mémorisation sera responsable, au moins partiellement, de la décadence de la tradition grégorienne tardive. Au XIV^e^ siècle pourtant, le théoricien Jean de Murs rapporte que, de son temps encore, le long apprentissage de bouche à oreille, par mémorisation, est pratiqué ça et là (*GS*, 3 : 202). A cette date, de fait, la notation sur portée n'était pas répandue partout : en certains endroits la notation de Saint-Gall (cf. *infra*, p. 90) subsistera jusqu'au XV^e^ siècle.

20 La dualité oral/écrit concerne aussi, intrinsèquement, les sources notées, étant donné que celles-ci peuvent être issues d'une tradition soit écrite (le scribe copie un manuscrit), soit orale (le scribe note la mélodie et son texte d'après sa mémoire musicale, ou sous la dictée d'un chanteur). Le premier cas se détectera à des *erreurs* de copie (« leçons » fautives, à corriger) – à moins qu'il ne s'agisse de retouches volontaires du scribe, possibles aussi –, le second à des *variantes* attestant les fluctuations inhérentes à toute tradition orale : les

leçons seront alors musicalement équivalentes et ne devront pas, en principe, être corrigées l'une par l'autre. Aussi appartient-il à l'interprète moderne de savoir lire les notations musicales anciennes en fonction de l'esprit dans lequel elles ont été conçues, sous peine de s'exposer à des contresens interprétatifs.

21 Des témoins notés d'une tradition orale, avec les variantes d'une même mélodie, se rencontrent dans les *versaria* aquitains, monodiques ou polyphoniques, du XII^e^ siècle, et surtout dans les chansons de troubadours et trouvères, souvent recueillies par deux ou plusieurs manuscrits indépendamment l'un de l'autre. On voit alors comment le chanteur pouvait introduire ses ornements personnels sur la base d'un schéma mélodique qui était celui de la chanson elle-même, en son essence permanente. Ici se profile la distinction, empruntée par Leo Treitler (1981 : 486) à Charles Seeger, entre les notations de type « descriptif » et « prescriptif » : la première fixe une *réalisation*, parmi d'autres possibles, d'un même donné musical de base (notamment par *ornementation* de celui-ci), tandis que la seconde consigne ce donné musical lui-même, tel que son exécution ne saurait le modifier sinon dans des proportions très réduites. Une notation prescriptive sera normalement plus simple, plus schématique qu'une notation descriptive ; lors de collectages de chants folkloriques elle pourra être reconstituée par l'enquêteur en comparant entre elles plusieurs versions ou plusieurs strophes d'une même chanson, dont elle sera le substrat commun (un parallèle baroque existe dans les adagios des sonates pour violon d'Arcangelo Corelli, transmis sous des aspects conjointement prescriptif et descriptif, celui-là étant le texte très simple publié par le compositeur, celui-ci la transcription par ses élèves des riches ornementations qu'il y introduisait lorsqu'il les exécutait lui-même, et qui ont également été publiées dès le XVIII^e^ siècle).

22 Comment situer le corpus grégorien à la lumière de la problématique ci-dessus ? S'agissant des *hymnes* versifiées, assimilables à des chants populaires, leurs mélodies auront suivi un parcours semblable, de toute évidence, à celui dont témoignent les notations d'airs folkloriques. Chaque air noté apparaît comme *l'état ponctuel, saisi en un lieu et un moment donnés*, d'un chant soumis à un processus de constante variabilité. Aussi les notations d'hymnes rassemblées et classées dans l'édition de Bruno Stäblein (1956) relèvent-elles en grande partie de l'optique descriptive (c'est de surcroît entre les strophes successives d'une même hymne, en un même manuscrit, que s'observent quelquefois des variantes mélodiques). Quant au répertoire de base, celui de la messe, la question se révèle plus délicate. La tradition écrite quasi « monolithique » de ce répertoire (les variantes y sont en général insignifiantes) nous le montre parvenu à un état de fixation au début du X^e^ siècle, qui ne saurait être l'époque de sa composition. Alors doit-on présumer que la tradition plus ancienne – orale ou écrite – aura véhiculé un corpus mélodique déjà fixé par l'écriture ? Certains spécialistes le pensent, tels Constantin Floros et Kenneth Levy qui supposent, on l'a vu, une notation antérieure aux plus anciens manuscrits connus. Ces auteurs, et nombre d'autres, s'accordent dans la valeur prescriptive qu'ils attribuent aux notations grégoriennes : selon eux la mélodie se chantait telle qu'elle était notée. Ils s'opposent par là à ceux, minoritaires (Treitler 1982 : 237 ; van der Werf 1983, 1 : 164-166), qui envisagent la possibilité d'une pratique improvisatoire persistant parallèlement aux notations sans portée des IX^e^ et X^e^ siècles : les chants grégoriens auraient été constamment « réimprovisés » par les chantres. Mais cette supposition est contredite par la remarquable uniformité de la tradition écrite depuis les débuts connus de celle-ci (Levy 1998 : 148). Même de subtils ornements –

apanage par excellence de l'improvisation – y sont consignés et se retrouvent souvent, identiques, dans des manuscrits de régions mutuellement éloignées.

23 Les mélodies du vieux fonds grégorien, nonobstant leur unité textuelle, laissent pourtant voir quelques divergences de détail. On en déduit que leurs copies manuscrites émanent d'une tradition orale, mais d'une oralité relevant de la mémorisation et non de l'improvisation. La variabilité affecte surtout les neumes ornementaux (tremblements, *gruppetti*, etc.) : tel d'entre eux figurant à tel endroit dans un manuscrit pourra être remplacé ailleurs, au même endroit, par l'équivalent non orné de ce neume. À propos des sons étouffés de la liquescence (voir ci-dessous), Gui d'Arezzo déclare qu'on est libre de les faire entendre ou non (*Micrologus*, 15 ; Colette/Jolivet 1993 : 71). Il se peut par conséquent que ce type d'ornements ait été jusqu'à un certain point laissé à la discrétion des chanteurs – il relèverait alors de l'improvisation –, comme le suppose C. Floros (1970, 2 : 62). Cela n'empêcherait en rien l'existence d'une tradition substantiellement fixée, puisque les variantes en question ressortissent plutôt à l'interprétation qu'à la mélodie en soi. L'étude des chants liturgiques non latins montre que, de nos jours encore, la tradition de ceux-ci admet l'adjonction d'ornements improvisés : tels en particulier les chants gréco-byzantin (Zannos 1991) et copte (Ménard 1959). L'improvisation joue aussi un rôle important dans le chant syro-maronite (Hage 1992 : 189, 193). Pourtant dans ces trois traditions la notation musicale est employée : on en infère qu'un chantre peut fort bien ornementer un texte musical transmis par l'écriture, celle-ci s'étant alors faite sans nuire à la vitalité de la transmission orale comme ce fut le cas pour la tradition grégorienne à la fin du Moyen Age. Les notations grégoriennes du IX^e^ au XI^e^ siècles seraient, elles, principalement prescriptives, tout au moins pour le répertoire fixé du propre de la messe – en ce qu'elles transmettent un texte mélodique fixé dans sa teneur essentielle (et pour ainsi dire « sacralisé » par l'autorité ecclésiastique) – et secondairement descriptives, puisqu'elles divergent par quelques particularités superficielles attestant la persistance d'un reste de liberté ou de spontanéité inhérentes à l'oralité, *via* un processus probable d'écriture sous dictée appelé à disparaître à la fin du Moyen Âge pour faire place à la seule copie écrite.

24 On trouve néanmoins quelques rares spécimens d'une mélodie transmise par les manuscrits sous des aspects réellement différenciés, au delà des divergences minimes dont il vient d'être question. Cependant même eux paraissent, estime Kenneth Levy (1998 : 170), renvoyer à une pratique mémorisée plutôt qu'improvisée. Ils indiqueraient non pas les variantes improvisées d'une même mélodie, mais les formes diversifiées selon les régions d'un prototype commun, chaque forme ayant de son côté une existence autonome.

25 Les variantes mélodiques révélées par l'étude comparative des manuscrits dévoilent certaines constantes dont il convient de tenir compte pour l'interprétation des chants. Si, par exemple, dans un contexte par ailleurs identique, une partie des manuscrits contient tel neume et une autre le même neume amputé d'une note, on en conclura logiquement que lorsque cette note était chantée, elle avait une longueur ou une intensité moindres que celles des notes voisines, non sujettes à omission (neumes dits *initio debiles*, « faibles en leur début », tel le neume de trois notes appelé *torculus*, souvent réduit à deux dans les manuscrits ; cf. Cardine 1970 : 29-34).

Diachronie et synchronie

26 Dans la nomenclature médiévale des neumes (Huglo 1954), le phénomène vocalique produisant l'étouffement de certains sons est appelé *semivocalis*, « moitié de son » ; un neume ainsi modifié porte un nom spécial : *ancus*, *cephalicus.* Ce phénomène est provoqué par « une articulation syllabique complexe qui fait prendre aux organes de la voix une position transitoire, d'où il résulte une certaine diminution – ou étouffement – du son » (Cardine 1970 : 133 ; cf. Floros 1970, 2 : 123-133). Au quinzième chapitre du *Micrologus*, d'autre part, Gui d'Arezzo emploie le terme resté en usage : « liquescence ». Il explique que, dans ce cas, « on passe l'intervalle séparant une note de la suivante avec fluidité, sans qu'il semble être délimité » (*GS*, 2 : 17 ; Colette/Jolivet 1993 : 71), et cite comme exemple le début de l'introït *Ad te levavi* (*Graduale Triplex* : 15) ; sur *Ad*, la seconde note *ré* de la quarte descendante *sol-ré* est liquescente à cause de la collision des deux consonnes consécutives *d* et *t* (*Ad te...*).

27 La question s'éclaire si l'on complète les sources écrites des manuscrits et des théoriciens par les sources sonores des chants folkloriques audibles de nos jours. Aussi bien, constate Benjamin Rajeczky (1967 : 25-26), le musicien folkloriste actuel

> « [...]est convaincu que c'est la voie pour découvrir un phénomène historique non seulement schématique, mais vivant, puisque les manuscrits contenant les anciennes notations rythmiques lui apparaissent comme s'ils étaient des parallèles médiévaux des notations précises de la musique folklorique actuelle : ils sont pour lui des dessins minutieusement fins des mouvements mélodiques du même type, apparus dans des contextes différents. De pareilles études de détail attendent le chercheur de musique folklorique ; quelques-uns de ces problèmes sont communs avec le chant grégorien, comme par exemple le problème de la liquescence dont s'occupe Dom Cardine. Dans la musique folklorique, nous ne sommes arrivés encore qu'à ce point, à savoir que dans la notation nous tenons compte des phénomènes de la liquescence et nous tâchons de les rendre fidèlement, mais nous n'avons pas encore pensé à sa systématisation. [...] L'« arrière-son » correspondant à la *scheva* hébraïque peut être librement étudié dans la musique folklorique européenne ; les conditions en sont, de même, l'enregistrement et la notation précise. »

28 La confrontation entre les notations grégoriennes des neumes-accents et le donné sonore vivant du folklore montre que la liquescence est une note ornementale brève, légère. Rajeczky (1967 : 26) l'indique le plus souvent, dans ses transcriptions de chants populaires hongrois, par une petite note liée à la note normale précédente. Cet exemple tangible de la liquescence révèle la parenté existant entre le chant grégorien d'il y a mille ans et le chant folklorique actuel, celui de Hongrie ou d'autres pays : la *diachronie* de la tradition écrite – objet de la paléographie musicale – croise la *synchronie* du comparatisme ethnologique. Une telle parenté n'est pas nécessairement due à une quelconque influence dans un sens ou dans l'autre ; elle s'explique par le fait que si un chant reste fidèle à sa tradition, il conserve en lui des traits formels ou stylistiques présents dans d'autres chants traditionnels parce que résultant de réflexes analogues.

29 Or s'il est vrai que les anciennes notations rythmiques sont, comme il l'écrit, « des parallèles médiévaux des notations précises de la musique folklorique actuelle », Rajeczky aurait dû pousser plus avant son rapprochement, et en déduire que, puisque les *signes* notés du chant grégorien renvoient à des particularités rythmiques ou mélodiques décelables dans la musique folklorique actuelle, alors la *réalité musicale* dont ces mêmes signes conservent la trace écrite pourrait bien être similaire à celle des chants

folkloriques collectés de nos jours. Peut-être est-ce sa qualité de moine cistercien, en vertu de quelque devoir de réserve ou d'obéissance hiérarchique face à l'école solesmienne alors toute-puissante, qui l'a empêché d'aller jusque là, dans cet article traitant du rythme comme en de nombreux autres pareillement axés sur le parallèle grégorien/folklore (Rajeczky 1957, etc.) ?

30 Fort heureusement, l'eau a tout de même coulé sous les ponts depuis les années 1960 du Concile Vatican II. D'assez nombreux chanteurs laïcs se sont enhardis à sortir de l'ornière en matière d'interprétation grégorienne. Le renouveau de celle-ci (et de la monodie médiévale en général) s'achemine vers un style rejoignant le *parlando-rubato* des chanteurs populaires et traditionnels. D'ailleurs Rajeczky (1967) reproduit, pour documenter son approche de la rythmique grégorienne, plusieurs notations faites par Béla Bartók à partir d'enregistrements de chants populaires hongrois en *parlando-rubato* ; mais il n'exploite pas tout l'enseignement qu'elles contiennent pour le grégorianiste. Il se borne en effet à exclure, sur la base de ces parallèles, la solution « mensuraliste » (en valeurs métriques rigides) à la faveur d'une rythmique plus souple, non métrique ; mais il ne prête guère attention au schéma mélodique que Bartók lui-même, dépouillant le chant de ses fioritures, a noté en regard de certaines mélodies, ornées et librement rythmées. Or ce schéma est métrique : le *parlando-rubato* se ramène donc à la déformation – par exécution *rubato* moulée sur le débit parlé – d'un rythme mesuré (*tempo giusto*, d'essence non verbale) sous-jacent. En effet le *rubato*, par nature (aussi chez Chopin !), postule et respecte une base pulsée. Pour reprendre la distinction établie ci-dessus, nous dirons que la notation minutieuse de la mélodie ornée est descriptive, tandis que sa simplification schématique serait, elle, prescriptive. Cette forme simplifiée constituerait un thème ou un modèle – une ossature, une charpente – que le chanteur aurait présent à l'esprit et dont il réaliserait une recréation personnelle, à la fois rythmique (exécution *parlando-rubato*) et mélodique (ornementation).

31 Fort de ces observations, on en viendra à lire les notations grégoriennes primitives – celles sans portée, les plus riches sous l'angle rythmique (X^{e}-XI^{e} siècles) – tout autrement que ne le fait l'école solesmienne, même en appliquant les leçons opportunes de la « sémiologie » de Dom Eugène Cardine (1970) et ses disciples, à laquelle Rajeczky (1967 : 21, 27) accorde sa caution. Dom Cardine, en effet, nourrit l'impossible ambition de restituer le rythme chanté du répertoire grégorien d'après la seule étude des signes neumatiques, à l'exclusion de tout facteur extrinsèque. Il procède donc en circuit fermé : les occurrences d'un neume et de ses variantes sont étudiées par lui au sein et à partir des seuls manuscrits latins, selon des recoupements internes, sans qu'aucune référence ne soit faite à quoi que ce soit d'extérieur. C'est oublier que les anciennes notations étaient seulement la trace graphique *a posteriori* d'un chant créé à même le son, la voix chantée : le son était premier et ensuite seulement venaient les signes écrits, les neumes. Les « sémiologues », au rebours, partent de la graphie et d'elle seule en s'imaginant pouvoir en faire surgir un son, un rythme vivants. En cela, ils méconnaissent les rapports normaux de l'écriture et de l'oralité dans les traditions musicales : aussi le style interprétatif qui en résulte ne saurait-il être rien de plus qu'un aménagement superficiel et problématique de l'exécution solesmienne antérieure (laquelle n'était pas conçue comme traduction rythmique des plus anciennes notations, ainsi que l'ouvrage classique de Dom Pothier l'indique très clairement, cf. Pothier 1980 : 103-104). Or comme les notations neumatiques n'étaient à l'origine qu'un adjuvant de la tradition orale, non seulement les intervalles mélodiques n'y figurent pas, mais même les indications

rythmiques, pourtant nombreuses et subtiles (cf. *infra*, fig. 2), demeurent imprécises. Les neumes consignent des *nuances* du rythme, et non la *structure* profonde de celui-ci, laquelle doit être cherchée ailleurs. Ailleurs, c'est-à-dire dans les modèles d'un *parlando-rubato* illustré par tant et tant de chants traditionnels, sacrés et profanes ; et, à travers lui, dans le processus même d'assouplissement rythmique et d'ornementation mélodique lié à l'essence de ce style chanté.

32 Ne serait-ce point là une « troisième voie » – la bonne ? – permettant d'échapper à l'alternative où s'est confinée jusqu'il y a peu l'interprétation rythmique du chant grégorien, à savoir d'un côté le mensuralisme (*tempo giusto* des folkloristes), de l'autre le style de Solesmes qui est un compromis *sui generis* ? Le propre du *parlando-rubato* est en effet de concilier la liberté déclamatoire du rythme chanté avec l'étalon régulateur d'une pulsation isochrone, souvent masquée par la souplesse de ce rythme. Les théoriciens médiévaux paraissent postuler une exécution de ce type lorsqu'ils parlent d'un rythme quasi mesuré, similaire mais non identique à la métrique avec ses durées longues et brèves rationnellement agencées : un *rhythmus* différent du *metrum* (Aurélien de Réôme ; *GS* 1 : 33). Tel l'auteur anonyme des *Scolica enchiriadis* (*GS*, 1 : 182-183), qui mentionne une pulsation battue (*plausus*) rythmant le chant d'une antienne. Tel aussi Gui d'Arezzo voulant que « la mélodie se batte (*plaudatur*) comme en pieds métriques » (*Micrologus*, 15 ; *GS*, 2 : 15 ; Colette/Jolivet 1993 : 64) ; or le « pied » est, pour la rythmique antique transmise au Moyen Âge, la subdivision rythmique délimitée par un temps de la pulsation.

Notations rythmiques et interprétation

33 Il convient d'aborder les notations grégoriennes dans cette optique comparative si l'on tient à leur restituer leur véritable signification. Les rapports de durée entre les notes indiqués par elles sont imprécis, mais ils s'inscrivent dans le cadre ferme que crée l'accentuation verbale moulée sur une pulsation régulatrice. Et cette imprécision même permet de respecter la souplesse d'un *parlando-rubato* non asservi à la rigueur métrique d'un quelconque mensuralisme. Il ne sera pas inutile, afin de mieux faire comprendre ce processus, de résumer brièvement les caractères essentiels des notations grégoriennes primitives.

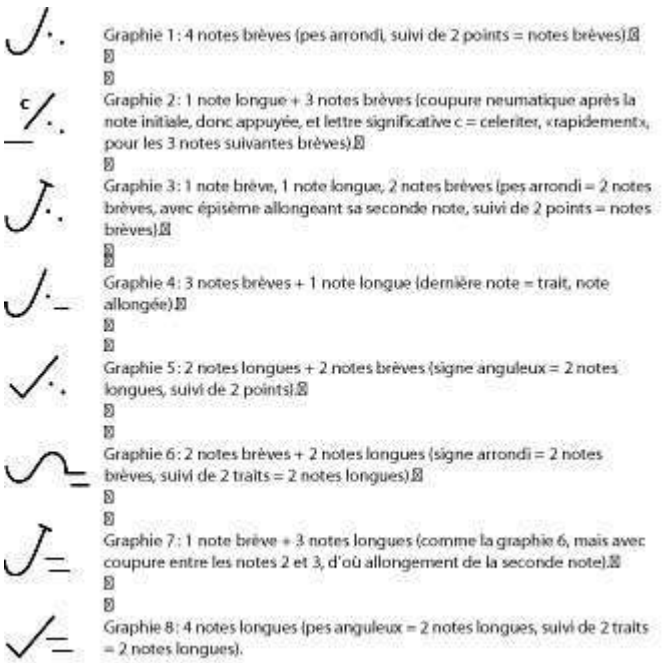
34 Les procédés employés pour différencier graphiquement les variantes d'un même neume sont de quatre espèces, selon qu'ils modifient un signe de base dans son tracé ou son groupement, ou qu'ils lui ajoutent un élément supplémentaire, « épisème » (petit trait horizontal indiquant un allongement rythmique) ou « lettre significative » (*c* = *celeriter*, « rapidement » ; *t* = *tenete*, « tenez, allongez », etc.). Sans oublier la « coupure neumatique », analysée avec perspicacité par Dom Cardine (1970 : 48-55) : si les notes d'un même neume sont séparées dans une descente ou une montée mélodiques, la note précédant la coupure possède une importance structurale et sera accentuée et allongée à l'exécution.

35 En guise d'exemple nous reproduisons ci-dessous (fig. 2), d'après Dom Cardine (1970 : 42-43) et selon la graphie de saint-Gall (cf. *Graduale Triplex*), huit variantes rythmiques du neume appelé *pes subbipunctis* (« *pes* suivi de deux points ») et constitué de quatre notes formant entre elles un intervalle ascendant et deux descendants (ce pourrait être *sol-la-*

sol-fa, *la-do-si-sol*, ou autres variantes de la même trajectoire mélodique, lesquelles seront précisées par la notation sur portée, à partir du XII[e] siècle) :

36 Outre la *Sémiologie* de Dom Cardine, l'étude des notations neumatiques latines est traitée par Constantin Floros selon une perspective comparative dans son *Universale Neumenkunde* (« Neumatique universelle », 1970). Si Dom Cardine explore plus en détail les cas d'espèce et le « fonctionnement » de la neumatique latine, C . Floros (1970, 2 : 14-15) observe pour sa part une méthodologie triple, partagée entre l'*onomatologie*, la *séméiographie* et la *sémasiologie*, à savoir l'étude respective des noms, de la forme graphique et de la signification musicale (rythmique, mélodique) des neumes. Cette étude précise plusieurs points importants laissés dans l'ombre par Dom Cardine (en ce qui concerne notamment le rendu des neumes ornementaux, cf. *supra*, fig. 1 ; comparer avec Cardine 1970 : 114-122).

Fig. 2



37 Quelle est la juste façon d'exécuter le grégorien ? Il y a une vérité interprétative, une authentique « image sonore » de celui-ci qu'il s'agit de recréer, autant que faire se peut. Et cette vérité est à chercher au contact des traditions vivantes de chant sacré ou profane, en suivant donc le chemin de l'oralité. C'est effectivement dans cette direction, celle donc du *comparatisme ethnologique*, que s'orientent depuis une vingtaine d'années les représentants de ce que nous appellerons le « nouveau grégorien », au confluent de la synchronie et de la diachronie, des sources écrites et des traditions orales vivantes. Il s'agit de repenser la lecture des notations manuscrites d'après ce que donnent à entendre, de nos jours, les authentiques chants traditionnels. Seule la tradition orale conserve et transmet la manière de chanter, les mille et une particularités et finesses qui font réellement la musique. Son importance est supérieure à celle de la tradition écrite : une tradition peut exister et se conserver sans écriture, mais l'écrit sans l'oralité n'est qu'une écorce vide (en musique surtout). Ainsi les notations des chants liturgiques latins sont une *lettre morte* demandant à être *vivifiée* par l'écoute des traditions orales actuelles,

seules à même de renouer le fil rompu de la vraie tradition grégorienne. Cette démarche comparative n'est point propre au chant liturgique : elle commande, de façon générale, tout le renouveau interprétatif de la musique médiévale qui s'est accompli depuis environ 1970, au premier chef pour la monodie (drames liturgiques, chants de troubadours et trouvères, *laude* et *cantigas* mariaux du XIII^e^ siècle, *Carmina Burana*, etc.). Cette recherche a déjà donné de beaux résultats ; grâce à elle, l'Occident retrouve véritablement le chemin de sa propre tradition musicale, qui a suscité le trésor – immense en quantité et admirable en qualité – des mélodies liturgiques et des répertoires postérieurs qui en sont issus et se sont nourris d'elles.

BIBLIOGRAPHIE

Graduale Triplex, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1979.

Paléographie Musicale, 20 tomes parus entre 1889 et 1982 ; collection éditée par les moines de Solesmes, et depuis 1969 par Peter Lang, Berne.

ATKINSON Charles M., 1982, « Zur Entstehung und Überlieferung der "Missa Graeca" », Archiv für Musikwissenschaft (Wiesbaden) 39: 113-145.

BRUNNER Lance W., 1982, « The performance of plainchant – Some preliminary observations of the new era », Early Music (London) 10: 317-328.

CARDINE Dom Eugène, 1970, Sémiologie grégorienne, tiré à part d'Études grégorienne (Solesmes) 11 : 1-158 [pemière parution en italien : Semiologia gregoriana, Rome, 1968].

COLETTE Marie-Noël et Jean-Christophe JOLIVET, 1993, Gui d'Arezzo, Micrologus – Traduction et commentaires. Paris : Éd. IPMC.

DELAPORTE Yves, 1957, « Fulbert de Chartres et l'école chartraine de chant liturgique au XI^e^ siècle », *Études grégoriennes* (Solesmes) 2 : 51-81.

FLOROS Constantin, 1970, Universale Neumenkunde, 3 vol. Kassel : Bärenreiter.

GS 1, 2, 3 = Martin GERBERT, 1990, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vol. , St-Blasien, 1784, réédition Hildesheim : Olms [édition de traités médiévaux sur la musique].

HAGE Louis, 1992, « Le chant maronite », *Études grégoriennes* (Solesmes) 24 : 189-194.

HUGLO Michel, 1954, « Les noms des neumes et leur origine », *Études grégoriennes* (Solesmes) 1 : 53-67.

JEFFERY Peter, 1992, *Re-Envisioning Past Musical Cultures – Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago & London: Chicago University Press.

LEVY Kenneth, 1998, *Gregorian Chant and the Carolingians*. Princeton University Press [reprend en partie des articles antérieurs].

MÉNARD René, 1959, « Note sur la mémorisation et l'improvisation dans le chant copte », Études grégoriennes (Solesmes) 3 : 135-143.

MOCQUEREAU André, 1889, « Origine et classement des différentes écritures manuscrites », *Paléographie Musicale* (Tournai) 1 : 96-160.

POTHIER Joseph, 1980, Les mélodies grégoriennes (1880), réédition avec une préface de Jacques Chailley. Paris : Stock Musique.

POTIRON Henri, 1957, « La notation grecque dans L'institution harmonique d'Hucbald », *Études grégoriennes* (Solesmes) 2 : 37-50.

RAJECZKY Benjamin, 1957, « Parallelen spätgregorianischer Verzierungen im ungarischen Volkslied », in: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra* (éd. Z. Kodály et L. Lajtha). Budapest : Académie des Sciences de Hongrie (2e édition) : 327-338.

RAJECZKY Benjamin, 1967, « Le chant grégorien est-il mesuré ? », *Études grégoriennes* (Solesmes) 8 : 21-28.

ROTEN Hervé, 1998, *Musiques liturgiques juives, parcours et escales.* Paris : Cité de la Musique / Arles : Actes Sud (avec un CD). Collection Musiques du monde.

STÄBLEIN Bruno, 1956, *Hymnen I – Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*. Kassel : Bärenreiter *(Monumenta Monodica Medii Aevi, 1)*.

STÄBLEIN Bruno, 1975, *Schriftbild der einstimmigen Musik*. Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik. (*Musikgeschichte in Bildern*, III/4)

TREITLER Leo, 1974, « Homer and Gregory – The Transmission of Epic Poetry and Plainchant », *The Musical Quarterly* (New York) 60: 333-372.

TREITLER Leo, 1981, « Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music », Speculum (Cambridge, Mass.) 56: 471-491. , 1982, « The Early History of Music Writing in the West », *Journal of the American Musicological Society* (Philadelphia) 35: 237-279.

WAGNER Peter, 1912, *Neumenkunde – Paläographie des liturgischen Gesanges*. Leipzig: Breitkopf & Härtel (2e éd.).

WERF Hendrik van der, 1983, *The emergence of Gregorian chant: A comparative study of Ambrosian, Roman, and Gregorian chant*. vol. 1 (*A study of modes and melodies)* et 2 (*Discourse*). Rochester: l'auteur.

ZANNOS Yannis, 1991, « Ornamentation, improvisation and composition in the oral tradition of Greek orthodox church music at Constantinople », in: *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age* (textes réunis et édités par Christian Meyer), Paris: Créaphis: 125-147.

Références discographiques

GRINDENKO Anatoly, *1995*, *Chant médiéval russe – La Divine Liturgie de saint Jean Chrysostome, Chœur d'hommes du Patriarcat Russe, dir. Anatoly Grindenko. Opus 111 OPS 30-120.*

PÉRÈS Marcel, 1986, *Chants de l'Église de Rome (période byzantine, VIIe et VIIIe siècles*), Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès, avec Lycourgos Angelopoulos, psaltis. Harmonia Mundi France HMC 901218.

PÉRÈS Marcel, 1992*, Chants de l'Église de Rome (VIIe et VIIIe siècles)* – L'Adoration de la Croix (Office du Vendredi Saint), Messe de saint Marcel, Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès, avec Lycourgos Angelopoulos. Harmonia Mundi France HMC 901382.

PÉRÈS Marcel, 1993, *Chants de la Cathédrale de Benevento (VIIe – XIe siècle)*, Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès, avec Lycourgos Angelopoulos. Harmonia Mundi France HMC 901476.

NOTES

1. Depuis une quinzaine d'années, toutefois, les monodies originelles du chant *znamenny*, dont les plus anciennes notations remontent au XI^e^ siècle (cf. Floros 1970), sont étudiées et chantées à nouveau (cf. CD Grindenko 1995, et sa notice). Il s'agit alors de la revivification d'une tradition de chant perdue ou fortement altérée, opération non sans analogie avec celle qui, dans le même temps, était réalisée pour les répertoires latins (grégorien, etc.).

2. Cf. Cardine 1970 : 2. Pour une vue d'ensemble sur les notations grégoriennes et leur évolution, voir Mocquereau 1889 ; Stäblein 1975.

3. Il s'agit du début du verset du graduel *Exsurge* (*Graduale Triplex* : 97). Voir aussi Floros 1970, 3 : 295. Les lignes de signes superposés correspondent à des notations différentes de la même mélodie selon diverses « écoles » (X^e^-XI^e^ siècles). La première ligne reproduit la notation de Laon. Les seconde et troisième lignes appartiennent à l'école de Saint-Gall. La quatrième provient du manuscrit de Montpellier, exemple exceptionnel de double notation, à la fois alphabétique et neumatique. La mélodie grégorienne est restituée à partir de ces mêmes manuscrits, et aussi des notations sur portée, plus tardives (XII^e^ siècle) ; celle du chant byzantin est transcrite à partir des neumes de cette tradition, lesquels indiquent (au contraire des neumes latins) les intervalles entre une note et la suivante.

4. Notamment celles de Laon et Saint-Gall, reproduites synoptiquement par le *Graduale Triplex* avec la notation « carrée » sur portée, plus tardive ; voir ci-dessus, fig. 1, en regard des sigles « LN » et « SG ». Pour la notation sangallienne, voir ci-dessous, fig. 2.

RÉSUMÉS

Les plus anciennes notations du chant grégorien (IX^e^-XI^e^ siècle) sont sans portée : elles contiennent un grand nombre d'indications rythmiques perdues par les notations plus tardives (XII^e^ siècle), sur portée, lesquelles en revanche indique avec précision la hauteur des notes. Les moines de Solesmes ont étudié ces notations sous l'angle paléographique, mais leur style d'interprétation (créé vers 1850 pour remédier au déclin de la tradition grégorienne depuis la fin du Moyen Age), valable d'un point de vue pratique, ne saurait prétendre reconstituer l'exécution originelle du chant grégorien. Celle-ci requiert une *approche comparative* – suggérée dès les années 1950 par le folkloriste hongrois B. Rajeczky – selon laquelle les notations grégoriennes, de toute manière imprécises, demandent à être complétées par l'écoute des chants traditionnels actuels pour donner lieu à une exécution chantée dont le style puisse se prévaloir d'une authenticité au moins vraisemblable (rythme de type *parlando-rubato*). Un comparatisme plus spécifique prend en compte les analogies, mises en évidence par C. Floros, entre les notations des chants liturgiques grégorien et gréco-byzantin. Cela pose l'épineux problème des *origines de la notation latine* (celles aussi du répertoire), et indirectement de sa nature : les signes notés (neumes) dérivent des accents grammaticaux tout en présentant par ailleurs un caractère partiellement chironomique (gestuel), impliquant peut-être un processus de copie sous dictée (K. Levy). Ce processus pourrait renvoyer, pour le répertoire de la messe, seul uniformisé, à un éventuel *archétype noté* qui aurait servi de support ou de référence lors de la diffusion du chant romain en territoire franc, à l'époque carolingienne.

AUTEUR

JACQUES VIRET

Jacques Viret est professeur de musicologie à l'Université de Strasbourg II. En 1981, il a soutenu à Paris-Sorbonne une thèse de Doctorat d'État sur les structures mélodiques du chant grégorien, dont il a extrait en partie la matière de son ouvrage *Le chant grégorien, musique de la parole sacrée* (Lausanne : L'Age d'Homme, 1986). Ayant attiré l'attention dès 1975 sur la nécessité d'une approche ethnomusicologique du corpus grégortien, il s'est intéressé particulièrement dans cette optique à l'analyse modale (*La modalité grégorienne*. Lyon : A cœur joie, 1987). Il a par ailleurs publié de nombreux ouvrages et articles, notamment sur la doctrine musicale médiévale et la philosophie de la musique.