

Introduction¹

Dans un article paru dans la *Lettre aux amis de Solesmes*, nous avons exposé la problématique historique et musicale des origines du chant grégorien, répertoire créé à partir du chant romain². Les points essentiels de cet article sont repris ici afin, ensuite, de les illustrer. Nous voulons montrer l'intérêt du recours aux mélodies pour établir l'histoire de la création du chant grégorien, spécialement en revenant au modèle mélodique romain. Dans la liturgie, les mélodies et les textes sont trop liés pour ne pas se faire connaître mutuellement. Des exemples enseigneront que le recours aux mélodies est souvent utile, parfois indispensable, parfois inopérant.

I) La problématique historique

L'occasion lointaine de la création du chant grégorien fut la rencontre en 754 du pape Étienne II avec Pépin-le-bref. Le pontife cherchait de nouveaux alliés, tandis que le chef franc désirait de lui la légitimation de son pouvoir royal. C'est le point de départ d'une renaissance, où des valeurs romaines arrivèrent en Gaule, en particulier le chant liturgique. Onze siècles plus tard, dom André Mocquereau, le maître de chœur de Solesmes, venu à Rome chercher dans les manuscrits la preuve de l'existence, pour la mélodie, d'une véritable tradition grégorienne, découvre deux témoins d'un autre chant romain. Pressé par le temps, il négligea ces manuscrits qu'il jugea tardifs.

Ainsi pour la Messe, deux chants se réclament de l'Église de Rome : le chant grégorien dont le nom se réfère au pape saint Grégoire-le-grand, et dont les mélodies sont répandues partout depuis le Moyen Âge, et le chant redécouvert par dom Mocquereau, appelé aujourd'hui chant *vieux-romain*. Quels sont les rapports existant entre eux ? Les antiphonaires, au Moyen Âge, donnent presque tous la mélodie grégorienne. Le chant vieux-romain n'est attesté que par trois manuscrits *notés* tardifs (XI^e-XIII^e siècles)³, mais leur contenu correspond précisément à ce que nous savons de la liturgie papale du VIII^e siècle. Le chant grégorien, de son côté, a une distribution liturgique identique à celle du vieux-romain : les mêmes pièces de chant pour les mêmes emplois. Quoique peu nombreuses, les différences, d'ailleurs aisément repérables, montrent que le grégorien ne possède pas à tout coup la note romaine, et qu'il se trouve en dépendance *liturgique* du vieux-romain. Cela suffit à situer mutuellement ces chants d'une manière globale. Déterminons l'époque et le lieu de création du chant grégorien.

D'abord la date de création. Celle-ci est antérieure au IX^e siècle, puisqu'il existe un manuscrit non noté⁴, copié vers l'an 800, donnant une distribution liturgique qui correspond exactement aux premiers témoins notés, ceux-ci apparaissant vers l'an 900. La présence des formulaires des jeudis de Carême, introduits à Rome sous le pontificat de Grégoire II (715-731), ainsi que la venue du pape Étienne II en Gaule (754), fixe un terme en amont, et manifeste un lien direct avec Rome.

Ensuite le lieu de création. Malgré tout, ce n'est pas à Rome qu'est né le chant grégorien, car les bévues commises dans le domaine liturgique excluent l'origine romaine, au sens strict. Le psautier gallican de saint Jérôme, utilisé par endroits pour le texte, va dans le même sens, puisqu'il s'introduit en Gaule à la fin du VIII^e siècle sans jamais pénétrer à Rome au Moyen Âge⁵. Ses variantes, trop inhérentes à la musique pour n'être pas originelles, nous situent précisément en Gaule à la même époque.

Le grégorien est donc une refonte du chant utilisé par la liturgie papale⁶. Chant nouveau pour une liturgie nouvelle. On attribue généralement à saint Chrodegang, évêque de Metz, l'honneur d'avoir créé le grégorien⁷. En tout cas, ce chant récemment inventé supplanta en peu d'années le chant propre des diverses églises de l'empire carolingien.

¹ Le Père Jacques-Marie Guilmard, moine de Solesmes depuis 1973, a déjà publié plusieurs articles, dont un dans *Ecclesia orans* sur la célébration liturgique du 1^{er} janvier (GUILMARD/94).

La signification des sigles des documents cités est donnée à la fin du présent article. Autres sigles : « Gg » signifie répertoire grégorien, et « VR » signifie répertoire vieux-romain. C, D, E, désignent respectivement les cordes *do*, *ré* et *mi*. Les tableaux des illustrations se lisent dans l'ordre des numéros situés en haut à gauche, en utilisant au besoin une photocopie. La mélodie grégorienne est reconnaissable à sa notation carrée. Les références des pièces citées sont groupées dans une table finale. Les versions romaines sont celles de V pour la Messe, et celles de ROM 1 pour l'Office.

² Voir GUILMARD/95.

³ Voir la note 2.

⁴ Le manuscrit B de l'AMS.

⁵ Voir WILMART.

⁶ Malgré certaines objections, l'appellation « vieux-romain » est légitime, puisqu'elle désigne le chant de Rome le plus ancien. Elle est davantage exacte que ne l'est l'expression « chant grégorien » pour désigner le chant romano-franc, puisque ce dernier ne doit rien à saint Grégoire.

⁷ Metz est la ville qui a le plus de témoignages en sa faveur, comme lieu d'origine du chant grégorien. Ce dernier correspond à une liturgie de cathédrale ou de collégiale : il fait partie d'un rit qui n'est pas propre à des moines, mais à des prêtres séculiers, occupés par ailleurs à des soucis pastoraux. Le rôle joué par les moines dans la création du grégorien a été nul, et leur rôle dans sa diffusion a été modeste ou tardif. C'est pourquoi, dans la

II) La problématique musicale

La présence en Gaule de chantres romains fut l'occasion de contacts fructueux entre les représentants de l'antique tradition papale et les musiciens francs, au profit de ces derniers. Cependant, si l'on a accueilli la liturgie venue de Rome, on fit subir aux mélodies de profondes modifications dont le résultat fut ce qu'on appelle aujourd'hui le chant grégorien. L'origine complexe de ce chant, qui, durant plusieurs siècles, ignorera presque tout changement véritable, pose la question de ce qu'il doit à ses diverses sources.

Parmi les aspects les plus marquants du chant grégorien, certains sont communs aux autres répertoires liturgiques de l'antiquité chrétienne occidentale ; citons par exemple les genres de composition et la « notion de valeur »⁸.

Il en est d'autres qui sont propres à Rome. Les mélodies romaines, en effet, même si elles nous paraissent frustes, ont laissé des traces profondes dans le chant grégorien. Ainsi, en bien des cas, pour une pièce donnée, le modèle romain est bien visible sous sa forme grégorienne : sur les mêmes textes, fréquemment même ligne d'ensemble et, parfois, mêmes particularités ; conservation fréquente des formules ; mêmes structures et appuis modaux ; maintien de l'usage de la centonisation⁹ et des timbres. Un des aspects de la centonisation pour lesquels le grégorien est en décalque du vieux-romain, mérite d'être souligné. Il peut s'énoncer sous forme de principe : « mêmes mots (identiques, assonancés ou parents), mêmes mélodies ». Autrement dit, les mêmes mots appellent les mêmes mélodies¹⁰. L'existence de récitation, dont la psalmodie constitue le cas le plus fréquent, et la centonisation sont deux composantes fondamentales de l'esthétique grégorienne. On les trouve souvent associées l'une à l'autre ; c'est le cas lorsque les formules sont composées d'une récitation sur une corde se concluant par un motif orné¹¹. Nous ne pouvons guère parler du rythme, parce que celui des mélodies romaines est trop mal conservé. Toutefois, une influence romaine sur la rythmique grégorienne est loin d'être exclue, puisqu'on ne peut emprunter une mélodie, sans emprunter une partie de sa rythmique.

Enfin les compositeurs grégoriens ont largement puisé au patrimoine esthétique de leur propre école pour faire œuvre créatrice¹². Une fois accepté le cadre général romain, les musiciens francs ont su tirer parti des matériaux qu'ils recevaient. Lorsque la structure mélodique d'ensemble est conservée, on constate que l'ornementation est originale : on est au mot à mot, selon une esthétique de détail. La ligne primitive, qu'on avait décidé de conserver, était comme un thème fourni à l'invention d'un organiste qui l'orne à sa guise et en tire une œuvre nouvelle. Dans notre cas, le résultat revient au génie grégorien et révèle une connaissance étonnante de tout le répertoire, ancien et nouveau. Les pièces ont été entièrement repensées et remodelées par les compositeurs grégoriens pour former un tout homogène. L'octoéchos¹³ est en place et fait sentir son influence. Les structures modales sont plus cohérentes, quand du moins la centonisation ne vient pas jeter le trouble en usant du neuf et de l'ancien - ce qui est fréquent¹⁴.

recherche de l'origine du chant grégorien, les centres monastiques de Tours, Corbie ou Saint-Denis, n'ont jamais été opposés à Metz.

⁸ GUILMARD/95, p. 23-25.

⁹ La centonisation est un procédé de composition qui consiste à faire emploi de formules préexistantes. Un timbre est un ensemble de mélodies composées des mêmes formules placées dans le même ordre. Voir les planches 1-8.

¹⁰ Ce principe vaut pour chacun des deux répertoires. Voir déjà à la planche 9 l'exemple des graduels *Benedicam Dominum* et *Liberasti nos*. Dans le vieux-romain, ces graduels font partie du timbre du 2^e mode, et leurs mélodies se suivent donc du début à la fin ; en grégorien, ces graduels ont chacun une mélodie propre en 7^e mode, le parallélisme mélodique porte sur les mots « laudabimur tota die » et « laudabitur anima mea ».

¹¹ On peut se reporter aux planches des graduels, notamment la planche 5, lignes 3 et 4. Le vieux-romain utilise lui aussi fréquemment ce procédé de composition. Le GT donne l'exemple du Gloria dans le répertoire ambrosien.

¹² Ont-ils réutilisé des (fragments de) mélodies qui, par leur origine gallicane, ne doivent rien au chant romain ? Ce point demeure à l'état d'hypothèse, et concerne une partie seulement du répertoire grégorien. Nous en reparlerons. En l'absence de renseignements précis sur les chants gallicans, leur influence se confond pour nous avec ce qui revient en propre aux compositeurs grégoriens. Il n'est pas question ici des origines juives du chant grégorien, puisqu'elles n'ont pu s'exercer que médiatement.

¹³ « Les compositeurs grégoriens appliquent la théorie de l'octoéchos » (HOURLIER/57, p. 154). L'octoéchos est le classement des pièces de chant en huit modes, à partir des huit tons psalmodiques. À l'origine, il s'agit de pourvoir les antiennes d'un ton psalmodique, et les répons d'un ton de verset. Ce classement, fondé sur certains éléments de la structure mélodique des pièces, est devenu traditionnel, malgré ses insuffisances.

¹⁴ Principales références relatives aux chants romain et grégorien :

- Pour les mélodies romaines de l'Office : ROM 1 et ROM 2.
- Pour les mélodies romaines de la Messe : C, V, P.
- Pour les mélodies grégoriennes de la Messe : GUILMARD/91.
- Pour les introïts romains et grégoriens (avec leurs homologues ambrosiens) : TURCO/93.

Pour d'autres témoins romains (fragmentaires ou indirects), voir HUGLO/54 et GUILMARD/94, p. 66. Pour un fragment de l'Office, noté en vieux-romain, (vers 1200), voir BAROFFIO.

Le premier auteur qui ait donné les grandes lignes d'un exposé exact concernant les rapports du vieux-romain et du grégorien est dom Jacques Hourlier (HOURLIER/54 et HOURLIER/57). Récemment, Philippe Bernard s'est attaché à réfuter les nombreuses théories qui ont été mises en avant sur l'origine du chant grégorien, et que nous tenons avec lui pour erronées (BERNARD/90 et BERNARD/94).

Après ces rappels, nous passons aux illustrations musicales. Des exemples manifesteront les limites du recours aux mélodies seules pour connaître l'histoire de la création du chant grégorien à partir de son modèle romain. Ils manifesteront surtout l'intérêt des démonstrations où sont associés les arguments, historique, liturgique, textuel et mélodique. Nous avons vu que le vieux-romain est globalement antérieur au grégorien, mais nous aurons plus d'une fois à montrer que c'est vrai aussi pièce à pièce. Nous verrons successivement cinq points, A, B, C, D, E :

- deux principes (l'un négatif, l'autre positif) :
 - A) la centonisation des pièces grégoriennes relativise le recours aux mélodies,
 - B) les pièces parallèles peuvent aider à établir des chronologies,
- trois études sur l'esthétique (celle-ci a-t-elle été modifiée ? caractérise-t-elle une région ? reflète-t-elle l'histoire ?) :
 - C) trois critères seront mis en œuvre pour montrer que les introïts romains relevant du deutérus n'ont pas subi de modification modale repérable,
 - D) les témoins présumés de l'ancien répertoire gallican seront passés en revue pour en connaître la véritable origine, et pour répondre à la question : existe-t-il un type modal gallican ? Quatre sections :
 - 1) le cantatorium en *ré*,
 - 2) les *antiennes O*,
 - 3) le ton pérégrin,
 - 4) le répertoire gallican,
 - E) la dernière étude recherchera si les étapes esthétiques suivent exactement l'ordre de succession historique.

La grande introduction à l'AMS écrite en 1934 par dom René-Jean Hesbert mentionne rarement l'aspect mélodique, comme si les mélodies ne jouaient guère de rôle, et que le grégorien pouvait être traité de la même manière qu'un texte liturgique seulement récité. Depuis une vingtaine d'années, à la suite de l'élaboration d'une théorie nouvelle, qui avait découvert un critère diachronique dans certains aspects de la modalité des pièces chantées, plusieurs travaux portant sur l'histoire de la création du grégorien se sont appuyés systématiquement sur les mélodies. Nous rencontrerons plusieurs fois cette théorie, dont nous parlerons en l'appelant la « Théorie Modale ». Elle se résume en trois propositions :

- Il existe une *modalité archaïque* à un seul élément (finale de l'antienne et teneur psalmodique étant sur le même degré) qui s'oppose à la *modalité évoluée* à deux éléments (tonique-dominante).
- On trouve cette modalité archaïque établie sur trois degrés conjoints, distants chacun d'un ton : *fa, sol, la*, ou bien par transposition : *do, ré, mi*.
- On passe de la modalité archaïque à la modalité évoluée, soit par montée de la teneur psalmodique, soit par descente de la finale de l'antienne¹⁵.

Pour notre part, nous avons proposé (ici et dans GUILMARD/94) un exposé positif de la question, en insistant sur l'argument liturgique, puisqu'il commande en partie les arguments intrinsèques, y compris celui des variantes textuelles. Nous avons insisté aussi sur la présence dans le grégorien de particularités non-romaines, et sur le lien qui fait dépendre *directement* ce chant de Rome **Erreur ! Document principal seulement.** Enfin, nous soulignerons dans le présent article les arguments tirés de la musique. Dans ce domaine, il y a encore beaucoup à faire.

On doit aussi poursuivre les travaux portant sur le texte commencés par dom Georges Frénaud, dom Jacques Hourlier et dom Jacques Froger : origine de la version romaine, particularités du texte grégorien, sous-familles grégoriennes, sans négliger le répertoire de l'Office. Philippe Bernard a présenté un essai dans ce sens (BERNARD/95), puis une autre publication qui, malgré des réserves de forme et de fond, sera fort utile (BERNARD/96 ; voir à la note 6 un point de vue contestable qui nous prive des certaines variantes).

Les premières études sur les versets d'offertoire apparaissent, et c'est tant mieux (TURCO/95). Il est bon, cependant, de faire des réserves au sujet de l'opinion qui considère ces versets comme étant des parties postérieures du répertoire (BERNARD/95, p. 73). Cette opinion, qu'on répète en privé depuis longtemps, est née à une époque où l'on ignorait l'existence du vieux-romain. Aujourd'hui, elle ne mérite plus d'être soutenue. En effet, d'une part, s'il s'agit du grégorien, elle doit être abandonnée absolument, puisque nous avons montré que ce répertoire dans son entier fut créé dans la deuxième moitié du VIII^e siècle. Cette démonstration est confirmée par l'exemple d'un introït (grégorien) empruntant une portion de sa mélodie à un verset d'offertoire (l'offertoire est *Deus enim* ; l'introït est *In medio Ecclesiae* ; le mot commun est « induit »). D'autre part, s'il s'agit du vieux-romain, l'opinion dont nous parlons, n'a ni signification, ni fondement connu. Parle-t-on du texte ou de la mélodie ? Autrement dit, veut-on affirmer que les versets sont venus tardivement ou bien affirmer que la mélodie donnée par les manuscrits C, V, P, n'est pas la mélodie primitive ? Quelle référence servira à définir ce qui est primitif et ce qui ne l'est pas ? Ainsi, lorsque, à la note 10, nous verrons un introït (romain) prendre son mode à un verset d'offertoire, faudra-t-il conclure que cet introït est tardif ? Rien ne donne le droit d'imaginer des étapes dans le développement du répertoire contredisant directement ce que nous voyons dans les manuscrits C, V et P.

¹⁵ CLAIRE/75, p. 11, note 1.

A. Un exemple de centonisation (planches 1 à 8)

Deux graduels du 2^e mode, *In sole posuit* et *Ab occultis meis*, fournissent un exemple de centonisation propre à un timbre : mêmes formules dans le même ordre - non sans de nombreuses libertés. L'importance des récitation¹⁶ et les réajustements d'ordre modal opérés par le grégorien sont manifestes.

- À l'intonation, le vieux-romain se tient au *sol* avant d'aller au *la* ; le grégorien part du *mi* vers le *la*, quoiqu'il connaisse par ailleurs l'attaque romaine *sol, si, la*.

- Aux planches des versets (5, 6, 7), le vieux-romain s'appuie successivement sur *do, ré / ré, do / ré, do*, alors que le grégorien préfère *ré, ré / ré, do / do, do*. Le vieux-romain commence plus bas et remonte légèrement avant la fin¹⁷. Il est clair que, même dans l'antiquité, la modalité ne se réduit pas aux cordes de récitation. Dans notre cas comme souvent, la variété des teneurs - plus haut ici, plus bas là - n'est assurément pas le résultat de l'évolution modale, mais celui du choix libre des compositeurs qui recourent à des formules (centonisation), où notre rigueur cartésienne croit voir un manque d'homogénéité.

- La finale commence au *la* en vieux-romain et au *fa* en grégorien.

Notons aussi que le passage d'une formule romaine à une formule grégorienne n'est pas systématique, et qu'une quasi formule romaine donne lieu à deux formules grégoriennes¹⁸.

De plus, les exemples de réajustement de la musique par rapport au texte ne manquent pas : il n'y a pas simple décalque. Voici un cas choisi parmi les graduels du même timbre. D'abord, le groupement des mots selon la mélodie romaine ; puis, le groupement des mots selon le grégorien : le premier groupement est meilleur que le second¹⁹.

Dispersit,	dedit pauperibus,	iustitia eius manet	in saeculum saeculi
Dispersit, dedit	pauperibus, iustitia eius	manet in saeculum	saeculi

La centonisation rend donc délicat l'établissement des chronologies.

B. Pièces parallèles (planches 10-15)

Les pièces parallèles fournissent, par contre, une illustration de l'utilité du recours à la mélodie. Nous parlons de pièces *parallèles* chaque fois qu'il y a parenté mélodique vraie entre deux pièces - nous pourrions dire *semblables* ou *proches*. Il ne suffit pas qu'on trouve les mêmes cordes, pour qu'on puisse comparer deux pièces, il faut un vrai parallélisme dans le développement²⁰. Commençons par l'offertoire et la communion de même texte *Scapulis suis*²¹. Ces pièces dans leur forme romaine ont en commun des passages qui se transposent en grégorien de façons différentes. C'est l'illustration de la liberté avec laquelle le grégorien adapte son modèle : une finale sait monter, de la même manière que, on l'avait vu dans les graduels du 2^e mode, une teneur peut baisser.

Cet exemple invite à généraliser, puisqu'on rencontre parfois des pièces romaines ayant des mélodies largement semblables, et correspondant à des pièces grégoriennes où la variété mélodique prédomine. Si les mélodies homologues possèdent entre elles des points communs, on est assuré que ce sont les compositeurs grégoriens qui ont copié le vieux-romain et qui ont introduit la diversité (Voir le **Tableau 1**). En effet, il est impossible, à partir de pièces grégoriennes bien différentes (A_1' et A_2'') et supposées plus anciennes dans leur forme que le chant romain, d'aboutir, par des modifications laissant invariants certains détails, à des pièces romaines parallèles entre elles (A_1 et A_2). Seule la figure située dans la partie droite du schéma est exacte : à partir de pièces semblables (A_1 et A_2), on peut aboutir, par des modifications d'importance modeste, à des pièces assez différentes (A_1' et A_2''). Ou, pour s'exprimer de façon positive, si, trouvant deux pièces romaines de même facture (A_1 et A_2), chacune d'elles est proche de son homologue grégorien (A_1' et A_2''), et s'il n'y a guère de parenté entre ces pièces grégoriennes, c'est la preuve que le vieux-romain est, sur ce point, antérieur au grégorien. Le raisonnement s'applique de la même manière à des fragments de pièces - ce qui est heureux, car il serait difficile de trouver quatre pièces remplissant dans leur entier les conditions requises. On tient un bon critère pour déterminer le sens de l'évolution, chaque fois que le grégorien semblerait antérieur au chant romain, et que... la bonne fortune fournit des mélodies romaines de même facture²².

¹⁶ Planche 5, lignes 3 et 4.

¹⁷ Cette remontée, commune aux trois témoins du vieux-romain, est bien attestée (une seule erreur dans le manuscrit P, au jour de Pâques, vite corrigée, le lendemain sur le même texte).

¹⁸ Planches 3 et 7.

¹⁹ La comparaison des introïts romain et grégorien de même texte ne semble pas permettre d'expliquer le nouveau découpage du texte.

²⁰ La prudence est de règle, puisque, malgré des contacts indéniables, les pièces peuvent être fort différentes. Ainsi, dans l'exemple donné par don Turco qui tient l'introït romain *Cantate Domino* pour comparable à sa forme grégorienne, la structure du 6^e mode, bien régulière en grégorien, diffère de la structure romaine en sol. Voir plus loin les sections C/2 et 3, les planches 18-19 et TURCO/93, p. 16 et 17.

²¹ Voir les planches 10-12. La communion est donnée ici dans sa version béneventaine à laquelle ont été ajoutées des altérations. Cette version est difficile, mais semble assez proche de l'original.

²² Le plus souvent, on maîtrise mieux un ensemble de pièces qu'une pièce unique. Nous verrons plus loin le cas des introïts en deutéris.

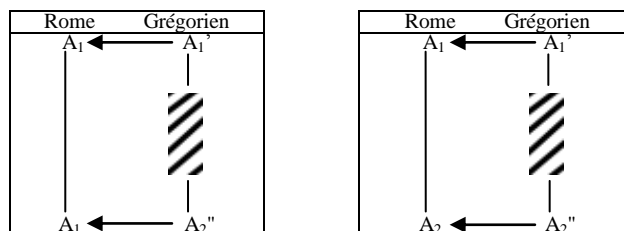


Tableau 1

Faisons une première application de l'utilisation des pièces parallèles au cas de la planche 13 et de ses quatre antennes tirées de l'Office du Jeudi Saint ; pour le vieux-romain, $A_1 = Oblatus est$, $A_2 = Dominus tamquam$; pour le grégorien, $A_1' = Oblatus est$; $A_2'' = Dominus tamquam$ ²³. On remarque le parallélisme des mélodies romaines de la planche 13, et celui des mélodies grégoriennes avec leur antécédent romain. Toutefois, les deux mélodies grégoriennes sont nettement différentes : la première appartient au protus (deuxième ou premier mode classique), alors que la seconde débute en modalité *ré* pur. Le grégorien sait donc faire du nouveau et de l'ancien, mais cet ancien est, à l'évidence, une relecture archaïsante²⁴. La planche 14 confirme cette manière de voir, puisqu'une pièce d'un timbre du 8^e mode, *Calicem salutaris*, est transposée en grégorien selon le 2^e mode, comme le prouve la transposition régulière de l'antienne *Ab hominibus*. L'évolution modale n'est pas en cause, mais bien le seul choix du compositeur. C'est également ce choix qui explique l'apparent archaïsme de l'antienne des morts *Complaceat*. Nous verrons plus loin d'autres applications.

* *

Afin de ne pas le laisser seul, associons aux pièces parallèles le cas suivant, qui est susceptible d'éclairer l'histoire du répertoire et le rôle de l'improvisation dans le répertoire romain. Il s'agit des graduels *Venite filii* et *Benedicite Dominum*. Dans le vieux-romain, le verset *Benedic anima mea Dominum* de *Benedicite Dominum* est manifestement une copie du verset *Benedicam Dominum* de *Venite filii*, du moins à l'incipit. La similitude du texte a imposé l'emploi de la même mélodie, à laquelle on a rajouté une récitation unissonique pour les mots supplémentaires. Voir le **Tableau 2** et la planche 15.

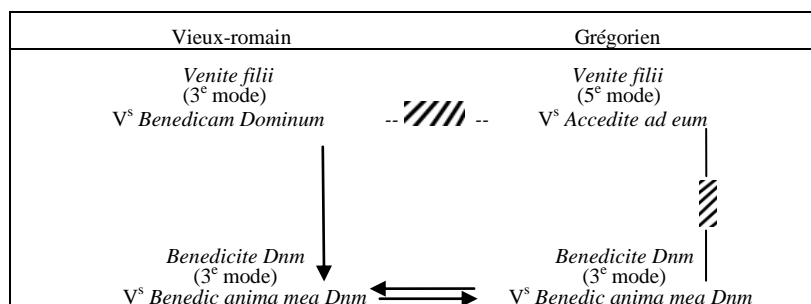


Tableau 2

Une question textuelle se pose ensuite pour le verset de *Venite filii*, graduel utilisé à l'origine au 4^e mercredi de Carême lors du deuxième scrutin baptismal. Le texte de ce verset en effet n'est pas le même en vieux-romain et en grégorien. Or, la forme grégorienne, avec son allusion à l'illumination, « *Accedite ad eum et illuminamini* », est plus adaptée à un baptême que la forme romaine : cela fait penser à une amélioration. De plus, les mélodies grégorienne et romaine, appartenant à des tons différents, n'ont rien de commun. Le fléchage en bas du **Tableau 2** n'autorise que le passage de gauche à droite. Il révèle, s'il en était besoin, que la forme grégorienne du graduel *Benedicite Dominum* dépend de la forme romaine. On possède ici un cas directement prouvé où les manuscrits tardifs du vieux-romains ont maintenu l'état liturgique et musical du VIII^e, peut-être même du VI^e siècle²⁵.

²³ Une variante textuelle est à signaler dans nos antennes tirées d'*Isaïe 53, 7. 11/12* : « portavit » en vieux-romain et « abstulit » en grégorien.

²⁴ Qui s'en étonnerait, alors qu'au XX^e siècle on savait encore composer selon le mode ancien, ainsi que ce fut le cas pour le nouveau formulaire de la Messe de l'Assomption ?

²⁵ À partir de là, on pourrait sans doute dater le tout en fonction de la partie. Autrement dit, apporter des précisions chronologiques sur les formulaires et sur les célébrations dans lesquels entrent ces graduels. Il serait tentant de proposer une datation (deuxième moitié du VI^e siècle) pour le formulaire de chant du deuxième scrutin, en liant sa création à celle des célébrations, faites en Carême et en Avent, à la basilique romaine de Jérusalem. Toutefois, cela nous entraînerait loin, et la part d'hypothèse demeure encore trop grande.

C. Étude sur les introïts (planches 16-27)

Nous pouvons entreprendre les trois études sur l'esthétique que nous avons annoncées. La première concerne les introïts romains : ont-ils subi une modification modale, ainsi que d'aucuns l'ont affirmé ? La réponse éclairera aussi le répertoire grégorien.

Une publication récente s'est proposé de comparer les introïts appartenant aux répertoires romain, grégorien et ambrosien²⁶. Il n'est pas question ici de reprendre l'intégralité de cette étude, mais de revoir le point qui curieusement a semblé essentiel, en l'occurrence le grand nombre des introïts romains dotés d'une psalmodie en deutérus²⁷, surtout en 4^e mode, grand nombre qui a incité à parler de course au deutérus effectuée dans le répertoire romain après le VIII^e siècle. La préface a tenté de faire la lumière sur cette situation, et a conclu à l'existence de modifications survenues dans le vieux-romain, d'autres étant redevables au grégorien²⁸.

L'ouvrage de don Turco fournit la transcription des pièces en parallèle. En cela, il rendra grand service. L'auteur remonte, à partir des manuscrits romains des XI^e-XIII^e siècles, jusqu'à l'époque où le grégorien est né. Il juge de la modalité au nom de la cohérence interne et des lois de l'évolution modale. Cependant, la préface est dépourvue d'un exposé de la problématique, indispensable à qui veut faire œuvre scientifique²⁹. Ce manque a pour conséquence de gommer le fait que le grégorien est une refonte *libre* du chant romain, refonte qui rend les deux répertoires en partie indépendants. Dans la suite, l'analyse modale développe des remarques et des conjectures sur les tons psalmodiques utilisés dans deux seulement des trois répertoires mentionnés.

Pour notre part, nous nous attacherons essentiellement au manuscrit romain V, sans prétendre prouver absolument que les manuscrits de Rome sont restés fidèles aux usages primitifs de cette ville, ni même affirmer que le choix des tons psalmodiques a été le meilleur. Nous montrerons seulement que la manière de faire romaine se justifie, et que rien, même en tenant compte du témoignage apporté par le grégorien, ne prouve positivement qu'il y ait eu à Rome, dans le cours des âges, une modification des tons psalmodiques par changement de la finale des introïts. Rappelons que les introïts romains étaient pourvus d'une psalmodie quand ils parvinrent en Gaule³⁰.

Le **Tableau 3** donne le nombre des introïts romains et grégoriens, selon les modes, avec sous-totaux par paires (protus, deutérus, etc.). Au centre du tableau (5^e colonne), le nombre de pièces qui, au passage du vieux-romain au grégorien, changent de ton, c'est-à-dire la diminution et l'accroissement du nombre des introïts selon chacun des modes. Par exemple, les introïts de 1^{er} mode sont dix-sept à Rome et vingt-sept en grégorien ; en fait, deux en moins et douze en plus.

²⁶ TURCO/93.

²⁷ Selon la classification de l'octoéchos, le mode d'un introït se définit par le ton psalmodique utilisé. Ici, « ton » et « mode » sont des mots interchangeable, puisqu'on ne s'attache pas à la genèse des pièces, ni à l'esthétique de leurs formules. On sait que les premier et le deuxième modes constituent le protus ; que les troisième et quatrième constituent le deutérus ; que les cinquième et sixième constituent le tritus ; que les septième et huitième constituent le tétrardus. Le mode authentique est le ton aigu (impair) et le mode plagal est le ton grave (pair) de chaque paires de modes, protus, deutérus, etc. Voir le **Tableau 3**.

²⁸ TURCO/93, p. 6, 19, 23. Si l'on veut un exemple de réserve à faire à l'article cité à la note 2 (BERNARD/96), on se reportera à la page 211, où les conclusions de don Turco, somme toute, nuancées et relatives aux seuls introïts, sont accentuées par Philippe Bernard et étendues aux communions. Ce dernier s'exprime ainsi au sujet des « variations dans le nombre d'alléluia à la fin d'un introït ou d'une communion : il s'agit le plus souvent d'une modification tardive, d'origine romaine, opérée dans le but de modifier la modalité d'une pièce, comme cela a été démontré par don Turco ». Or, celui-ci admettait que les modifications modales étaient d'origine tantôt romaine, tantôt grégorienne, et, il ne mentionnait jamais explicitement le nombre des alléluias comme procédé pour modifier la modalité pas (Sur six pièces avec alléluia étudiées, le nombre des alléluias finals est mentionné seulement deux fois : pour *Venite benedicti* et pour *Iubilate Deo*. Cf. TURCO/93, p. 13-23 : 17, 18). Du coup, dans son relevé des variantes textuelles entre vieux-romain et grégorien, Philippe Bernard omet - c'est dommage - de donner les différences portant sur le nombre des alléluias.

²⁹ Ajoutons que l'introduction aux VI^e et VII^e siècles de nouvelles célébrations dans la liturgie romaine contredit l'affirmation péremptoire du début de la préface, selon laquelle « La quasi totalité des antiennes d'introït peut être datée de la période qui s'étend entre 492-496 [...] et 520-525 » (TURCO/93, p. 5). Citons, à titre de contre-exemple, les célébrations de la Sexagésime, de la Septuagésime ; celles des dimanches de l'Avent, du Temps Pascal et du temps après la Pentecôte ; celles du sanctoral : Jacques et Philippe, Agathe, Laurent, Georges.

Cette publication enfin rend mal les liquescences et les têtes de climacus.

³⁰ Cf. FROGER, p. 8-13, et ANDRIEU, p. 81-84 : la psalmodie d'introït est attestée à Rome avant la création du grégorien. Dans la liturgie papale, il y a tout lieu de supposer que cette psalmodie est constitutive du chant d'entrée au début de la Messe. En effet, d'une part, beaucoup d'introïts sont trop courts pour remplir à eux seuls le temps nécessaire à l'entrée du pape au début de la Messe ; d'autre part, l'exécution d'une psalmodie est dans la logique romaine de textes habituellement tirés des psaumes. Certes, le chant de l'*ingressa* milanaise n'est suivi d'aucune psalmodie, mais cela correspond bien à des textes longs et non-psalmodiques.

mode		VR		Gg		
1 ^{er}	protus	17	31	-2+12	27	46
2 ^e		14		-2 + 7	19	
3 ^e	deutéris	27	70	-10 + 9	26	46
4 ^e		43		-26 + 3	20	
5 ^e	tritus	12	26	-5+3	10	22
6 ^e		14		-7 + 5	12	
7 ^e	tétrardus	6	17	-1 + 14	19	32
8 ^e		11		-2 + 4	13	
total		144		-55 + 57	146	

Tableau 3

D'abord quelques remarques. Les chiffres doivent être utilisés avec prudence. Si le vieux-romain est largement pourvu en pièces du deutéris, le grégorien a en aussi beaucoup, à cela près que la répartition des tons dans ce répertoire est plus équilibrée : la course supposée au deutéris se fait donc à Rome dans un cadre où ce deutéris est déjà bien présent ; ce qui déjà tempère son caractère tardif. De plus, la partie centrale du **Tableau 3** montre que, en proportion, les mouvements affectant le 1^{er} et le 7^e modes sont plus importants que ceux touchant le deutéris. Comptons de gauche à droite. L'accroissement du 1^{er} mode atteint 58 % et celui du 7^e mode dépasse 216 %³¹ ; alors que trente-six introïts sur soixante-dix quittent le deutéris, soit une perte de seulement 50 %. Si l'on remarque que dix pièces du deutéris changent de ton, mais en restant dans le deutéris³², ce ne sont que vingt-six introïts sur soixante-dix qui quittent le deutéris, et le pourcentage se réduit à 37 %.

À la seule lecture du tableau, qu'il est naturel de faire de gauche à droite, on est obligé de se demander si la course au deutéris n'est pas plutôt une course au 1^{er} et au 7^e modes, s'opérant lors de la transformation du vieux-romain en grégorien.

Trois critères vont nous permettre de poursuivre l'étude relative au choix des tons psalmodiques.

Introïts	VR	Gg
Tibi dixit cor meum	3	3
Ego autem in Domino	4	1
Ego autem cum iustitia	3	1
Meditatio cordis mei	4	1
Confessio et pulchritudo	3	3
Intret oratio mea	8	3

tableau 4

Introïts	VR	Gg
Quasi modo (Sicut modo)	6	6
Cantate Domino	4	6
Cibavit eos	6	2
Eduxit Dominus	6	7
Eduxit eos	4	4
Accipite iucunditatem	4	4

Tableau 5

Introïts	VR	Gg
Protexisti	4	7
Clamaverunt	4	2
Ecce oculi	4	3
Iubilare Deo	4	8
Exaudi Domine... all.	4	1
Exaudivit	4	4
Caritas Dei	3	3
Victricem manum	3	8
Sancti tui	4	3
Accipite iucunditatem.	4	4
Deus dum egredieris	4	3
Repleatur os	3	3
Vocem iucunditatis	4	3

Tableau 6

Tons psalmodiques selon le vieux-romain et le grégorien

1. Introïts formulaires (tableau 4, planches 16-17)

Le premier critère est pris de la centonisation affectant fréquemment les introïts. Dans leur version romaine, les pièces du **tableau 4**, ont un caractère formulaire manifeste, qui s'étend sur toute leur première partie. Cela justifie le classement de ces pièces dans le même mode, en l'occurrence dans le deutéris ; la finale étant plus libre.

Pour deux des six introïts, vieux-romain et grégorien s'accordent sur le 3^e mode (*Tibi dixit cor meum* et *Confessio et pulchritudo*). Le cas de l'introït *Intret oratio mea* sera détaillé plus loin (Voir la section D/1 et note 11) : l'option romaine, liée à l'offertoire de même texte de 8^e mode, a été corrigée dans le grégorien en faveur du deutéris par souci de « logique ». Pour les trois dernières pièces, l'homogénéité mélodique du vieux-romain désigne le grégorien comme auteur du changement (*Ego autem in Domino*, *Ego autem cum iustitia* et *Meditatio cordis mei*).

En l'espèce, le choix romain du ton psalmodique correspond à une esthétique ; il se révèle fondé. La stabilité de ce choix n'a pas à être mise en doute.

2. Modalité : hésitation à cause de la corde-mère (Tableau 5, planches 18-19)

Le deuxième critère se rattache à la modalité. Cinq introïts du Temps Pascal donnent l'exemple typique de la transformation d'une même mélodie romaine en des pièces grégoriennes diverses, plus ou moins originales. L'introït

³¹ Si chacun des 1^{er} et 7^e modes perd des pièces, c'est au profit de l'autre ; leur progression commune est de plus de 200 %.

³² Voici le détail. Le 3^e mode grégorien reçoit huit introïts du 4^e mode ; il en perd deux au profit du 4^e mode, et huit hors du deutéris, soit une perte vers le deutéris de huit sur vingt-sept (30 %). Le 4^e mode reçoit deux introïts du 3^e mode ; il en perd huit au profit du 3^e mode, et dix-huit hors du deutéris, soit une perte vers le deutéris de dix-huit sur quarante-trois (42 %). Le 3^e et le 4^e modes reçoivent chacun une pièce étrangère au deutéris.

Cibavit eos est totalement nouveau³³ ; *Cantate Domino* a conservé avec le vieux-romain seulement quelques points communs ; les deux *Eduxit* en ont davantage avec leur modèle ; *Quasi modo* est parallèle à *Sicut modo* (malgré des différences).

Le vieux-romain hésite entre le 4^e et le 6^e modes, ne sachant quel ton psalmodique choisir pour accompagner la corde-mère *ré*, ici transposée à *sol*. Le grégorien ajoute à ces deux tons l'usage du 7^e. La corde-mère se laisse bien voir encore, en particulier dans les deux *Eduxit* et dans *Accipite iucunditatem*.

De nouveau, le choix romain du ton psalmodique n'est pas raison. Il n'y a pas à supposer qu'il ait changé tardivement.

3. Les emplois liturgiques (Tableau 5 et Tableau 6, planches 18-27)

Quoique délaissé par don Turco, l'argument liturgique a sa valeur ; ce sera notre troisième critère.

1) Tout d'abord, associons le premier critère à l'argument liturgique.

Les tableaux 5 et 6 donnent dix-huit pièces parmi les introïts du Temps Pascal³⁴. Sont omis les trois introïts romains appartenant au tétrardus, les cinq affectés aux dimanche, mardi et mercredi de Pâques, au 2^e dimanche après Pâques et au dimanche de Pentecôte³⁵. Les introïts présentés ici ont de nombreux points communs, parfois même des structures apparentées. Quand cet ensemble passa en Gaule, le remodelage qu'il subit de la part des compositeurs grégoriens, en fit disparaître partiellement la similitude, qui demeure cependant³⁶.

Le cas du Carême est semblable. Si, pour cette période, les introïts du deutérus sont moins nombreux en grégorien qu'en vieux-romain, cela tient aux modifications apportées par les musiciens francs. Vingt-trois introïts de cette période sur trente-sept appartiennent au deutérus. Un bon nombre de ces pièces sont de même facture. Cette disposition est ancienne, puisque le grégorien la respecte une fois sur deux, et même la corrige en cas d'« erreur »³⁷. Le grégorien a donc connu et largement respecté un état, dont le manuscrit V est encore témoin vers l'an 1200, et dont le manuscrit C, nous allons le voir, s'éloigne quelquefois pour se rapprocher du grégorien.

2) Le classement des introïts romains par mode montre que le deutérus recouvre toute l'année ; rien d'étonnant à cela, s'il y a eu course au deutérus. Pourtant, dans ce cas, on se demandera pourquoi cette course a laissé subsister, hors du Carême et du Temps Pascal, davantage de pièces liées à d'autres tons (en moyenne deux introïts contre un), alors que, dans ces deux ensembles liturgiques, elle en laisse fort peu (les proportions sont inverses : un contre deux). S'il y avait eu course au deutérus en vieux-romain, elle aurait affecté toute l'année liturgique.

3) Une course *tardive* au deutérus eût transformé systématiquement tout le répertoire, y compris les communions, où l'on ne constate pas les effets d'une telle course³⁸. En réalité, mieux vaut supposer que bon nombre d'introïts ont été créés à une même époque, ce qui justifie que ce groupe emploie davantage un mode plutôt qu'un autre : « c'est le mode à la mode », selon le mot de dom Jean Claire³⁹.

4. Variation entre les manuscrits romains pour le choix du ton psalmodique (Tableau 7)

Une autre raison peut faire mettre en doute la fixité des manuscrits romains dans le choix du ton psalmodique, c'est le fait que les manuscrits romains sont onze fois en désaccord. Le caractère fastidieux des commentaires qui suivent, nous a incité à en donner le détail en notes, de sorte que le lecteur pressé pourra les sauter.

³³ Les planches ne contiennent pas la version grégorienne.

³⁴ Planches 18-27.

³⁵ *Terribilis* n'appartient pas au Temps Pascal (Voir GUILMARD/94, p. 59-60).

³⁶ À telle enseigne, que *Victricem manum* est donné avec une psalmodie en 3^e ton par certains manuscrits grégoriens, rejoignant ainsi le vieux-romain. Cf. le manuscrit E dans GT 208.

³⁷ Cf. l'introït *Intret oratio mea* (note 10).

³⁸ Voir le tableau de TURCO/93, p. 6.

³⁹ CLAIRE/75, p. 125. Les chiffres suivants susciteront peut-être la recherche concernant l'époque de la fixation des tons psalmodiques et celle de la mise en place de l'octoéchos à Rome. Les introïts du tétrardus sont rares (6 de l'authentique et 11 du plagal sur un total de 144 introïts). Les offertoires du même tétrardus sont au nombre de 23 (2 et 21 sur à peine plus de 90 offertoires), dont plusieurs pièces manifestement assez récentes. Par contre, les communions qui sont des antiennes plus tardives que les introïts et les offertoires, utilisent davantage le tétrardus (20 et 25 sur 142). Ces faits suggèrent l'hypothèse que les antiennes de la Messe (introïts, offertoires, communions) appartenant au tétrardus, ont une date de composition plutôt récente.

Le cas des trente-sept communions du Carême va dans le sens de cette hypothèse. En effet cinq communions non-psalmiques sont en tétrardus. Les deux autres communions non-psalmiques sont du 4^e mode. Trois communions psalmiques seulement sont en tétrardus. Autrement dit, sur sept pièces non-psalmiques, et donc habituellement présumées récentes, cinq sont en tétrardus. Et sur huit en tétrardus, cinq sont non-psalmiques.

Introïts	V, P	C	Gg
Deus in adiutorium	7/1	7	7
Adorate Deum	2	7	7
Spiritus Domini	6	8	8
Eduxit eos	4	6	4
Ego autem in Domino	4	3	1
Exaudi Deus orationem	3	5	5
Iubilate Deo	4	8	8
Cantate Domino	4	6	6
Aqua sapientiae	4	7	7
Statuit ei Dominus	4	1	1
Venite benedicti	4	8	7

Tableau 7

Les manuscrits V et P sont toujours d'accord⁴⁰. L'introït *Deus in adiutorium*, où le manuscrit P se singularise des autres manuscrits, fait cependant exception ; il n'y a pas à y insister, puisque la différence n'est pas significative, précisément par son unicité même. La version grégorienne elle-même est difficile à établir.

En l'espèce, seul le manuscrit C pose un problème. *Deus in adiutorium*, dont nous venons de parler, et deux autres pièces (*Adorate Deum* et *Spiritus Domini*) où le deutérus n'intervient pas, ne relèvent pas de la course supposée au deutérus⁴¹.

Les pièces qui appartiennent au deutérus dans V et P, et pour lesquelles C utilise un autre ton, se subdivisent en deux groupes. D'une part, le cas sans portée des introïts pour lesquels le manuscrit C n'est pas en accord avec le grégorien⁴². D'autre part, les six pièces où C, en accord avec le grégorien, utilise un autre mode⁴³. Partout, le choix romain manifesté dans V et P est plausible, même à une époque antique.

⁴⁰ Quoi qu'en dise don Turco, l'accord s'étend aussi à *Ego autem in Domino*. En effet, trois corrections sont à apporter à la transcription qu'il propose de l'introït *Ego autem in Domino* (TURCO/93, p. 14, 84). En cet endroit, le manuscrit P ne comporte pas de clef. Lui en attribuer une fausse (clef de *do* au lieu de *fa*) crée une difficulté qui n'existe pas. De plus, sur « HUMilitatem », le manuscrit V ne se lit pas : *ré, mi, fa*, mais se lit : guidon à *ré*, suivi d'une virga (*ré*). Ainsi l'introït se termine de manière régulière en *si*. Enfin la psalmodie, elle aussi régulière, se situe non à la quinte de la finale, mais à la quarte. Voir la planche 17, ligne 2, et la note 9.

⁴¹ Dans *Adorate Deum*, pièce pour laquelle d'ailleurs don Turco estime le lien des deux formes romaine et grégorienne non décisif (TURCO/93, p. 8, 47), le manuscrit C baisse la finale selon une forme inusitée en 7^e mode romain, ce qui dénote une modification arbitraire. Dans *Spiritus Domini*, la première phrase « replevit orbem terrarum alleluia » est parallèle à l'introït *Viri Galilaei*, en 7^e mode dans les deux répertoires. Cependant, cette phrase suit aussi *Lex Domini* qui à Rome est en 5^e mode : simple montée vers le *do*. À cela s'ajoute pourtant que l'« alleluia » final est le même que dans *Viri Galilaei* et dans *Exclamaverunt*, avec une clause propre au tétrardus. Toutefois, la deuxième phrase bien ancrée sur *do* (avec *si bémol*) se termine par les trois « alleluia » de *Sicut modo*, introït dont le 6^e mode est incontesté. Dans C, *Sicut modo* est dépourvu de cet « alleluia », certes, mais on ne peut ajouter une nouvelle supposition, et dire que V et P ont voulu mettre un « alleluia » supplémentaire dans cet introït, ce serait accumuler les hypothèses gratuites. Remarquons que les « alleluia » finals grégoriens de cet introït sont des plus modestes et ne ressemblent guère de l'exubérance du modèle romain. En réalité, cette pièce à Rome fait difficulté, moins à cause du choix du 6^e ton, qu'en raison de sa ligne d'ensemble qui part au plus grave et se termine à l'aigu.

⁴² Les deux introïts appartiennent au groupe étudié plus haut (Sections C/1 et C/2). Le manuscrit C y fait cavalier seul, d'une part, en rapprochant *Eduxit eos* de *Eduxit Dominus* (en 6^e mode) : rien de plus naturel ni de plus démonstratif d'un esprit de système. D'autre part, il passe du 4^e ton au 3^e ton pour l'antienne *Ego autem in Domino* : différence légitime et dépourvue d'intérêt pour ce qui nous intéresse, puisqu'on reste en deutérus. En V, la clef de *fa* est insolite (voir les notes 9 et 9).

⁴³ La logique et donc l'antiquité du choix romain du ton psalmodique relatif aux introïts *Iubilate Deo* et *Cantate Domino* ont été étudiées précédemment dans la section C/3.

La clef de *fa*, utilisée par le manuscrit V pour *Ego autem in Domino* en ton (deutérus) plagal, ne faisait pas de vraie difficulté (note 9). Il n'en est pas de même pour *Exaudi Deus orationem*, qui est en (deutérus) authentique. Comme pour *Tibi dixit cor meum*, qui présente la même situation, cette clef impose une finale au *si* grave et une teneur au *fa*. V et P psalmodient (sur *fa*) en 3^e mode ; le grégorien et C préfèrent le 5^e. Le cas de *Tibi dixit cor meum* est passé inaperçu, en raison de l'accord de tous les manuscrits sur le 3^e mode ; il éclaire celui d'*Exaudi Deus orationem*, où V et P semblent resserrer la mélodie. Il ne s'agit donc pas de variation de ton, mais de problème d'écriture. Voir aussi l'introït *Domine refugium* en clef *do* où la mélodie a sa forme normale.

Dans le cas de *Statuit ei Dominus*, la finale est bien parallèle à *Accipite iucunditatem* qui est en deutérus dans les deux répertoires. Le manuscrit C a modifié maladroitement la finale pour atteindre le *ré* du 1^{er} mode, puisqu'il le fait selon une forme inhabituelle à ce mode. Assurément, *Statuit ei Dominus* débute comme *Da pacem* (1^{er} mode dans les deux répertoires), mais la finale en diffère et l'intonation appartient à divers modes (1^{er}, 4^e, 5^e [*Respice Domine*], [7^e]). De plus, il existe en deutérus incontesté au moins une pièce, *Ego autem sicut oliva*, largement parallèle à *Statuit ei Dominus*.

Dans l'introït *Venite benedicti*, la première phrase contient l'« alleluia » qu'on retrouve dans un introït du 7^e mode, *Viri Galilaei* ; cependant, la seconde phrase, « Est ab origine mundi », suit la mélodie de *Eduxit eos* (« Eduxit eos... alleluia »). Le nombre d'« alleluia » finals ici ne va nullement dans le sens proposé par Philippe Bernard : deux « alleluia » dans chacun des manuscrits romains (C terminant à *sol* ; V et P terminant à *si*), trois « alleluia » en

L'usage des manuscrits V et P, comparé à celui de C, pouvait être contesté. Nous venons de voir qu'il n'est pas sans logique. Les neuf cas d'accord entre C et le grégorien, étudiés dans ce paragraphe, s'ajoutent aux autres cas d'accord entre ces traditions, et confirment la contamination du manuscrit C par le grégorien⁴⁴.

* *

En somme, aucune course au deutérus ne peut être constatée à Rome ; quel en aurait été le motif ? Une analyse des pièces trop uniquement musicale a voilé à don Turco l'aspect liturgique du problème. Une analyse trop attachée aux finales a caché toute la portée de l'argument mélodique. Dans ces conditions, le nombre élevé d'introïts romains appartenant au deutérus faisait difficulté. Il n'y a donc pas à mettre en doute le caractère généralement très stable du vieux-romain, spécialement le manuscrit V, pour les introïts relevant du deutérus, et pour leurs versets⁴⁵. Cette stabilité apporte une réponse à la question sur la persistance de l'improvisation dans le domaine de la musique liturgique, tant à Rome qu'en Gaule : elle paraît montrer que l'improvisation n'existe plus dès avant le VIII^e siècle, sinon pour des détails d'ornementation.

D. Les mélodies grégoriennes d'origine gallicane

La deuxième étude s'attache à des parties du répertoire grégorien auxquelles certains auteurs ont attribué une origine gallicane en raison de sa modalité. Il s'agit des pièces du cantatorium en ré, des *antiennes O* et de l'antienne *Nos qui vivimus* qui est au principe du ton pérégrin. Pour conclure, nous nous interrogerons sur ce qu'est le répertoire gallican.

1. Le cantatorium en ré (planches 1-8 et 28-30)

Dans la note 2 ci-dessus, une allusion est faite à une éventuelle origine gallicane du répertoire grégorien. Ce répertoire gallican est presque totalement inconnu : textes et mélodies, cadre liturgique, aire de diffusion, etc. On s'explique l'espoir qu'ont les musicologues d'en trouver au moins quelques mélodies, et la joie qu'ils ont ressentie à lire la thèse selon laquelle l'ensemble des graduels du 2^e mode (le timbre du 2^e mode), avait sa source dans le répertoire de la Gaule. Plusieurs auteurs, en effet, ont soutenu l'origine gallicane directe de ces graduels⁴⁶. La forme la plus achevée de cette conjecture intéressante fait des graduels, des traits et des alléluias grégoriens du 2^e mode en ré⁴⁷, le cantatorium gallican. Ce livre du chantre, entré tel quel, ou presque, dans le répertoire romain vers l'an 600, aurait été admis au VIII^e siècle, sans beaucoup de modifications, par les musiciens du grégorien, lointains héritiers des compositeurs de ce cantatorium. Autrement dit, ces trois types de pièces seraient d'origine gallicane, et le livre du chantre gallican n'aurait contenu principalement que ce type de pièces. Pour faire bref, nous appellerons cette position « l'Hypothèse Gallicane ». Quoique rien n'ait été dit de l'époque, ni du lieu que désigne le mot « gallican », ni rien du contexte, voyons si l'exposé a abouti à une démonstration scientifique.

Une étude poussée, pourtant soucieuse de la modalité, se montre critique vis-à-vis de cette hypothèse, puisque les pièces dont il a été question font des emprunts au répertoire grégorien créé au VIII^e siècle à partir du vieux-romain, et sont donc exactement contemporaines du reste du grégorien. Voyons trois exemples.

grégorien qui termine à *sol* (Voir la note 6). En effet, les manuscrits V et P n'avaient pas besoin de supprimer un « alleluia » final pour terminer en *sol*, comme le montre la solution de C. Si la forme à deux « alleluia » est la plus ancienne, alors c'est le grégorien qui a ajouté un « alleluia ». Retenons que C et le grégorien s'opposent à V et P pour le ton, mais non pour le nombre d'« alleluia » finals.

Pour l'introït *Aqua sapientiae*, le manuscrit C (f. 82^v) donne une finale décalée dont le type est celui du 7^e ton, alors que V et P suivent le type du 4^e mode. Don Turco dit que, malgré cela, la psalmodie est en 4^e ton à la quinte. Cette remarque, qui va dans le sens d'une modification, est inexacte, puisque c'est la même psalmodie que pour l'introït *Exclamaverunt* (f. 96). Rien, cependant, ne permet de dire que V et P ont modifié leur finale pour échapper au 7^e ton. On pourra se reporter aussi aux autres introïts de 4^e ton, par exemple *Exaudivit*. Au centre de la pièce, la mélodie de C se décale vers le bas d'une quarte par rapport à V, ce qui hausse le début, et donne à l'introït une allure authentique. Si V et P ont changé quelque chose, ils ne l'ont pas tant fait à la finale, que dans le corps de la pièce, et ils l'ont rendue difficile ! C fait une « amélioration » par homogénéisation.

⁴⁴ La présence de nombreux alléluias grégoriens dans le manuscrit C manifeste particulièrement sa contamination par le grégorien (voir HUGLO/54, p. 98).

A propos de *Iubilare Deo*, don Turco fait la remarque suivante : le manuscrit C donne l'incipit de type grégorien, et ajoute à côté la formule d'incipit qu'on trouve dans les manuscrits romains V et P (TURCO/93, p. 18). C'est un exemple supplémentaire patent de contamination.

⁴⁵ Cette stabilité n'est évidemment pas entière. On sait que, dans beaucoup de manuscrits grégoriens sur lignes, un degré est souvent remplacé par un autre degré situé au demi-ton voisin : *mi-fa*, *si-do*, *la-si bémol* (les manuscrits aquitains et, surtout, les bénéventains sont restés sur ce point les meilleurs témoins du modèle grégorien primitif). Le vieux-romain semble avoir subi aussi cette décadence qui altère gravement la modalité. Comme dans tout manuscrit, des erreurs de transcription peuvent apparaître aussi ici ou là.

⁴⁶ Depuis 1974, beaucoup d'auteurs mentionnent ou, plus rarement, traitent cette question, par exemple RIBAY/95.

⁴⁷ De ceux du moins qui constituent un timbre.

* Un premier exemple regarde l'incise « inclina (ad me) aurem tuam » ; les pièces concernées sont l'introït *Intret oratio mea* et le trait *Domine exaudi*⁴⁸. Voir le **Tableau 8**.

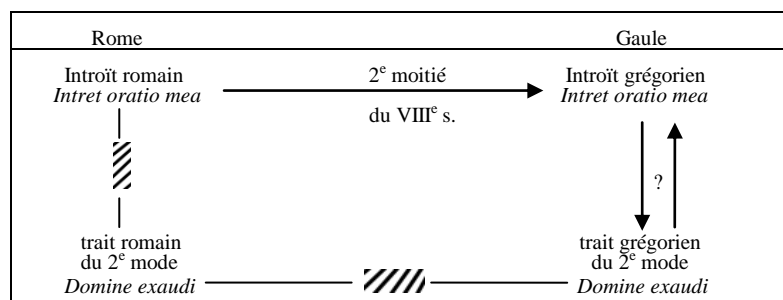


Tableau 8

L'incise de l'introït *Intret oratio mea*, dans la forme romaine, a servi de base musicale à l'incise grégorienne correspondante : la situation est normale, et la transformation a eu lieu dans la deuxième moitié du VIII^e siècle. En grégorien, pour la même incise, la mélodie du trait *Domine exaudi* est voisine de l'introït *Intret oratio mea*, et ne correspond guère au vieux-romain. Est-ce l'introït ou bien le trait qui a emprunté sa mélodie (grégorienne) à l'autre pièce ? Le trait, en principe, est une forme plus ancienne que l'introït. Ici, cependant, on doit tenir que le trait grégorien *Domine exaudi* a emprunté à l'introït grégorien *Intret oratio mea*, lui-même empruntant sa forme grégorienne à la mélodie correspondante romaine. On doit tenir aussi que les influences n'ont pas suivi le chemin inverse. Sinon, sur ce point, le vieux-romain serait postérieur au grégorien ; ce que personne ne défend. Cette incise du trait grégorien *Domine exaudi* a été créée au VIII^e siècle, et n'est pas gallicane. On doit en dire autant de ce trait dans son ensemble. L'état que pouvait avoir cette pièce comme partie éventuelle du répertoire gallican, nous échappe donc complètement.

* Un autre exemple a été donné par dom Louis Brou, auquel renvoie Philippe Bernard⁴⁹. Le schéma est identique au précédent, il concerne l'alléluia *Pascha nostrum*, et le trait *De necessitatibus*. Ainsi, le trait grégorien *De necessitatibus* emprunte une formule à l'alléluia grégorien *Pascha nostrum*, formule créée à partir d'une formule romaine. Ce trait est donc datable du VIII^e siècle, et n'est pas gallican⁵⁰.

⁴⁸ Planche 28. L'offertoire *Domine Deus salutis* possède un verset tiré de la même portion de psaume que l'introït, et ayant en vieux-romain la même mélodie que lui. Il ne joue pas de rôle ici, quoique la comparaison de l'offertoire et de l'introït (tous deux en 8^e mode selon le vieux-romain) ne manque pas d'intérêt. En effet, la structure de l'introït, tant en vieux-romain qu'en grégorien, correspond au 3^e ton. Or, la liturgie romaine utilisait le 8^e pour se conformer au verset d'offertoire, fournissant ainsi un exemple romain d'introït faisant un emprunt à un verset offertoire. Le grégorien préféra le 3^e ton à l'introït, afin de se conformer à la structure de la pièce, fournissant le cas patent d'une « régularisation » du vieux-romain par le grégorien.

⁴⁹ Planches 29-30, BROU, p. 205 et BERNARD/91, p. 313.

⁵⁰ À vrai dire, Philippe Bernard, pensant que le genre le plus ancien (le trait) est composé des pièces les plus anciennes, avait conclu dans un sens contraire à ce que nous proposons : on était en 1991. Plus récemment, peut-être à notre instigation, il se reprenait et s'exprimait ainsi dans une note à propos d'un cas de copie entre des alléluias et un trait, les premiers empruntant au second : « À moins qu'il ne s'agisse du phénomène inverse : une influence à rebours des alléluias sur *Sicut cervus*, à la faveur du travail de la *Schola cantorum*, au début du VI^e siècle. C'est le cas pour l'alléluia *Pascha nostrum* et le trait *De necessitatibus* » (BERNARD/96/2, p. 130, n. 1).

Dans cette note toute de perplexité pour l'auteur et pour le lecteur, Philippe Bernard ne nous avertit pas qu'il s'écarte de son affirmation de 1991. Mais, il brouille les notions et les chronologies, puisque, si l'on parle du chant grégorien en Gaule au VIII^e siècle, il est inutile d'y voir l'intervention de la *Schola cantorum*, qui, selon ses propres dires, intervient à Rome au début du VI^e siècle, et non en Gaule au VIII^e siècle sur le chant grégorien.

Cent pages plus loin, l'autre interprétation est présentée (p. 234-235). « *Pascha nostrum* (sur *immolatus*) [...] est [...] en *ré* et [...] date vraisemblablement du VI^e siècle, uniquement dans la version grégorienne. » On aurait pu opposer à cela que le chant grégorien n'existait pas au VI^e siècle, mais c'est inutile, puisque l'auteur se reprend à nouveau quelques lignes plus loin, et date l'alléluia *Pascha nostrum* grégorien des environs de l'an 750.

Il est vain de tenter une mise au point de cet exposé qui accumule les conjectures et les incohérences d'une page à l'autre. À gauche, on parle de IV^e siècle ; à droite de V^e siècle (simple coquille ?). À gauche, de *cantica* en *ré* au pluriel [le répertoire grégorien n'en contient qu'un seul] ; à droite de *traits*. Plus grave : à gauche, de copie romaine du trait grégorien en le simplifiant [après la création du chant grégorien dans la 2^e moitié du VIII^e siècle] ; à droite, des chantres francs [2^e moitié du VIII^e siècle] reconnaissant leur mélodie, simplifiée par les compositeurs romains, la corrigeant et lui redonnant la mélodie gallicane du timbre [des traits] de *ré*.

En réalité, on constate simplement ceci. Le premier verset romain a une mélodie spécifique qui ne doit presque rien aux traits, mais qu'on retrouve très largement le graduel romain *Tribulationes* : mêmes mots et même mélodie pour « et laborem meum et dimitte omnia peccata mea ». Les versets 2 et 3 du trait romain *De necessitatibus* sont composés de formules, non pas simplifiées, mais habituelles aux traits romains du 2^e mode. L'exposé de Philippe Bernard n'a rien apporté en faveur de la Thèse Gallicane.

* Un dernier exemple⁵¹. Le verset du graduel *Haec dies* au jeudi de Pâques est *Lapidem*. Aux mots « factus est », un motif assez original donne à ce passage une force étonnante. Le grégorien emprunte, non à son correspondant romain, mais à l'intonation des traits du 8^e mode *Qui seminant* et *Ad te levavi* dans leur version grégorienne⁵². Selon les spécialistes de la modalité, ces traits grégoriens ne sont pas redevables au chant gallican, il s'ensuit que la version grégorienne de *Haec dies... Lapidem* est contemporaine du reste du répertoire grégorien, et qu'il n'y a pas de motif de la considérer comme gallicane.

Ce que nous venons de voir pour deux traits et un graduel doit valoir évidemment pour l'ensemble de ces timbres⁵³. En tout cas, rien ne va d'une manière démonstrative en sens contraire, les arguments qui ont paru favorables à l'Hypothèse Gallicane n'étant pas sans réplique. Voyons-les.

Le premier argument invoqué s'appuie sur la constatation que, pour les graduels dont nous parlons, le passage du vieux-romain au grégorien est assez régulier : les compositeurs du VIII^e siècle connaissaient cette esthétique qu'ils pratiquaient encore, et qu'ils n'avaient guère de raison de modifier, alors que les graduels grégoriens du 5^e mode diffèrent largement de leur modèle romain⁵⁴.

Cependant, cette interprétation ne s'impose nullement, puisqu'il existe d'autres cas de passage régulier (les alléluias du 4^e mode et ceux du 8^e). En réalité, les graduels grégoriens sont proches du vieux-romain, parce que centonisés avec régularité, comme le sont ces alléluias, que personne d'ailleurs n'a voulu rattacher au répertoire gallican. La régularité de la centonisation des graduels romains devait se retrouver dans la version grégorienne. Par ailleurs, si l'Hypothèse Gallicane était fondée, les traits du 2^e mode feraient difficulté, leur passage n'étant pas aussi régulier qu'on l'attendrait.

De plus, les musicologues ont trop peu considéré le texte. L'Hypothèse Gallicane omet presque toujours de dire que le texte ne correspond pas exactement de formule romaine à formule grégorienne. Il ne s'agit pas à tout coup d'une simple mise à jour ; il y a eu une vraie refonte, dont personne ne peut dire la portée exacte : Quand aurait eu lieu cette modification, et dans quel sens jouerait-elle ? Quelle que soit la problématique qu'on adopte, il est conjectural de tenter de répondre.

Enfin, l'Hypothèse Gallicane omet de dire aussi que certains graduels changent de mode entre le vieux-romain et le grégorien, une seule des deux formes étant en 2^e mode : refonte plus radicale encore !⁵⁵.

Pareillement, l'argument de la modalité a été avancé, en raisonnant spécialement sur le cas des graduels. On sait que l'Avent est d'origine gallicane, vraisemblablement introduit à Rome, comme une préparation à Noël, dans la deuxième moitié du VI^e siècle. Or, la corde modale *ré* vient elle aussi de Gaule, puisque, tout en étant absente du vieux fonds de l'Office romain, elle est présente dans le vieux fonds de l'Office grégorien. Le chant grégorien étant héritier du chant gallican, cette corde est gallicane. Ainsi les graduels du 2^e mode, dont le *ré* forme la structure, sont d'origine gallicane. Cette conclusion est confirmée par le fait que l'Office de l'Avent contient beaucoup de pièces en *ré* ; elle s'étend aux traits du 2^e mode utilisés durant la Semaine Sainte⁵⁶.

⁵¹ Planche 31.

⁵² Le GT comporte quelques inexactitudes dont certaines ont été corrigées ici. L'intonation de *Qui seminant* est écrite dans les deux répertoires à un degré d'intervalle.

⁵³ L'homogénéité stylistique des graduels, traits et alléluias du 2^e mode avec le reste du répertoire tend à prouver qu'ils furent composés en Gaule exactement à l'époque où les autres pièces du répertoire grégorien étaient créées à partir du vieux-romain. On objecte parfois que certaines mélodies grégoriennes sont peu conformes au reste du répertoire : on cite les pièces de chant utilisées durant la semaine de Pâques, qui pourraient être un reliquat du répertoire gallican. Assurément, l'exposé fait au début du présent article, sur l'origine et la datation du répertoire grégorien, utilise une argumentation globale, justifiant l'existence d'exceptions. Au plan esthétique, on pourrait invoquer dans ce sens les versets d'offertoire, en y ajoutant, non pas toute la semaine de Pâques, mais les seuls offertoires du jeudi et du vendredi. Or, les versets d'offertoires constituent une *forme musicale* à part, dont l'esthétique peut légitimement être différente du reste du répertoire, sans que ces versets soient gallicans ou non-grégoriens. De plus, la datation générale de leur version grégorienne ne fait pas de doute (Voir la note **2Erreur ! Document principal seulement.**). Elle peut se confirmer par les remarques suivantes qui attestent directement l'origine grégorienne de certains d'entre eux.

Ainsi, le verset de l'offertoire grégorien *Super flumina*, au mot « Jerusalem », emprunte son mélisme à l'alléluia grégorien *Te decet* ; ce qui lui assure l'authenticité grégorienne (il n'est pas gallican) et le date (deuxième moitié du VIII^e siècle). Autres exemples : le verset de l'offertoire *Ave Maria* et le graduel *Adiutor in opportunitatibus*, aux mots « te » et « non » ; le verset de l'offertoire *Levabo oculos* et le trait *Iubilare*, aux mots « exercebor » et « nos ». On pourrait récuser tel cas particulier, mais non l'ensemble des exemples qui se présentent ; sinon le vieux-romain devrait être tenu pour postérieur au grégorien.

En tout état de cause, la modalité de ces pièces concernées, commune aux deux répertoires, n'autorise aucune supposition qui ne vaudrait pas pour les deux répertoires.

⁵⁴ RIBAY/95, p. 83.

⁵⁵ Voir les exemples donnés à la note **2Erreur ! Document principal seulement.**

⁵⁶ BERNARD/90, p. 178 ss. et CLAIRE/86. Pour ne pas alourdir l'exposé, donnons en note le complément suivant. On a remarqué que l'Avent gallican possédait autant de dimanches qu'il y a de graduels du 2^e mode dans l'Avent

À cette argumentation, voici ce que l'on peut répondre. La modalité de *ré* est présente dans le répertoire romain antérieurement à l'introduction de l'Avent, par exemple dans l'offertoire *Ad te Domine levavi* du mercredi de la 2^e semaine de Carême, qui deviendra un jour l'offertoire du premier dimanche de l'Avent. La création à Rome d'un temps de préparation à Noël ne fut donc pas l'occasion d'importer une nouveauté modale. Elle donna simplement lieu à l'emploi un peu abondant de la corde *ré*, du moins en certains jours de l'Avent ; encore s'agit-il surtout de la répétition de pièces appartenant à un même timbre, plutôt que de l'omniprésence d'une esthétique⁵⁷.

D'ailleurs, suffit-il que la corde *ré* soit absente de l'Office vieux-romain pour qu'elle soit une particularité gallicane ? En effet, l'Office grégorien succède matériellement au chant gallican, mais n'en est pas une refonte. Nul ne peut dire encore d'où viennent les antiennes grégoriennes dont la modalité n'est pas celle de leur correspondant romain. Ajoutons que madame Claire Maître s'interroge sur la signification du fait que « le chant de la Gaule ne livre, dans cette première incursion [faite dans les manuscrits d'Autun], aucun témoin archaïque de la corde de *do*, et presque aucun de celle de *ré*, [...] et, au contraire, des témoins nombreux et solides de la corde de *mi* dans son état archaïque »⁵⁸. C'est dire que la corde *ré* qu'on suppose gallicane n'a pas fait beaucoup sentir son influence dans cette partie du répertoire de la Gaule.

De plus, si l'antiquité des graduels se prouve par leur structure modale archaïque, les traits, qui ont même structure, sont à juste titre considérés comme anciens⁵⁹, mais ces traits sont-ils anciens à Rome ou en Gaule ? Si c'est en Gaule, alors ils entrent à Rome dans la Semaine Sainte, c'est-à-dire dans la partie la plus ancienne du répertoire. Or, selon Olivier Cullin qui suit Anton Baumstark, les parties anciennes du répertoire sont aussi ses parties stables⁶⁰. Si donc c'est à Rome, alors ils ne sont guère gallicans, et leur modalité est connue à Rome (durant la Semaine Sainte) bien avant que n'apparaissent les graduels de l'Avent en 2^e mode.

Enfin, si l'on retient les principes de la Théorie Modale, la modalité des graduels, traits et alléluias du 2^e mode se révèle trop évoluée pour être ancienne et donc significative : ces pièces sont structurées par trois cordes⁶¹, et, pour des mélodies anciennes, ce nombre est bien grand, même si la Théorie des cordes-mères a sans doute besoin d'être mieux confrontée à l'histoire diachronique, comme le suggère madame Claire Maître. Selon elle, « le principe de l'évolution naturelle des mélodies du simple au complexe est controuvé »⁶². Dans le cas des traits, il faudrait donc admettre que leur mélodie a subi une modification profonde de structure⁶³. Mais alors, la refonte des pièces rend conjecturales les suppositions concernant l'état antérieur, et ne permet pas d'établir une histoire scientifique de la modalité ancienne. Nous le redirons dans la note suivante d'une manière un peu différente⁶⁴.

romain. Le professeur Antoine Chavasse ayant montré qu'à Rome la forme primitive de l'Avent comportait six dimanches comme en Gaule, on a conjecturé que les graduels du 2^e mode à Rome furent d'abord des pièces dominicales avant d'être affectés aux Quatre-Temps, juste avant Noël (CHAVASSE/53, CHAVASSE/55, p. 21-23, et BERNARD/90, p. 182). De cette manière, le processus du transfert des pièces gallicanes jusqu'à Rome était connu dans son entier, et le maintien des six pièces se trouvait justifié. Nous verrons à la note 13 ce qu'il faut en penser.

⁵⁷ Revenons à l'exposé de la note 12. En fait, les bases de la démonstration d'Antoine Chavasse étaient fragiles. On en appelait au témoignage du vieux sacramentaire Gélisien, qui est une compilation comportant des éléments venus de Gaule, là précisément où l'Avent dure six semaines. On en appelait aussi au nombre de formulaires contenus dans l'épistolier de Wurtzbourg et dans le sermonnaire romain. Or, rien ne prouve que chaque formulaire ait correspondu à un dimanche, c'est-à-dire que l'ordonnance de ces recueils aient été, à la lettre, liturgiques. De plus, Antoine Chavasse présentait une chronologie des témoins en 1953-1955 qui, sous sa plume un quart de siècle plus tard, était développée dans l'ordre inverse ! (CHAVASSE/78, p. 261). Ainsi, la faiblesse de l'argumentation et de son fondement transforme la première manière de voir d'Antoine Chavasse en une conjecture, du reste, inutile. En conséquence, la logique interne du nombre *six* disparaît.

⁵⁸ MAÎTRE, p. 191.

⁵⁹ CULLIN/90, p. 22 ; CULLIN/91, p. 6 .

⁶⁰ CULLIN/90, p. 19.

⁶¹ RIBAY/85, p. 240.

⁶² MAITRE, p. 191.

⁶³ RIBAY/85, p. 240, 242 . Les traits et graduels du 2^e mode ont la même modalité ; or, ces derniers utilisent un « *ré* évolué ».

⁶⁴ Le problème modal posé par les traits du 2^e mode suggère les réflexions suivantes au sujet des traits et surtout des cantiques du 8^e mode, qui sont structurés eux aussi par trois cordes.

Les cantiques romains du 8^e mode - leur disparition - Nous avouons ne pas partager l'indignation de Philippe Bernard contre David Hiley qui nie l'antiquité des cantiques de la Vigile pascale (BERNARD/94, p. 323, 335). On sait que les lectures de cette Vigile étaient suivies par des cantiques, qui, en grégorien, ont la forme musicale des traits du 8^e mode. Les manuscrits de vieux-romain donnent ces chants sous la forme *grégorienne*. Ce sont les seules pièces du répertoire romain à avoir unanimement une mélodie grégorienne. Peut-on reprocher à David Hiley de ne pas croire que ces pièces *grégoriennes* dans leur état actuel soient du IV^e siècle, alors qu'elles sont explicitement considérées par Philippe Bernard comme d'origine romaine (c'est-à-dire sans modèle immédiat gallican), et qu'elles ont donc le même âge que le reste du répertoire grégorien (deuxième moitié du VIII^e siècle) ? Comment prendre parti sur l'état musical *romain* de cantiques dont il n'existe aucune trace ? Dans sa thèse parue deux ans plus tard, Philippe Bernard s'en explique longuement, mais les pétitions de principe qu'il avance, tant au regard du texte qu'au

Ainsi, les arguments portant sur la modalité ne fournissent pas la preuve attendue.

Il reste à expliquer le témoignage d'un antiphonaire grégorien des plus anciens, le manuscrit non noté B, écrit vers l'an 800, qui, au dimanche de Pâques, donne à la suite, comme s'il s'agissait d'un trait, tous les versets relatifs au graduel *Haec dies*, versets chantés normalement au cours de la semaine de Pâques⁶⁵. On a conjecturé que B était le témoin d'un usage gallican consistant à chanter un trait, le jour de Pâques⁶⁶.

Pour juger de cette proposition, remarquons que, si B témoigne de l'existence de *Haec dies* sous forme de trait, celui-ci est soit gallican, soit romain. Dans le premier cas, il est totalement inconnu dans sa teneur musicale, car la forme musicale devait être différente, sinon l'hypothèse n'a qu'un intérêt assez mince, et soulève immédiatement d'autres questions : nous avons vu plus haut que les spécialistes pensent que les traits ont subi une modification profonde de structure. On s'interroge aussi sur son emploi liturgique : était-il chanté le jour de Pâques, ou était-il distribué, en versets, aux jours de l'octave de Pâques (comme aujourd'hui), voire aux sept dimanches de Pâques (puisqu'il y a sept versets) ? On peut penser aussi que le trait est romain, d'autant que B, en opposition aux particularités grégoriennes, présente souvent des caractéristiques romaines ; mais alors cette pièce n'est nullement gallicane, et le graduel ne l'est pas davantage.

En réalité, B fait ici une accommodation maladroite. Ne propose-t-il pas trop de versets (sept au lieu de six) ; le verset traditionnel du mardi, tiré, non comme les autres, du psaume 117, mais du psaume 106 (*lectio difficilior*), n'a-t-il pas été remplacé en B par un verset du psaume 117 (*lectio faciliior*) ? Ce manuscrit ne donne donc pas *Haec dies* sous forme de trait, mais sous forme de catalogue⁶⁷. Rien d'archaïque en cela, surtout si on remarque qu'il est le seul à donner le dernier verset, « Benedictus qui venit », sous la forme textuelle « Benedictus qui venturus est », propre au *Psautier gallican*, dont l'usage liturgique n'a jamais été connu à Rome et qui, malgré son nom, est absent du continent avant 750 ?

L'hypothèse d'un cantatorium gallican en *ré* qui a été proposée sans les précisions historiques, géographiques⁶⁸, liturgiques, qu'on était en droit d'attendre, n'a guère de fondement. Il est plus sage d'admettre que les graduels, les traits et les alléluias du 2^e mode, dans l'état grégorien que nous possédons, ont été composés à partir du vieux-romain, en même temps que le reste du répertoire grégorien. D'une manière générale, si le vieux-romain devait à la Gaule des éléments appartenant au cantatorium du 2^e mode, il n'en aurait pas reçu toutes les pièces, mais les types, c'est-à-dire les timbres. À quoi servirait-il de savoir que la corde *ré* est gallicane, si elle ne se rattache à aucun répertoire gallican *défini*, ni à une région précise ?

Examinons maintenant un autre ensemble de pièces qui peuvent se rattacher au répertoire gallican.

regard de la forme musicale, ne peuvent être décisives (BERNARD/96/2, p. 110, 126-129). Maintenons donc que, dans leur forme romaine, les cantiques de la Vigile Pascale ont disparu sans laisser de trace.

Leur modalité - Voir CULLIN/90, p. 22-23, en particulier la note 15. Certains musicologues s'intéressent à ces cantiques, parce qu'ils croient discerner une différence de modalité entre eux et les traits. Ignorant le vieux-romain et ne s'attachant qu'au grégorien, ils concluent que cantiques et traits sont de dates de composition distinctes, sans savoir que cette différence de modalité ne concerne que le grégorien, puisque nous ne possédons plus la forme romaine desdits cantiques. Penser que cette différence se trouvait déjà dans le vieux-romain est une pure conjecture. Ces musicologues précisent même que les cantiques sont les ancêtres des traits du 8^e mode. Mais la modalité de ces pièces est trop évoluée, nous l'avons dit, pour déterminer une chronologie significative, même s'il était légitime de projeter le problème sur des ancêtres romains supposés.

Ajoutons que la position soutenue par ces musicologues et celle défendue par Philippe Bernard ne s'accordent guère, puisque la différence de modalité entre cantiques et traits grégoriens, pour être de quelque utilité au plan de l'histoire, doit correspondre à une semblable différence esthétique chez leurs homologues romains ; ce qui n'est pas le cas si les cantiques romains étaient très simples, ainsi que le prétend Philippe Bernard (BERNARD/96/2, p. 127) : ces modèles très simples n'ont pas pu avoir une vraie influence modale sur les pièces très ornées (« presque polyphoniques » [sic], p. 110) que nous connaissons aujourd'hui. Cela n'empêche pas Philippe Bernard, quelques pages plus loin, de conclure à la justesse de la thèse qui est en cause ici (p. 137).

Nous aurons l'occasion dans un autre article, ajoutons-le pour finir, de montrer que rien ne prouve un usage systématique, dans le Carême romain antique, des traits (du 8^e mode) tirés des *psaumes graduels*.

⁶⁵ AMS, nn. 80-86 et p. LXII.

⁶⁶ RIBAY/95, p. 83 ss.

⁶⁷ Dom Hesbert pensait que les graduels avaient comporté jadis plusieurs versets (HESBERT, p. 317). La tradition notée ne connaît qu'un seul exemple de graduel à plusieurs versets, *Ecce quam*, lié à un psaume fort court. C'était trop peu. On s'explique pourquoi cet auteur n'a pas été suivi par les historiens du chant grégorien qui ont préféré l'Hypothèse Gallicane que nous venons d'exposer.

⁶⁸ Nous reviendrons plus loin sur ce point.

2. Les antiennes O (planches 32-35⁶⁹)

Les « antiennes majeures sur l'Évangile » de l'Office de l'Avent ont reçu plusieurs dénominations. Puisqu'elles commencent par un vocatif, retenons pour sa simplicité l'appellation d'*antiennes O*. Nous en traitons avec le chant gallican, parce qu'une étude assez récente, s'appuyant sur leur modalité de 2^e mode en *ré* et sur leur esthétique, a conclu à l'origine milanaise-gallicane de ces pièces⁷⁰.

L'auteur tenait sa conclusion pour probable à cause de « fortes présomptions ». Dans la ligne de l'Hypothèse Gallicane, il remarquait en effet que ces antiennes appartiennent au 2^e mode en *ré*, alors que ce mode est absent du répertoire de l'Office romain, et que la modalité de *ré* fait défaut au vieux fonds romain, ainsi que nous l'avons dit. Il signalait aussi un détail esthétique dont l'origine milanaise ne faisait pas de doute à ses yeux.

En réalité, les arguments étaient faibles et pouvaient se retourner. Ainsi, le 2^e mode n'est pas tout le mode de *ré*, rappelons-le aux tenants de la modalité par corde⁷¹ : le mode de *ré* n'est pas absent, mais il se manifeste en dehors du 2^e mode⁷². De plus, l'introduction de l'Avent à Rome s'est faite à une époque où la modalité de *ré* était déjà entrée dans la liturgie romaine, nous l'avons déjà remarqué. Une fois que cette modalité a été connue à Rome, elle a pu servir de base à des créations sans lien direct avec le chant gallican. D'ailleurs, nous nous interrogerons sur l'apparente modalité en *ré* de ces antiennes. Quant au détail esthétique, il était sans portée.

Pour déterminer l'origine des *antiennes O*, nous préférons tenir compte du cadre liturgique et des textes. Nous verrons au passage le rôle du recours à la mélodie.

Le groupe des *antiennes O* comprend sept pièces romaines, qui ont leur correspondant dans le vieux fonds grégorien. Elles forment un timbre musical ; l'adaptation de la mélodie aux sept textes n'a pas fait de difficulté. Chaque pièce donne un titre au Messie, et lui demande de venir. Ces titres forment un acrostiche renversé « ero cras, je serai demain » annonçant la naissance de Jésus. Nous réservons le nom d'*antiennes O* à ces sept pièces. L'usage romain, attesté par ROM 1, ROM 2 et l'*Ordo du chanoine Benoît* (vers 1140), est de chanter ces antiennes du 6 au 13 décembre (ou au moins à partir du 6 décembre). Bénévent, le Mont-Cassin et plusieurs témoins de la ville de Rome placent ces pièces au Bénédictus. Dans la liturgie liée au chant grégorien, ces antiennes sont placées au Magnificat des sept jours précédant le 24 décembre⁷³.

La preuve de l'origine non ambrosienne des *antiennes O* est d'ordre textuel. Entre les trois traditions milanaise, grégorienne et romaine, le texte est identique, si ce n'est une douzaine de variantes. ROM 1 s'accorde toujours avec ROM 2 sauf pour « domui/domus » dans l'antienne *O Adonai*, et pour un cas donné à la note 16. Rome et le grégorien s'accordent toujours contre les variantes du chant ambrosien, qui supprime un doublet (« sedentem in tenebris et umbra mortis » dans les antiennes *O Clavis* et *O Oriens*), et s'écarte du texte scripturaire pour donner une leçon plus précise (« ex ore Altissimi prodisti » [Sir 24, 5] devient « ex ore Altissimi processisti » dans l'antienne *O Sapientia* ; de même « de limo formasti » [Gn 2, 7] devient « de limo plasmasti » dans l'antienne *O Rex gentium*). Ces améliorations confirment que la tradition milanaise est en dépendance du vieux-romain ou du grégorien, ce qui exclut l'origine milanaise des *antiennes O*.

Comment se situent mutuellement grégorien et vieux-romain ? Le premier argument en faveur de l'origine romaine des *antiennes O* est que la disposition romaine est moins *solennelle* à Bénédictus (quoique ces antiennes ne soient nullement déplacées avec le cantique de Zacharie), et moins respectueuse du sens de l'acrostiche, puisque l'ensemble est situé loin de Noël (on ignore le motif de cette anticipation). Cette ordonnance fait figure d'amélioration de l'usage romain. De plus, on peut utiliser une variante modeste que nous avons négligée jusqu'ici : elle concerne les antiennes *O Clavis* et *O Oriens*. ROM 1, non sans une certaine logique, met le singulier pour la première antienne : « educ vincitum de domo carceris sedentem in tenebris et umbra mortis », d'après le texte de *Is 42, 7* (ut educeres de conclusione vincitum, de domo carceris sedentes in tenebris), augmenté du *psaume 106, 10* (sedentes in tenebris et [in] umbra mortis), ou de quelque texte semblable. ROM 1 met la même formule au singulier dans la deuxième antienne : « illumina sedentem in tenebris et umbra mortis », qu'on rattache naturellement à *Lc 1, 79* : « illuminare

⁶⁹ Les planches commencent par l'antienne *Quem vidistis pastores* : au plan esthétique, la forme romaine (2^e ligne) est loin de valoir la version grégorienne (1^e ligne), et l'on passe d'une rengaine à un petit chef-d'œuvre. Ensuite, deux antiennes romaines : la modalité est plus marquée par le *mi* dans l'antienne *O Adonai* (planche 33, 4^e ligne). Puis, la version grégorienne de *Genuit puerpera regem*. Enfin, *O virgo virginum* selon la mélodie milanaise. Voir AM 208-211.

⁷⁰ Voir GASSER.

⁷¹ Cette affirmation est conforme au fait que l'octoéchus n'est pas le meilleur classement modal du répertoire. GASSER, p. 67-68.

⁷² Voir l'exemple cité à la note 17. Le 2^e mode est peu présent dans l'Office romain (CLAIRE/75, p. 129, note 1), mais le 5^e mode l'est aussi peu. Personne n'en a conclu à l'origine gallicane des antiennes grégoriennes du 5^e mode. Bien d'autres étrangetés ont été passées sous silence par la Théorie Modale, qui n'a pas même cherché à les expliquer : ainsi, le 3^e mode comme tel est rare dans l'Office ferial. Nous y reviendrons.

⁷³ ROM 1, f. 14-14^v et ROM 2, f. 13^v, BENOIT, MESSAGER, p. 513, CALLEWAERT, p. 412-413, GASSER, p. 53, et MALLET, p. 695, avec leurs références. De même, Amalaire fait allusion à l'emploi des *antiennes O* à Bénédictus, usage qui devait donc exister au IX^e siècle (AMALAIRE, p. 44).

his qui in tenebris et in umbra mortis sedent »⁷⁴. Le grégorien, la seconde fois, préfère mettre la formule au pluriel. La version romaine de la deuxième antienne est plus ancienne, puisque l'emploi du singulier y est étonnant, et que le grégorien (après le vieux-romain) omet la préposition « in » dans le dernier groupe mot (« in umbra mortis »), ce qui rappelle que le texte primitif reprend l'antienne précédente, et non saint Luc. Enfin, une preuve plus solide encore de l'ancienneté de la forme romaine est fournie par la tradition manuscrite grégorienne, où quelques antiphonaires donnent encore parfois la version romaine, qui est manifestement en train de se perdre⁷⁵. Comme il s'agit de manuscrits grégoriens, c'est à l'intérieur de la tradition grégorienne qui naît au VIII^e siècle, qu'a lieu le passage de la forme textuelle romaine à celle du grégorien. Ainsi, les *antiennes O* grégoriennes ont pris leur modèle à Rome au VIII^e siècle.

On sait que le grégorien a souvent servi de véhicule aux mélodies romaines pour atteindre Milan. Il reste à déterminer si c'est le cas pour les *antiennes O*. En fait, la comparaison des mélodies ne laisse pas de doute : le chant ambrosien a emprunté au grégorien, car c'est l'esthétique bien posée sur *ré*, conforme à ce chant, qui passe à Milan, non celle de Rome. Le transfert est nécessairement postérieur au VIII^e siècle.

Reprenons de manière chronologique la genèse des pièces qu'on peut associer aux *antiennes O*. L'antienne de Noël, *Genuit puerpera regem*, dont le texte est tiré de Sédulius, est sans doute la première pièce composée. Par sa mélodie, elle fait partie du timbre des *antiennes O*, et doit en être le principe. Si elle avait été composée après le groupe des sept, elle aurait été assurément précédée du « O », comme le sera *O virgo virginum*, dont nous allons parler. Vinrent ensuite les sept antiennes, formant un acrostiche - Sédulius avait été rendu célèbre par un autre acrostiche. Pour la date, conjecturons la deuxième moitié du VI^e siècle. On les chantait au Bénédictus, à partir du 6 décembre.

En Gaule au VIII^e siècle, cet ensemble fut placé au Magnificat des jours précédant le 24 décembre. Il eut du succès, de sorte qu'on y ajouta assez tôt d'autres pièces, par exemple *O Ierusalem*, *O Gabriel*. Certains manuscrits du CAO donnent une douzaine d'antiennes. L'acrostiche en souffrait, puisque le début de la série fut par obligation avancé et dissocié de Noël, mais la *solemnisation* y gagnait ! Une autre pièce, *O virgo virginum*, bien présente dans le répertoire romain, semble, selon le témoignage du CAO, faire partie du vieux fonds grégorien. Elle prend une portion de son texte à l'antienne *Genuit puerpera regem*, auquel on a donné le style direct, afin de la pourvoir du vocatif « O ». Son rôle différait peut-être de celui des sept antiennes⁷⁶. La mention de saint Thomas du 21 décembre, qui semble avoir été introduite en Gaule dès l'origine du grégorien sous l'influence du sacramentaire *Gélasien du VIII^e siècle*, était située au milieu de la série des *antiennes O* ; on fit pour elle *ad instar* une pièce, *O Thoma*. Sans appartenir à la série des pièces de Noël, elle semble être une pièce du vieux fonds grégorien, tant elle est bien attestée dans le CAO. Longtemps après, saint Ambroise, dont la fête au 7 décembre était toute proche, eut droit à une antienne, *O doctor optime* ; cette pièce tardive⁷⁷, absente en ce jour des manuscrits ambrosiens MILAN et MUGGIASCA, devint populaire au point qu'on la considère comme représentative du timbre musical des *antiennes O*. C'est par hasard que Rome commence la série des antiennes la veille de la Saint-Ambroise. D'autres pièces, très bien présentes dans le CAO, font partie de la descendance grégorienne des *antiennes O* : *O Rex gloriae*, de l'Ascension, et *O beatum virum cuius*, de la Saint-Martin. Ces antiennes ont, à l'incipit, la mélodie du timbre.

On peut donc synthétiser ce que nous venons de dire de la façon suivante.

À Rome,

- 1) *Genuit puerpera regem*,
- 2) Les sept *antiennes O*,
- 3) *O virgo virginum*.

En Gaule, à partir du vieux-romain,

- 4) au VIII^e siècle : les antiennes venues de Rome et *O Thoma*, *O Rex gloriae*, *O beatum virum cuius*,
- 5) plus tard : *O Gabriel*, etc.
- 6) plus tard encore : *O doctor optime*.

À Milan, après le VIII^e siècle, introduction des *antiennes O* en provenance du grégorien.

⁷⁴ ROM 2 met tout au pluriel. Milan a mis au pluriel toute la deuxième phrase de la première antienne. Quant à la deuxième antienne, le texte a été modifié. Ces témoignages sont sans valeur pour nous.

⁷⁵ Manuscrits C', E, F, S, du CAO. Parfois, des points de contact, connexes à la musique, apparaissent entre des manuscrits du CAO et ceux de Rome. Ils peuvent être de précieuses preuves de l'origine romaine de certaines pièces, attestant que l'état des manuscrits romains du XII^e siècle est encore celui qu'on suivait à Rome dès le VIII^e siècle. En effet, il est des détails sans portée que Rome n'a certes pas empruntés aux manuscrits grégoriens. Il suffit de s'assurer qu'ils constituent des traces de l'usage romain, qui, pour diverses raisons, ont perdu leur sens en Gaule. Par fidélité à leur modèle, ils ont été recopiés dans les manuscrits grégoriens, spécialement par les scribes des manuscrits non notés, les scribes des manuscrits notés étant obligés à une plus grande fidélité à la pratique liturgique effective.

Dans C', ces détails sont nombreux. Ce manuscrit non noté a peut-être son origine dans la Cour impériale de Charles-le-Chauve, donc dans un lieu marqué par l'influence romaine. Leur valeur probante est d'autant plus forte que ce manuscrit date d'une époque où le retour de Gaule vers la Ville Éternelle n'est pas encore possible (860-880).

⁷⁶ Dans ROM 1, la septième antienne, *O Emmanuel*, a été supprimée au profit de *O virgo virginum*, sans qu'on en sache le motif.

⁷⁷ Le seul témoin donné dans le CAO est un antiphonaire bénéventain du XII^e siècle.

Revenons à la forme mélodique romaine des *antiennes O* (finale *ré* et psalmodie sur *mi*). La structure de ces pièces fait une bonne place au *mi*, et confère à l'ensemble (antienne-psalmodie), selon la Théorie Modale, un caractère ancien de type romain, *antérieur à l'octoéchos*, alors que la forme grégorienne où la prédominance du *ré* donne au timbre une modalité de type présumé gallican, paraît plus évoluée en raison de la psalmodie à *fa*. Après ce que nous venons de voir sur l'origine des textes, on doit tenir que le timbre des *antiennes O* a été rectifié en Gaule selon les canons mélodiques nouveaux du chant grégorien⁷⁸.

On se demandera pourquoi, à Rome, l'antienne *Genuit puerpera regem*, que nous conjecturons être plus ancienne que les *antiennes O*, a une modalité plus évoluée que la leur : 2^e mode (finale *ré*, psalmodie sur *fa*). Cet apparent manque de rigueur vient peut-être de ce que l'octoéchos n'existait pas encore comme norme. On s'en étonne d'autant moins que cette pièce fait suite à l'antienne en 2^e mode *Quem vidistis pastores*, où domine le *ré*, sans laisser de place au *mi*. Les *antiennes O* ont été traitées sans qu'on essaie de les harmoniser avec leur modèle. Le grégorien a tout *régularisé*.

Les arguments modaux n'empêchent donc nullement de conclure que les *antiennes O* sont d'origine romaine.

3. Autour du ton pérégrin (planches 36-37)⁷⁹

L'existence de l'octoéchos n'a pas empêché l'usage d'autres tons psalmodiques. Le plus fréquent d'entre eux est le ton « irrégulier », présent dans en vieux-romain et en grégorien⁸⁰. Un autre ton, nommé « pérégrin » et connu seulement du grégorien, consiste en une psalmodie sur *la* jusqu'à la médiane, se poursuivant sur *sol* dans la seconde partie du verset⁸¹. Cette double teneur, cas unique en grégorien, a beaucoup intrigué. On a proposé Byzance comme lieu d'origine de cette psalmodie. On a défendu aussi qu'il s'agissait de l'application à une mélodie gallicane antique d'un ton nouveau (IX^e siècle)⁸². À la suite de dom Paolo Ferretti⁸³, il faut distinguer la *modalité des antiennes* liées à ce ton, et la *psalmodie* du ton pérégrin.

Les pièces étudiées sont les suivantes ; on notera dès maintenant l'identité textuelle des quatre premières antiennes (au premier mot près), et leur parenté textuelle avec la dernière.

Angeli Domini Dominum benedicite in aeternum/alleluia Martyres Domini Dominum benedicite in aeternum/alleluia Sancti Domini Dominum benedicite in aeternum/alleluia Virgines Domini Dominum benedicite in aeternum/alleluia Nos qui vivimus benedicimus Domino/Dominum
--

D'autres pièces auxquelles on a donné le ton pérégrin accidentellement ou tardivement ne jouent pas de rôle ici. L'antienne la plus connue est *Nos qui vivimus*, des Vêpres séculières du dimanche (ou des Vêpres monastiques du lundi). On est en chant grégorien, car le vieux-romain ignore ce ton psalmodique.

La dernière étude sur le ton pérégrin écarte l'origine byzantine, et préfère attribuer une origine gallicane à cette pièce construite sur la corde de *sol* (*ré* par transposition)⁸⁴. La reconstitution de l'histoire de cette antienne est facile, si l'on tient compte de l'histoire de la modalité, puisque ces histoires sont strictement parallèles, et qu'il existe des témoins de certains états disparus. Aurélien de Réomé, un théoricien du IX^e siècle, rapporte que l'usage du ton pérégrin est récent, et qu'auparavant on chantait le 7^e ton (sur *sol*) pour notre antienne ; quoique non conforme à l'octoéchos, cette manière de chanter s'harmonisait parfaitement avec ce bel exemple de modalité gallicane en *ré* (transposée à *sol*). La liturgie ambrosienne, encore de nos jours, se

⁷⁸ GASSER, p. 56-57, 64-65.

⁷⁹ La planche 36 contient,

- à la ligne 1, des antiennes d'« alleluia » de modalité antique ;
- aux lignes 2 à 5, des antiennes grégoriennes ou romaine ;
- à la ligne 6, l'antienne d'« alleluia » du PM, parallèle à l'antienne de la ligne 5 ;
- à la ligne 7, la même pièce dans une version partant du médium ;
- à la ligne 8, l'antienne d'« alleluia » correspondant à l'antienne de la ligne 7.

La planche 37 contient,

- à la ligne 1, une antienne grégorienne de 8^e mode n'atteignant pas le *do* ;
- aux lignes 2 et 3, deux psalmodies qui furent utilisées avec l'antienne *Nos qui vivimus* ;
- aux lignes 4 à 6, la mise en parallèle de trois antiennes ;
- aux lignes 7 et 8, deux motifs parallèles sur des échelles différentes.

⁸⁰ Nous venons de voir que les *antiennes O* à Rome sortent, encore au XII^e siècle, du cadre de l'octoéchos. Le ton irrégulier correspond au ton *E* d'origine romaine, dont l'archaïsme n'a guère été souligné par les musicologues : voir l'antienne romaine *Alleluia alleluia*, planche 36, première ligne, deuxième antienne. On trouve encore dans l'Office romain une pièce extérieure à l'octoéchos : l'antienne *Alleluia alleluia alleluia* de la semaine de Pâques ; elle est pourvue du ton (archaïque) *D*, si ce n'est que la finale est baissée d'un degré (*ibid.*, première antienne) ; pareillement, elle a été négligé par les spécialistes. Remarquons que les deux antiennes se font suite. Le ton grégorien en *IV A* lui aussi ne fait pas (à proprement parler) partie de l'octoéchos. Dans cette section, il faudra souvent distinguer mode et ton.

⁸¹ Planche 37, ligne 3.

⁸² CLAIRE/75, p. 89-92, et CLAIRE/79.

⁸³ FERRETTI, p. 324-331.

⁸⁴ Voir la note 17.

conforme à cet archaïsme en psalmodiant à la même hauteur que la finale sur *sol* (*ré* par transposition). On peut remonter plus haut dans le temps, car, antérieurement à l'usage de l'antienne *Nos qui vivimus*, les Vêpres dominicales faisaient chanter une antienne composée d'« alleluia », et celle-ci était naturellement de la même modalité archaïque. Cette antienne n'est pas perdue, on en trouve la trace dans l'AM de 1934⁸⁵, non pas avec une psalmodie sur *sol*, mais sur *do*, par montée de la teneur, c'est-à-dire selon le 8^e mode⁸⁶. Le PM la donne deux fois avec une psalmodie archaïque dans son état primitif : une fois selon une forme débutant au grave, une autre fois dans une forme plus homogène commençant à la hauteur du *sol*⁸⁷.

Les quatre autres antiennes mentionnées plus haut appartiennent au sanctoral. La similitude de texte leur a fait attribuer une mélodie semblable et donc le même ton psalmodique pérégrin.

De son côté, la liturgie romaine a accepté sur le tard ce type modal gallican qui n'était pas le sien, et l'a utilisé avec une psalmodie du 8^e ton au *do* aigu. Celle-ci ne peut être primitive, puisque l'antienne n'atteint jamais le *do*. Deux antiennes, *Virgines Domini* et *Sancti Domini*, furent ainsi équipées (à Rome, *Angeli Domini* a une autre mélodie, et *Martyres Domini* n'y existe pas). L'antienne *Nos qui vivimus*, quand elle est entrée à Rome pour remplacer l'antienne d'« alleluia » primitive des Vêpres, a été pourvue d'une banale mélodie du 8^e mode.

Toutefois, un obstacle s'oppose à cette thèse, et il faut tenir que la mélodie grégorienne de *Nos qui vivimus* a été faite à partir d'une mélodie d'origine romaine.

En effet, le lien qui a permis l'exportation de cette mélodie (soit de Gaule vers Rome, soit de Rome vers la Gaule), ne peut être établi que par les antiennes du sanctoral, puisque la version romaine de *Nos qui vivimus* ne comporte pas la mélodie requise. Or, parmi les pièces du sanctoral, il faut exclure *Virgines Domini* et *Sancti Domini*, qui ne font pas de doute à Rome, mais qui sont trop mal attestées dans le grégorien pour appartenir au vieux fonds universel. Il reste l'antienne authentiquement grégorienne *Martyres Domini*. Quoique le texte de cette pièce soit inconnu du vieux-romain, c'est bien lui qui rattache les deux répertoires grâce à la modification du premier mot : là où Rome a « *Sancti Domini* », le grégorien a « *Martyres Domini* ». Les textes valent l'un pour l'autre, puisqu'ils sont au même endroit liturgique, à Laudes du Commun de plusieurs martyrs. L'usage romain est de nommer simplement les martyrs « *sancti* ». Le grégorien a préféré le terme propre « *martyres* ».

Sur cette base, le sens de la transformation est certain. Jamais Rome n'aurait mis « *sancti* » là où elle aurait trouvé « *martyres* », par contre la précision apportée par le grégorien est une version meilleure, *facilior* ; c'est une correction, et celle-ci coïncide avec la création du chant grégorien. Ainsi, le texte de l'antienne *Sancti Domini* est passé en Gaule dans l'antienne *Martyres Domini*. Evidemment, avec le texte est venue la mélodie ; le contraire n'aurait pas de sens. Delà, la mélodie (grégorienne) de *Martyres Domini* est passée à *Nos qui vivimus*, qui a été pourvu de la variante propre au nouveau psautier introduit au VIII^e siècle (« *Domino* » remplace « *Dominum* ») ; ce qui est normal lors d'une refonte. Lors de son introduction dans l'antiphonaire grégorien, la mélodie a été donnée aussi à un autre texte pour constituer l'antienne *Angeli Domini*, qui à Rome possède un texte plus long.

Si notre reconstitution était inexacte, il faudrait que la mélodie (romaine) de *Sancti Domini* ne soit pas passée dans l'antienne (grégorienne) *Martyres Domini*, qui aurait reçu alors⁸⁸ la mélodie (gallicane) de *Nos qui vivimus*. Deux siècles plus tard, cette mélodie gallicane aurait pris le chemin inverse, et aurait été romanisée à l'intention de l'antienne *Sancti Domini*. Pourquoi ce retour et comment ? Rien ne vient le dire, ni même étayer cette hypothèse invraisemblable. Bien plus, un remaniement tardif prenant son origine dans le grégorien aurait introduit à Rome une pièce difficile. Au contraire, il est tout naturel de penser que, au VIII^e siècle, la liturgie romaine a été exportée dans son entier, y compris avec ses pièces difficiles.

Ajoutons qu'en grégorien l'antienne *Sancti Domini* est attestée, selon le CAO, seulement par le manuscrit non noté C', datant de 860-880 : elle y figure à titre de reliquat, parmi d'autres, de l'usage romain⁸⁹. Le manuscrit C' n'a pas inventé ce texte ; ce n'est pas là que le vieux-romain a pris sa variante. Pareillement, selon le même CAO, l'antienne *Virgines Domini* se trouve seulement dans le manuscrit V' au XI^e siècle ; elle s'y trouve au même titre que *Sancti Domini* se trouvait dans C'. Le sens du mouvement n'est pas douteux : il va de Rome vers la Gaule. Seule cette manière de voir possède le maximum de rigueur scientifique, et seule elle respecte les données des manuscrits. Voici quelques compléments.

La forme ambrosienne de *Nos qui vivimus* n'est qu'une copie faite sur le grégorien, Milan est coutumier de tels emprunts, nous l'avons constaté pour les *antiennes O* ; le ton psalmodique utilisé est conforme à un système de tons psalmodiques bien différent du système grégorien.

Certains manuscrits grégoriens ont préféré un autre ton psalmodique, et l'on trouve l'antienne *Nos qui vivimus* suivie du 8^e ton (teneur *do* aigu)⁹⁰. Cette solution pourtant cadrerait mal avec l'octoéchus, aussi quelques antiphonaires donnèrent-ils une version (du 8^e ton) où le début de l'antienne a été remonté, selon une formule empruntée à un autre

⁸⁵ CLAIRE/75, p. 88.

⁸⁶ Voir la planche 36, ligne 8, qui donne la version du PM avec *si bémol*, là où l'AM donne *do*.

⁸⁷ Planche 36, lignes 6 et 8.

⁸⁸ On est au VIII^e siècle. La tradition manuscrite ne connaît qu'une mélodie pour ces pièces, qui n'ont donc pas été modifiées depuis les origines du chant grégorien.

⁸⁹ Voir la note 15.

⁹⁰ FERRETTI, p. 328.

type de mélodies du 8^e mode. Cette intonation au médium, inventée sur le tard, ne peut jamais s'accommoder d'une psalmodie archaïque *D*⁹¹.

Notre exposé montre qu'il n'y a jamais eu d'antienne composée d'« alleluia », antérieure à *Nos qui vivimus*, et lui ayant servi de modèle. L'antienne que l'on propose dans le PM⁹² pour tenir ce rôle, a été fabriquée comme beaucoup d'autres par imitation. Elle ne fait pas partie de la première des couches définies par dom Claire, mais de la troisième⁹³. En effet, les vêpres séculières ayant cinq psaumes, l'antienne d'« alleluia » du psaume 109 a suffi pour les (cinq) psaumes du dimanche, y compris pour le 113^e, celui de *Nos qui vivimus*⁹⁴. Au contraire, dans l'office bénédictin qui ne comporte que quatre psaumes, le 113^e se trouve en tête des vêpres du lundi, il a donc fallu créer en grégorien une antienne d'« alleluia ». C'est celle qu'on trouve dans l'antiphonaire monastique d'Hartker et dans le PM : elle est une copie de *Nos qui vivimus*. Rien d'archaïque à cela. L'AM, qui reflète pour cette fois l'usage (antérieur) séculier, donne comme antienne d'« alleluia » du lundi, une pièce faite sur la première antienne de l'Office séculier du lundi, *Inclinavit Dominus*⁹⁵.

L'antienne d'« alleluia » proposée comme antérieure à *Nos qui vivimus*, existe aussi sous une forme partant du médium⁹⁶. Cette pièce, placée hors des vêpres et dépourvue de lien avec *Nos qui vivimus*, est une copie d'une version tardive de *Nos qui vivimus* ou d'une pièce équivalente ; elle n'a jamais été pourvue d'un ton psalmodique archaïque au *sol* (ré par transposition)⁹⁷.

En somme, l'antienne *Nos qui vivimus*, dont le type mélodique était venu de Rome par l'antienne *Sancti/Martyres Domini*, commença par être équipée d'une psalmodie en 7^e ton. Aurélien, qui écrit entre 840 et 850, et qui se plaint d'un changement qu'il réproche, est trop proche des origines du grégorien pour ignorer l'éventuel usage d'une antienne d'« alleluia », et n'en avoir pas parlé. Elle reçut ensuite un ton nouveau, le pérégrin assez proche du 7^e ton et s'enchaînant d'une manière euphonique avec l'antienne⁹⁸. Le ton pérégrin, à son tour, passa parfois aux antennes grégoriennes du sanctoral dont nous avons parlé⁹⁹. Pourquoi deux teneurs psalmodiques ? Le motif de cette invention nous échappe. Mais, son origine est sans doute à chercher du côté de Liège. On peut conjecturer que la création du ton pérégrin est l'œuvre de l'école de cette ville, « la brillante filiale de Metz »¹⁰⁰, où l'on signale fréquemment ce type de psalmodie. Elle supprimait la difficulté posée par l'antienne *Nos qui vivimus*. Un autre procédé pour atteindre le même résultat fut de transformer l'intonation de l'antienne, nous l'avons vu.

* *

Rome utilise le 8^e ton à teneur *do* pour les antennes du sanctoral *Sancti Domini* et *Virgines Domini*. Ce choix surprenant est sans doute primitif. En effet, d'autres antennes (romaines ou grégoriennes), pourvues du même ton, finissent de la sorte ; pareillement, un début avec montée de quarte *ré sol* n'est pas rare : c'est l'ensemble qui surprend. *Lectio difficilior, lectio potior*. Donnons l'exemple deux mélodies grégoriennes de 8^e ton de même type, si ce n'est à l'intonation, *Dominum Deum tuum* et *Dabo in Sion*, que certains manuscrit ont préféré faire suivre par facilité du 6^e ton, prouvant à leur façon que le 8^e ton est authentique. L'exemple de l'antienne grégorienne *Spiritus Domini replevit* est plus frappant encore : départ au grave, absence de *do* aigu et psalmodie en 8^e ton au *do* aigu¹⁰¹. De même *Ab hominibus*¹⁰², antienne de 8^e mode, trop courte pour atteindre le *do*. Cette pièce, surtout du fait qu'elle contient un *si bécarré* certain, peut être rapprochée de l'illustration suivante qui éclaire le choix du 8^e ton à teneur *do*.

Une antienne pour la fête de saint Laurent (planches 38-39)

L'antienne grégorienne *Laurentius bonum opus*, n'a pas d'équivalent romain. L'AM la donne en 8^e mode, malgré l'absence de *do* aigu. Cette pièce pose deux questions, l'une sur la nature de l'unique *si* (bémol ou bécarré), l'autre

⁹¹ Voir planche 36, ligne 7. Le neuvième manuscrit (LIN) des fiches 77 et 76 bis de CLAIRE/75 donne deux antennes semblables : l'une, *Nos qui vivimus*, commençant par une intonation au grave dotée du ton pérégrin (avec une teneur au *la* dans la seconde partie du verset) ; l'autre, *Excelsus super omnes*, partant au médium dotée du 8^e mode. L'imitation est indéniable ; elle n'est pas ancienne, et ne peut s'accommoder d'une psalmodie archaïque en *D*. Voir planche 37, lignes 4 et 5.

⁹² Voir planche 36, ligne 6.

⁹³ CLAIRE/75, p. 88.

⁹⁴ CLAIRE/75, p. 144.

⁹⁵ Cette antienne est évidemment la *seconde* de l'office monastique.

⁹⁶ Voir la note 17.

⁹⁷ Le *texte* de plusieurs antennes grégoriennes a été influencé par celui de *Nos qui vivimus*, en particulier *In ecclesiis benedicite Domino* : on en a la preuve quand ces antennes s'écartent du psautier pour suivre la forme de *Nos qui vivimus* (CLAIRE/75, fiche 20 bis, et p. 186). Les copies de *Nos qui vivimus*, qu'elles soient textuelles ou mélodiques (surtout quand elles partent au médium), n'ont jamais eu le ton archaïque *D* (cf. *Laetetur cor*, voir CLAIRE/75, p. 155, 160, 187). Les cinq emplois du ton *D* dans le psautier sont difficilement soutenable au plan historique.

⁹⁸ Planche 37, lignes 2-4.

⁹⁹ Il passa parfois au temporel : ainsi pour l'antienne *Sapientia clamitat* (CLAIRE/75, p. 91).

¹⁰⁰ GASTOUE, p. 39-41.

¹⁰¹ Planche 37, ligne 1. En Italie du Sud et en Angleterre, l'intonation de cette pièce a été « rectifiée » pour partir du médium.

¹⁰² Planche 14, ligne 3.

sur sa modalité en *ré* (transposée à *sol*). Faut-il mettre le bémol, en superposant notre antienne avec une autre formule où le bémol est certain, en l'occurrence avec la partie centrale de l'antienne *Nos qui vivimus* ?¹⁰³ Le rapprochement avec *Nos qui vivimus*, et la corde-mère *ré* bien évidente (transposée à *sol*) suffisent-il à attribuer une origine gallicane à cette pièce ? À la deuxième question, il faut répondre négativement. Voici pourquoi.

En réalité, l'antiphonaire romain possède une antienne pour la Saint-Laurent textuellement identique à celle dont nous parlons, si ce n'est qu'elle est précédée du mot « Levita ». Dans leur partie centrale, les mélodies romaine et grégorienne se correspondent bien. Rome a préféré le 1^{er} mode.

Le modèle est, sans doute possible, la forme romaine. Pour le montrer, il suffit de mettre en parallèle les mélodies de l'antienne *Beati pacifici* dans les deux répertoires¹⁰⁴ : malgré une différence textuelle sans conséquence, il s'agit bien de la même pièce pour le même emploi liturgique ; les mélodies sont parallèles et sont suivies d'une psalmodie de 1^{er} ton. La proximité mélodique des diverses pièces s'interprète selon la loi définie dans la section B. La version grégorienne dépend de la version romaine : la suppression du premier mot enleva l'intonation typique du 1^{er} mode, et permit de finir en *sol*. Le motif du changement ne nous est pas connu, mais le sens du changement est clair.

Peut-on alors répondre à la première question, et proposer le bémol pour l'unique *si* de la pièce grégorienne à l'instar de l'antienne *Beati pacifici* ? Tout incline à répondre affirmativement, cependant le tétrardus connaît des formules équivalentes où le *si* est bécarre : l'adoption du 8^e mode a pu suggérer la modification du motif au profit bécarre¹⁰⁵. La question reste ouverte, même si le bémol semble plus probable.

Malgré la bizarrerie, l'usage du 8^e ton grégorien est bien primitif pour l'antienne de saint Laurent, comme il l'est dans *Sancti Domini* romain. Le 8^e ton n'est ici aucunement un procédé pour entrer dans l'octoéchos à partir de la corde-mère *ré*. Le *sol* (*ré* par transposition) qui structure la pièce grégorienne vient du 1^{er} mode romain, et non pas d'une corde-mère. Don Turco avait cru y voir la corde-mère *ré*, pour laquelle la montée de la teneur a abouti au 8^e mode¹⁰⁶ ; le rapprochement qu'il propose avec des passages en *ré* est donc accidentel¹⁰⁷. Cet exemple montre la fragilité d'une théorie de l'histoire de la modalité appliquée sans qu'il soit fait référence à l'histoire des pièces. C'est dire surtout que beaucoup de pièces *grégoriennes* ne dérivent pas directement des cordes-mères.

L'antienne *Nos qui vivimus* posait deux questions, l'une sur sa structure modale, l'autre sur l'origine du ton psalmodique. Les Théories Modale et Gallicane ont été inopérantes pour y répondre vraiment.

4. Qu'est-ce que le chant gallican ? (planches 40-41)

Après ces trois infructueux essais de cerner le répertoire gallican, examinons-en la notion même. Michel Huglo a signalé le sens très général du terme « gallican » qui s'applique à une région couvrant une grande partie de l'Europe médiévale, et qui signifiait souvent *non-romain*¹⁰⁸. Correspondait-il au lieu *précis* d'origine du chant grégorien ? Si la réponse est négative, c'est le lien même entre les pièces gallicanes et le grégorien qui est mis en cause. Or, une réponse affirmative ne va pas de soi.

En effet, ce qui valait pour une église ne valait pas nécessairement pour les autres. À l'encontre de Sylvain Gasser, rien ne prouve qu'il y ait eu une unique tradition musicale et liturgique pour la région allant du Milanais au Rhin, en passant par l'Aquitaine. Bien plus, dom Germain Morin écrivait ceci au sujet de l'Office : « Chaque métropole, chaque église même, ont [sic] eu longtemps (en France, jusque vers la fin VIII^e siècle) leurs usages particuliers, pour tout ce qui concerne l'organisation de l'Office divin »¹⁰⁹.

Bien plus, la délimitation du répertoire gallican est problématique, tant pour le cadre liturgique et les pièces, que pour l'esthétique. Passons en revue quelques aspects de ce problème.

Selon Michel Huglo, « les *fonctions* primitives des chants gallicans résistent souvent à l'identification »¹¹⁰.

Les erreurs d'attribution (nous venons d'en voir) fragilisent la position de ceux qui pensent avoir découvert des pièces gallicanes. Ainsi, le même auteur a signalé une hypothèse inexacte faite par Amédée Gastoué, qui attribuait

¹⁰³ Planche 37, lignes 4 et 6.

¹⁰⁴ Planches 38-39.

¹⁰⁵ C'est le cas dans l'exemple de la note 18 et de ses antiennes *Excelsus super omnes* et *Nos qui vivimus* : la version partant du grave est équipée du pérégrin avec bémol, et celle partant du médium est équipée du 8^e mode sans bémol (CLAIRE, p. 91 et 185).

L'existence de pièces aux mélodies ayant le même dessin permet des rapprochements éclairants pour la recherche. La prudence est cependant de règle à qui désire déterminer l'exacte échelle mélodique. Ne trouve-t-on pas, dans le graduel *Salvum fac populum*, un long motif répété sur deux échelles distinctes, ce qui suppose des intervalles différents (planche 37, lignes 7 et 8).

¹⁰⁶ Don Turco admet que l'antienne a existé en 2^e mode, c'est-à-dire avec teneur *si bémol* (*fa* par transposition), mais nous n'en avons pas trouvé la trace. Même s'il avait raison, la conclusion n'en serait pas modifiée (TURCO/79, p. 199).

¹⁰⁷ TURCO/85, p. 51 et 85.

¹⁰⁸ HUGLO/80, p. 113. Sylvain Gasser rattachait au répertoire gallican le chant ambrosien de Milan : « 'Gallican' au sens large, c'est-à-dire incluant les régions du nord de l'Espagne, du sud de la France et Milan », expliquait-il. GASSER, p. 68.

¹⁰⁹ MORIN, p. 334.

¹¹⁰ HUGLO/80, p. 115.

une origine gallicane à l'antienne *Sanctus Deus qui sedes*, alors que son origine est italienne¹¹¹. Pareillement, l'antienne *Ascendit Christus* a un texte emprunté à Paschase Radbert au IX^e siècle, ce qui exclut le qualificatif gallican¹¹². D'autres corrections d'attribution pourraient être apportées. Indiquons le cas de l'alléluia *Beatus vir sanctus Martinus* de saint Martin, qu'on a pu prendre pour une pièce gallicane¹¹³. Or, voici le témoignage de dom Guy-Marie Oury¹¹⁴ : « Le grand nombre des témoins italiens anciens semble suffisamment révélateur de l'origine de ce verset d'alléluia [...] : les plus anciens nous reportent au début du XI^e siècle, et en Italie Centrale ; dès le XI^e-XII^e siècle, ce verset est passé en Espagne, dans la France du Nord et les pays danubiens. Le seul témoin anglais est de la première moitié du XIII^e siècle. » D'ailleurs pour une pièce composée en France, on s'étonne de voir ajoutée au nom de saint Martin la précision « de Tours ».

Au plan esthétique, trouve-t-on vraiment des points communs, pour la modalité et l'ornementation, entre l'offertoire *Elegerunt* de saint Étienne¹¹⁵, les exemples donnés par Gastoué¹¹⁶ et les pièces du cantatorium en *ré*¹¹⁷ ? Assurément, rien ne les fait classer dans une même famille esthétique.

Michel Huglo parle aussi de psalmodie gallicane à deux teneurs¹¹⁸ qui pourrait être une forme gallicane de psalmodie. Comment s'accorde cette psalmodie avec la Théorie modale ? De soi, teneur (de la psalmodie) et corde (dans l'antienne) sont distinctes, mais la Théorie Modale admet que, à l'origine du chant, elles sont toujours associées. Si donc il existe une psalmodie gallicane à deux teneurs, le rôle des cordes dans les antiennes diffère beaucoup de l'usage romano-grégorien, et ne s'accorde pas avec la Théorie Modale, puisque, en particulier, l'unique corde gallicane par excellence (la corde *ré*) est nécessairement liée en Gaule à une autre (*do* ou *mi*). On voit la difficulté. Il faut reconnaître cependant que l'existence d'une psalmodie gallicane à deux teneurs est peu attestée : en effet, le ton *pérégrin*, le seul ton à porter ce qualificatif qui s'accorde bien avec deux teneurs, date du IX^e siècle¹¹⁹.

* *

Terminons, en les modifiant légèrement, avec les paroles de Philippe Bernard : « On ignore tout du chant pratiqué par les [chantres gallicans] ; aussi est-il possible d'échafauder toutes sortes de théories sans risque d'être contredit »¹²⁰. Malgré les mérites de l'Hypothèse Gallicane, il n'est pas possible d'associer une esthétique (en *ré*) avec une région (la Gaule). C'est un point très positif en faveur du vieux-romain et de la solidité du témoignage apporté par les manuscrits qui nous en reste. De même, le répertoire grégorien et son esthétique sont désormais mieux circonscrits dans le temps et dans l'espace, ce qui donne plus de fermeté aux travaux qui les concernent.

E. L'ordre de succession esthétique et l'ordre de succession historique (planche 43¹²¹)

Considérons pour finir un exemple tiré de l'Office ferial, afin de vérifier si les étapes esthétiques suivent exactement l'ordre de succession historique. D'abord quelques rappels.

Les deux manuscrits de l'Office vieux-romain qui nous soient parvenus, sont ROM 1 (de Saint-Pierre de Rome) et ROM 2. Les antiennes du 3^e ton sont souvent données dans les manuscrits grégoriens avec une psalmodie située sur *do*. On sait qu'à l'origine la psalmodie était à *si*¹²². Ce changement de teneur est un trait de décadence qui a marqué la tradition musicale, y compris celle de Rome. Quand les intonations des psalmodies du 3^e et du 8^e tons sont identiques, seule la finale de la pièce détermine s'il s'agit de 8^e mode (finale *sol*) ou de 3^e (finale *mi*).

Antiennes de ROM 1 en 3 ^e mode	Mode de l'antienne en grégorien
Aspice in me	8 ^e
Domine probasti	3 ^e
Fundamenta eius	1 ^{er}
Intende voci	
Nonne Deo	
Omnia quaecumque	3 ^e
Quoniam in saeculum/aeternum	3 ^e

Tableau 9

¹¹¹ GASTOUE, p. 22, et HUGLO/80, p. 115.

¹¹² PASCHASE, VII-VIII, p. 128, et GASTOUE, p. 10, 43.

¹¹³ VIGNE, p. 84.

¹¹⁴ OURY, p. 33.

¹¹⁵ Cet offertoire est souvent considéré comme gallican (VIGNE, p. 84-85 et planche 40).

¹¹⁶ GASTOUE, p. 8 et 14 (*Dicamus omnes*, planche 41).

¹¹⁷ Planches 1-8.

¹¹⁸ HUGLO/80, p. 120 et 121.

¹¹⁹ Sur le style des textes liturgiques gallicans, voir HUGLO/80, p. 116-117.

¹²⁰ En réalité, Philippe Bernard parlait de l'influence du chant byzantin sur le vieux-romain grâce aux moines grecs réfugiés à Rome ; mais son assertion s'applique exactement à l'influence du chant gallican sur ce même chant vieux-romain ; il suffisait de remplacer dans son texte « réfugiés » par « chantres gallicans », ce que nous avons fait (BERNARD/94, p. 336).

¹²¹ On remarquera l'erreur de transcription de *Nonne Deo* : l'antienne est décalée d'un degré.

¹²² Voir GAJARD et CARDINE. Sur ce point, la psalmodie de l'Office ne différerait en rien de celle de la Messe. Les manuscrits bénéventains et aquitains sont restés les témoins plus fidèles de l'usage primitif.

Le groupe des antiennes fériales de ROM 1 du 3^e ton se compose de sept pièces (Tableau 9). Parmi elles, cinq seulement ont un équivalent authentique en grégorien. Voici la répartition grégorienne : une antienne en 1^{er} mode, qui ne joue pas de rôle ici ; une autre antienne un peu différente, *Aspice in me*, que le grégorien donne en 8^e mode, et que nous laissons de côté pour l'instant ; trois pièces en 3^e mode, auxquelles nous nous arrêtons présentement¹²³. Or, là où ROM 1 donne le 3^e mode, ROM 2 et une douzaine de manuscrits grégoriens donnent le 8^e mode (voire le 4^e ou le 5^e).

La structure de ces pièces en ROM 1, apparentée à celle de certaines antiennes romaines du 8^e mode, a suggéré de voir dans ces pièces d'anciennes mélodies du 8^e mode où la finale a été baissée du *sol* à *mi*. Justement, ROM 2 et les manuscrits grégoriens qui possèdent ces antiennes en 8^e mode, témoignent du stade plus ancien et de l'écriture en *sol* de pièces qui, lorsqu'elles étaient écrites en *fa*, appartenaient au 6^e mode, puisqu'elles sont issues de la corde-mère *do*. On peut reconstituer la genèse des modes à partir de cette corde : passage au 6^e mode par montée de la teneur psalmodique, puis parfois étape au 8^e mode par changement d'écriture et montée de la teneur psalmodique, enfin, dans presque tous les manuscrits, arrêt au 3^e mode par descente de la finale.

Toutefois, la quasi unanimité des manuscrits grégoriens à choisir le 3^e ton pour les trois antiennes retenues ici, s'oppose à cette manière de voir. Elle prouve que ce choix n'est pas le résultat d'une évolution spontanée, auquel chaque chanter et donc chaque manuscrit seraient arrivés par la force des choses, *chacun de son côté*. Elle assure que le 3^e mode était déjà employé au moment de la diffusion du chant grégorien au VIII^e siècle ; autrement dit, la diffusion s'est faite à partir d'un modèle unique en 3^e ton (avec psalmodie sur *si*), modèle dont témoigne ROM 1 (avec psalmodie sur *do*). Ce raisonnement est bien naturel, puisqu'il vaut déjà pour une partie du répertoire beaucoup plus sujette à caution, l'Office monastique, ainsi que l'atteste dom Claire, quand il conclut que les additions, faites au vieux fonds pour les besoins de cet Office, dépendent d'une source unique tant elles sont universelles¹²⁴.

En outre, les antiennes romaines possèdent une récitation sur le *la* qui leur est propre, mais pour le reste elles sont bien parallèles à leur équivalent grégorien : une évolution *naturelle* aurait détruit leur commune structure - ce qui n'est pas le cas.

Il reste à voir si l'argument d'une « course au deutérus » peut s'appliquer¹²⁵. Le lecteur sait désormais que, pour les introïts, cette course était plus apparente que réelle. Ici, pour l'Office ferial, elle n'a abouti qu'à sept antiennes de ROM 1 et à trois antiennes grégoriennes, ce qui est peu !¹²⁶ S'il y a eu course au deutérus à Rome, elle n'avait rien de concerté, puisque les deux manuscrits romains ne donnent en commun, sur les onze cents antiennes de tout l'Office, qu'une antienne en 3^e mode et, pour le vieux fonds de l'Office ferial, qu'une pièce en 4^e mode¹²⁷. Ces quelques antiennes en 3^e mode ne pouvaient évidemment masquer le nombre impressionnant des antiennes du 8^e mode. Le sens des remaniements tend vers le 8^e ton, comme l'indique dom Claire qui parle d'invasion et d'accumulation¹²⁸, après avoir invoqué par mégarde la course au deutérus¹²⁹. Dans ce domaine, ROM 2 est le manuscrit romain le plus attaché au 8^e ton : aux cent-quarante antiennes fériales de ROM 1 (dont cinquante-six en 8^e mode communes aux deux manuscrits romains, et deux propres à ROM 1), ROM 2 en ajoute dix-sept du 8^e mode, soit une addition d'un tiers¹³⁰. Ce manuscrit tend donc à s'écarter du 3^e mode.

On peut plutôt se demander pourquoi le 3^e mode n'apparaît pas davantage pour l'Office ferial :

- absence totale dans ROM 2,
- seulement sept pièces dans ROM 1,

¹²³ CLAIRE/75, p. 73-77 et 125-126.

¹²⁴ CLAIRE/75, p. 161.

¹²⁵ CLAIRE/75, p. 73. Cette course est « tardive, après 750 ».

¹²⁶ ROM 1 a seulement treize antiennes en 4^e mode pour l'Office ferial.

¹²⁷ CLAIRE, p. 73, 110 et 130.

¹²⁸ CLAIRE, p. 157-158.

¹²⁹ Il y a mégarde, car la logique dérape. Ainsi, à Rome, on constate une course au deutérus en 4^e mode, et une « invincible propension de ROM 1 à la finale *mi* », expliquant l'évolution vers le 3^e mode, quoique ce mode soit à peu près inconnu de Rome. Cette course est telle que, pour le nombre des pièces dans les divers modes, les proportions sont renversées entre le vieux-romain et le grégorien ; c'est pourtant le grégorien qui influe tardivement sur le manuscrit ROM 1 dans le sens d'une course au deutérus (CLAIRE/63, p. 93 [où le relevé du 3^e mode a été omis], et CLAIRE/75, p. 73, 75, 126).

¹³⁰ Le nombre des antiennes de 8^e mode est l'occasion d'une nouvelle inadvertance. Selon le même auteur, ROM 2 est le manuscrit romain le plus fidèle à l'état ancien, puisqu'il conserve le 8^e mode, là où ROM 1 a le 3^e mode. Pourtant, dans le vieux-romain, il y a une invasion et une accumulation d'antiennes de 8^e mode qui ont toutes les caractéristiques du répertoire grégorien, ROM 2 étant le mieux pourvu en ce domaine, et empruntant même une antienne au grégorien (CLAIRE/75, p. 75, 125-126, 157-158).

Cet emprunt concerne *Domine clamavi* (CLAIRE/75, fiche 66 bis). Cette pièce, ignorée de ROM 1, est présente avec une notation dans des manuscrits grégoriens, alors qu'en ROM 2, l'incipit seul en est donné de deuxième main. C'est ROM 2 seul qui reçoit une correction marginale grégorienne, « signe de l'envahissement [du grégorien] à Rome après le IX^e siècle » (CLAIRE/75, p. 14 et 142).

- aucune descendance dans le grégorien, sinon les trois antiennes signalées : il est remarquable qu'aucune antienne romaine du 8^e mode (pourtant parfois si proches par la structure de celles indiquées ci-dessus) n'a donné de descendance grégorienne en 3^e mode.

Il ne nous appartient pas de répondre exhaustivement, mais on aurait tort de sous-estimer la place tenue par l'invention créatrice du compositeur.

Pour appuyer notre point de vue, donnons encore deux preuves plus globales.

* Le passage du vieux-romain au grégorien s'est effectué par groupes d'antiennes, celles du 6^e mode romain en 6^e mode grégorien, de même pour le 1^{er} mode, etc. L'accord sur les pièces et sur les manuscrits est trop étendu pour qu'on refuse la conclusion que globalement la modalité grégorienne à partir du vieux-romain s'est établie en une fois, sans évolution modale. Les singularités de quelques manuscrits ne changent rien à l'affaire, ni les pièces qui n'ont pas été reprises sous la même forme en grégorien, ni la difficulté posée par un ensemble particulier antiennes¹³¹.

** Sur l'éventualité d'une évolution modale *naturelle* à partir du 6^e mode allant jusqu'au 3^e mode (ou au 1^{er}) en passant éventuellement par le 8^e, on se reportera utilement aux planches des introïts 16-27. Le cas d'*Intret oratio mea*, déjà rencontré, a montré un exemple d'harmonisation d'une pièce avec une autre par le relèvement de la finale. A l'égard de son modèle romain, le compositeur grégorien a fait flèche de tout bois : décalant vers le bas ou vers le haut, transposant les motifs en *fa* ou en *sol*¹³², attribuant même un autre mode, choisissant selon son goût sans être en dépendance d'une évolution modale. Les structures communes à ces introïts certifient que, pour l'essentiel, l'évolution modale n'est pas en jeu pour eux comme pour les antiennes dont nous parlons.

Voyons encore d'autres arguments. Deux voies étaient possibles pour passer du 6^e mode au 3^e.

* Une voie directe par simple descente de la finale avec *mi bémol* (*si bémol* par transposition). Pour séduisante que soit cette hypothèse, elle ne saurait tenir, car toutes les antiennes fériales du 6^e mode romain ont en commun la même structure (avec un passage au *mi bécarre*) et la même intonation (qui diffère de celle nos antiennes). Pour passer d'un état à l'autre, il aurait fallu un remaniement plus profond que celui produit par une évolution. De plus, en grégorien, le passage, dit-on, aurait eu lieu par simple descente de la finale, sans atteindre le 8^e mode ; mais il n'existe aucun manuscrit donnant nos antiennes en 1^{er} mode pour appuyer cette hypothèse.

** L'autre voie est indirecte. Elle part du 6^e mode et passe par le 8^e mode par montée de la teneur psalmodique, avant d'atteindre le 3^e mode par descente de la finale.

Appliquons à cette voie le raisonnement global donné plus haut. Les six antiennes du 3^e mode dans ROM 1 forment un groupe mélodique, bien distinct des antiennes du 8^e mode qui ont la même intonation : on y trouve la même montée au *do*, mais, le *do* n'est jamais atteint qu'une fois pour le 3^e ton, alors que pour les antiennes du 8^e ton, le *do* est répété. L'antienne *Aspice in me*, que ne nous avons mise de côté plus haut, est un cas limite : elle possède trois *do* successifs, et sa structure est moins définie¹³³ ; la présence d'une antienne assez semblable de 8^e ton, *Propitius esto*, a fait opter en grégorien pour le 8^e ton. Ainsi, l'existence d'un groupe esthétiquement défini justifie amplement un traitement identique pour trois des antiennes qui passèrent en grégorien, traitement qui ne fut pas appliqué aux antiennes de 8^e ton. La différence de structure peut paraître minime, mais elle est nette. ROM 2, en donnant l'ensemble de ces antiennes en 8^e ton, confirme sa propension artificielle pour ce ton.

Quelle est la date d'un tel passage hypothétique ? Si cette évolution a eu lieu avant le IX^e siècle, et qu'on veuille arriver au 3^e mode en *si*, il faut supposer la descente de la corde de récitation du *do* au *si*. Or, la Théorie Modale exclut une descente de teneur. Bien plus, la teneur psalmodique *si* fait difficulté dans le cas de nos antiennes, puisque cette corde y est trop peu présente. « Une telle teneur, note dom Claire, contredit la formule d'intonation, qui aboutit authentiquement à *do*, sans concorder avec aucune 'dominante' de l'antienne »¹³⁴. La teneur *si* est donc une version *difficilior*, que n'imposait aucune attraction modale. Redisons-le : il n'était nullement normal d'atteindre cette solution, au terme d'une évolution naturelle, chaque manuscrit de son côté convergeant vers la solution optimale. Donc, on n'a pas pu passer du 8^e mode au 3^e mode en *si*, mais seulement au 3^e mode en *do*¹³⁵. Nous sommes après le VIII^e siècle, et l'octoéchos est mis en place. L'évolution relève de l'époque post-grégorienne, non de sa création.

¹³¹ Les pièces rattachées par dom Claire à la famille de *mi* : groupes K, L, M, N (CLAIRE/75, p. 100-122).

¹³² Voir la planche 18, lignes 1, 5, 7 et 10, aux mots « rationabiles » et « et inimicos », où le même motif romain est transposé en grégorien tantôt sur *fa*, tantôt un degré plus haut.

¹³³ Dans plusieurs antiennes romaines du 8^e mode (par exemple *Bonum est confiteri*), le *do* n'est guère plus présent que dans nos sept antiennes. Toutefois, il sert de point de départ, et donc de référence. Le choix d'une psalmodie en *do* n'étonne nullement. L'antienne *Aspice in me* (planche 43), quoique donnée en 3^e mode dans ROM 1, part elle aussi nettement du *do* ; on s'explique que le grégorien l'ait utilisée en 8^e mode.

Soyons franc : les antiennes romaines en 8^e mode *Paratum cor meum* et *Beati omnes*, contenant seulement un *do* (de passage), n'ont qu'un lien ténu avec ce mode. Le grégorien, toutefois, n'a pas habituellement utilisé la première, et a donné le 2^e ton pour la seconde. Ainsi, même si ces antiennes font difficulté à Rome, elles n'ont pas de descendance grégorienne en 3^e mode qui ferait penser à une évolution modale vers ce ton, alors qu'elles auraient dû être touchées les premières par l'évolution. D'ailleurs, on pourrait sans doute expliquer l'unicité du *do*.

¹³⁴ CLAIRE/75, p. 74.

¹³⁵ Remarquons que, déjà lorsqu'il s'agissait d'envisager l'éventuel passage de la modalité archaïque en C jusqu'au 6^e mode, l'absence dans ces antiennes de vraie dominante écartait la possibilité d'une montée *naturelle* de la teneur psalmodique à la tierce de la tonique. On doit généraliser cette affirmation à tout changement naturel de la

Une fois la psalmodie située à *do*, la remontée de la finale de *mi* à *sol* s'expliquait fort bien : l'antienne est plus ramassée, et le *mi*, auquel aucun *si* ne répondait, a été éliminé. De la sorte, les très rares manuscrits qui préfèrent le 8^e mode pour l'une au moins de nos trois antiennes, ne font pas franchir « le mur du IX^e siècle »¹³⁶, mais ils témoignent de la déformation du grégorien. Ils nous apportent un cas supplémentaire de finales ayant évolué vers le haut. Les manuscrits extravagants ne doivent plus être invoqués *tels quels* pour témoigner, dans les autres cas, de l'usage primitif grégorien¹³⁷.

Revenons aux (trois) manuscrits grégoriens ayant, pour l'une des trois antiennes étudiées ici, le 4^e mode (finale *mi* et teneur *la*)¹³⁸. Cette option date soit du temps où la psalmodie était encore à *si*, alors ces manuscrits témoignent du troisième mode, mais aussi de la descente de la teneur psalmodique, ce qui contredit la Théorie Modale ; soit elle date de la période post-grégorienne où la teneur était parvenue à *do* : ces manuscrits ont donné de l'importance au *la*. Il s'agit de corrections tardives. Les rares manuscrits, qui donnent le 5^e mode, sont les témoins pareillement tardifs de la psalmodie sur *do*.

Une conséquence importante reste à énoncer. Le manuscrit ROM 2 n'a pas la même fidélité que ROM 1 à l'usage primitif romain. Après la présente illustration, les pièces de ce manuscrit déjà suspect ne peuvent être considérées, grâce à l'écriture en *sol*, comme des chaînons authentiques entre les pièces venant de la corde-mère *do* (écrites en *fa*), et les antiennes du 3^e mode¹³⁹. Pour les antiennes que nous avons étudiées, le lien avec cette corde est rompu. On voit ce qu'a d'artificiel l'essai, tenté par la Théorie Modale, de reconstituer la descendance de la psalmodie à partir d'une corde-mère.

* *

Nous nous accordons parfaitement avec la datation tardive attribuée par dom Claire à la modification de nos trois antiennes¹⁴⁰, mais, cette modification est restreinte à quelques manuscrits grégoriens et à ROM 2, et elle prend une direction qui déconcerte la Théorie Modale. En effet, d'une part, ce qui est postérieur au VIII^e siècle n'est pas un élément constitutif du grégorien, ni de sa genèse, ni de soi une trace de celle-ci. C'est seulement un aspect de la décadence du grégorien. Ce répertoire possédait déjà au VIII^e siècle les diverses formes de modalité qui, selon la Théorie Modale, devaient résulter de l'évolution modale étudiée ici. Une modalité de 3^e mode, semblable à celle de nos sept antiennes, existe et est attestée indubitablement en vieux-romain et en grégorien, donc dès le VIII^e siècle, en particulier dans les introïts. L'hypothèse tablant sur une correction des mélodies étudiées, ne pouvait pas servir à expliquer son apparition. D'autre part, puisque l'évolution tardive se fait par montée de la finale, elle n'explique pas l'existence des modes authentiques, pour lesquels la finale et la teneur psalmodique sont séparées par un grand écart d'une quinte : comment l'évolution tardive pourrait-elle expliquer ce qu'elle supprime ? La genèse de la modalité du 3^e mode garde son mystère.

Les analyses esthétiques ne fournissent nullement un critère chronologique assuré, du moins celles de la Théorie Modale, ni une vraie explication des multiples aspects de la question. Cette Théorie a accumulé les suppositions, que leur technicité rendaient difficilement vérifiables pour les musicologues et les liturgistes - une phrase de Philippe Bernard, dans un récent article, le reconnaît implicitement¹⁴¹ -, empêchant d'apprécier la légitimité des raisonnements qui passaient trop souvent du possible au certain.

Conclusions

L'étude du grégorien suppose au préalable celle du vieux-romain

L'étude du répertoire grégorien doit être précédée par celle du vieux-romain. Elle ne sera féconde qu'en relation avec l'étude systématique de son modèle. Tout conseille de faire des allers et retours fréquents d'un répertoire à l'autre, en donnant toutefois la priorité absolue au chant de Rome. La mélodie ne sera jamais étudiée seule, mais dans son cadre naturel liturgique, textuel et historique.

Une ou plusieurs sources du grégorien ?

Une question sous-jacente à toute l'histoire du chant grégorien est de savoir si celui-ci a été créé en un seul lieu ou en plusieurs centres.

* Or, il faut affirmer que le corpus grégorien de la Messe a une source unique : le répertoire romain a été repensé en une fois lors de son arrivée en Gaule, et, dans la suite, scrupuleusement conservé. La tradition grégorienne dans son

teneur psalmodique (donc se réalisant dans l'ensemble des manuscrits), changement causé par l'attraction d'un ton particulier. Il est plus conforme à la raison de penser que, dès l'origine, ces antiennes étaient en 3^e mode avec teneur à *si*, sans aucun passage d'un mode à l'autre.

¹³⁶ RIBAY/85, p. 227 ss.

¹³⁷ CLAIRE/75, p. 75.

¹³⁸ CLAIRE/75, p. 75.

¹³⁹ CLAIRE/75, p. 60, 62, 71, 76 et 125-126. L'exemple des introïts qui vient d'être donné à la note 23, montre que, dans un même type de pièce, les deux écritures peuvent avoir place sans qu'il soit question d'évolution.

De plus, le contexte de la tradition orale, qui est celui du chant liturgique à cette époque, écarte une interprétation basée sur une modification d'écriture ; celle-ci d'ailleurs renvoie aussi à une rupture, non pas à l'évolution - et pour nous, cette rupture est celle du passage du vieux-romain au grégorien.

¹⁴⁰ Voir CLAIRE/75, p. 73 et 125-126.

¹⁴¹ BERNARD/94, p. 335, note 46.

ensemble et dans ses détails (sauf certains secteurs bien délimités) est absolument unanime¹⁴² ; cette situation serait impossible sans un centre de diffusion unique, et donc un état primitif unique¹⁴³. Tout au plus, peut-on admettre des exceptions pour quelques pièces qui, étrangères au fonds originel, s'y seraient agrégées rapidement. Tout au plus, peut-on admettre également, en première analyse, que le temps de création se soit un peu prolongé *en vase clos*. Sinon, les diverses options prises ici ou là auraient laissé des traces dans les manuscrits, ce qui ne se voit pas malgré le grand nombre de manuscrits à notre disposition aujourd'hui.

En fait, de nombreux indices internes mettent en évidence, à travers la diversité des pièces grégoriennes, une unité de conception, que rien n'explique, si la transformation du vieux-romain en grégorien a été réalisée lentement. De plus, le fait que les pièces de chant avaient une fonction liturgique, et n'existaient que comme élément d'une célébration, va dans le même sens.

En effet, d'une part, si l'on supposait qu'un bon nombre de pièces grégoriennes sont des emplois de pièces gallicanes composées bien avant 750, il faudrait s'assurer que ces pièces pouvaient appartenir et à la liturgie gallicane et à l'usage papal tel qu'il sera adapté à la Gaule du VIII^e siècle. Or, cela ne pouvait être le cas pour certains éléments liturgiques qui n'ont de sens que dans la topographie romaine, ni pour les pièces liées à un évangile défini (communions de la semaine de Pâques). Donnons un exemple tiré de la liturgie milanaise : *l'ingressa* n'y a pas la même fonction, ni le même type de texte, ni la même forme musicale que l'introit ; elle n'aurait donc pu passer *telle quelle* d'une liturgie à l'autre.

D'autre part, si l'on se plaçait au VIII^e siècle, à l'époque de la création du grégorien, et que l'on supposait une certaine durée avant de parvenir au répertoire complet, on ne voit pas comment des pièces auraient pu exister *isolément* sans s'intégrer dans l'ensemble nécessaire à la célébration liturgique nouvelle, puisqu'on ne pouvait mélanger les deux liturgies (la gallicane et la romano-franque), ni se contenter longtemps d'une liturgie nouvelle n'ayant pas *tous* ses morceaux de chant.

* Pour de multiples raisons, le cas de l'Office *séculier* grégorien est différent. Il est certain qu'il y a eu un corpus initial, ainsi que les relevés du CAO le manifestent sans conteste¹⁴⁴ : des groupes d'antiennes et de répons se retrouvent dans tous les manuscrits de toutes les traditions, selon un ordre trop régulier pour être le fruit d'une cause tardive. Cependant, les contours de ce répertoire restent imprécis, car la structure liturgique peu contraignante de l'Office n'a pas fixé suffisamment l'état primitif d'un ensemble qui fut assez tôt supplémenté. Il est donc légitime et, même, indispensable de chercher à mieux déterminer quelles sont les pièces les plus anciennes.

Par la diversité de ses formes, l'Office *bénédictin* grégorien montre, a contrario, qu'il est postérieur à l'Office séculier, quoi que les marques d'une certaine unité ne manquent pas non plus¹⁴⁵, peut-être sous l'influence d'un monastère comme ceux de Tours, de Corbie ou de Saint-Denis.

La valeur du témoignage des manuscrits romains

* Le répertoire romain de la Messe ne se prête guère à une question semblable concernant son origine, puisqu'il a mis plusieurs siècles à se constituer. En particulier, l'usage papal étant principe d'unité permanente, l'accord des rares manuscrits romains n'est pas significatif. Toutefois, bien que les conditions d'élaboration de ce répertoire nous échappent très largement, cette ignorance est loin d'empêcher le travail scientifique, et d'exclure les résultats sûrs, puisque nous possédons des garanties montrant une certaine stabilité du répertoire romain.

En effet, après le VIII^e siècle, l'accroissement des fêtes du calendrier est bien repérable, et les pièces nouvelles sont très peu nombreuses ; nous avons vu aussi des arguments en faveur de la stabilité mélodique. Cette fixité de la liturgie romaine après l'époque de Charlemagne, et d'autres indices permettent de supposer que, en bien des points, ce qui nous reste représente un état largement antérieur au VIII^e siècle, peut-être même primitif. Il est vrai que, pour les mélodies, le rôle de l'improvisation et la date de la fixation définitive des mélodies sont encore controversés, mais, dès que l'improvisation a disparu, il semble que la forme générale des mélodies a été fixée à jamais.

En tout état de cause, malgré le caractère tardif des manuscrits romains notés de la Messe qui nous restent, il est plus sage de s'en tenir à leur témoignage, aussi longtemps que rien ne prouve positivement qu'ils ne présentent plus l'organisation, les textes et les mélodies dans leur état d'origine ou, au moins, dans leur état du VI^e-VIII^e siècles¹⁴⁶. V est le manuscrit le meilleur à tous égards.

* Le répertoire romain de l'Office obéit à d'autres règles, et se situe dans un cadre spécifique. Là - là seulement - des modifications notables du texte, postérieures à l'arrivée en Gaule du répertoire romain, ont été repérées à Rome¹⁴⁷. Toutefois, les arguments pour montrer l'antiquité de certains éléments de la liturgie de l'Office romain donné par ROM 1 ne manquent pas. Ainsi, nous avons donné le schéma du développement des Vigiles mariales, à Rome et en Gaule : le choix grégorien des antiennes et, surtout, de la psalmodie dépend largement de l'usage romain, tel qu'on le trouve encore dans les manuscrits ROM 1 et ROM 2 au XII^e siècle¹⁴⁸. Pour les mélodies, en tenant compte de

¹⁴² « Il n'y a pas, dans l'art grégorien, de 'dialectes' autonomes, de valeur égale, mais une mélodie primitive, originale, authentique, dont toutes les autres versions ne sont que la corruption » (GAJARD, p. 45).

¹⁴³ Dans la suite, cet état primitif a été scrupuleusement conservé. Dans des articles à venir, nous donnerons une liste complète du répertoire grégorien de la Messe, antiennes de procession et alléluias inclus.

¹⁴⁴ Voir CAO, t. 5 et 6. Dom René-Jean Hesbert y donne le relevé très complet des répons de l'Avent.

¹⁴⁵ CLAIRE/75, p. 161, déjà cité.

¹⁴⁶ Voir cependant la note 10.

¹⁴⁷ Voir BARRÉ.

¹⁴⁸ GUILMARD/94, p. 53-56, 58-59.

l'exemple de la Messe, aucune théorie modale n'a, à ce jour, valablement justifié qu'on suppose un remaniement mélodique systématique dans l'Office romain, tel qu'il se présente dans ROM 1¹⁴⁹.

V et ROM 1 sont des manuscrits d'un intérêt exceptionnel dans l'histoire de la liturgie en Occident.

La date de l'introduction de l'octoéchos

La Théorie Modale suppose que, à partir des trois cordes-mères, le jeu double de la montée des teneurs et de la descente des finales créa, au cours des âges, une modalité à treize tons (ou davantage), qui fut réduite ensuite artificiellement à huit tons (principaux) en tenant compte de l'octoéchos : c'est le classement modal que nous connaissons au chant grégorien, d'où ont disparu cinq tons parmi les plus anciens. Si l'on suppose que des tons intermédiaires entre cordes-mères et octoéchos ont été utilisés, ce qui est fort plausible, il convient de rechercher à quel moment ils ont été supprimés¹⁵⁰.

Or, la modalité dans sa forme évoluée (c'est-à-dire telle qu'elle est dans le grégorien, avec au moins les huit tons évolués actuels) existait dans le vieux-romain dès avant le milieu du VIII^e siècle : la modalité des pièces ornées le prouve sans conteste. Dom Jacques Hourlier, déjà cité, a apporté une précision essentielle : « L'influence de la modalité, écrivait-il, ne se traduit d'ailleurs pas dans la seule composition du grégorien : on la retrouve dans l'existence des tonaires, répertoires de la modalité, ou dans les noms des modes, *universellement employés dès la fin du VIII^e siècle*. Ces noms sont d'origine grecque [...]. Ils traduisent [...] une influence des byzantins [...]. Les compositeurs grégoriens appliquent donc la théorie de l'octoéchos »¹⁵¹.

Dans ces conditions, la création du grégorien fut-elle l'occasion de la réduction de treize à huit tons, ou bien la réduction était-elle alors déjà effectuée ? Le rôle des musiciens du VIII^e siècle fut-il de rectifier le répertoire romain pour le faire entrer dans l'octoéchos, ou bien de transposer un répertoire déjà conforme à ce classement ? Autrement dit, l'octoéchos a-t-il commencé à faire sentir son influence durant la période byzantine à Rome (VII^e-VIII^e siècle), ou seulement au VIII^e siècle en Gaule quand se nouèrent les rapports entre la Cour franque et l'Orient ? Dans le premier cas, le choix des tons romains a été proposé au grégorien. Dans le deuxième cas, le choix s'est fait indépendamment.

Voici ce qu'on peut dire au sujet de trois arguments. 1) Les manuscrits romains sont dans l'ensemble conformes à l'octoéchos. Des groupes d'antiennes de l'Office passent du romain au grégorien avec une certaine régularité ; cela permet de conclure avec vraisemblance que le répertoire romain est passé en Gaule sous la forme que nous connaissons encore. 2) La présence de tons archaïques dans le vieux-romain du XII^e siècle suggère que l'octoéchos n'était pas entièrement en place à Rome au VIII^e siècle¹⁵². Mais, le grégorien lui-même, pourtant créé dans le cadre de l'octoéchos, n'a pas cru devoir éliminer tous les tons supplémentaires : ton irrégulier, ton IV A, puis ton pérégrin. 3) Les hésitations sur les tons psalmodiques romains que nous avons repérées, peuvent relever de l'influence de l'octoéchos entré à Rome sur le tard : certains tons psalmodiques trop peu conformes à l'octoéchos durent être rectifiés, ce qui explique la variété des finales pour des pièces de structure semblable. Mais ces hésitations peuvent indiquer aussi que la finale était un élément auquel on attachait peu d'importance, si bien que le ton psalmodique l'était aussi. Les compositeurs romains n'ont pas toujours choisi le ton psalmodique en harmonie avec l'antienne, sans doute parce que les introïts étaient parfois construits sur plusieurs cordes. Cette manière de voir rend assez bien compte des faits visibles dans la planche 18, où des pièces parallèles ont des finales différentes. L'octoéchos, pour sa part, imposait parfois des tons psalmodiques qui nous étonnent : si la finale était *mi* pour corde *mi*, on prit le 4^e mode. D'autres fois, il respectait un état existant : si la finale était *ré* pour une corde prédominante *fa*, on conserva le 2^e mode. Dans d'autres cas, il n'imposait rien : si la corde était *sol* (transposition de *ré*), l'octoéchos n'explique pas le choix tantôt de la finale *fa*, tantôt de la finale *mi*. En tout cas, tenir compte de l'octoéchos n'obligeait nullement à modifier la finale ; il n'incitait pas de soi à une course au deutérus. On remarquera pour finir que l'argument de la course au deutérus peut se retourner : l'influence grégorienne avec son octoéchos est probablement étrangère au choix des tons romains, sinon le 7^e ton serait davantage présent.

Sans l'aide de recherches plus fines, il ne paraît pas possible de trancher le dilemme que nous venons de présenter.

La question modale

La modalité est l'*architecture* des degrés de l'échelle mélodique, elle est ensuite l'*étude* des diverses architectures. La seconde acception doit être conforme à la première, sinon elle tourne aisément en une « gnose holistique ».

Le rôle de la centonisation et des récitations - Redisons l'importance de la centonisation et des récitations dans l'esthétique des chants liturgiques romain et grégorien : ces deux procédés ont été constamment mis en œuvre. Dans une pièce, la variété des teneurs n'est pas généralement due à l'évolution modale, mais à la centonisation. Il est clair

¹⁴⁹ Voir la note 15. BARRE indique des modifications textuelles en vue d'améliorer le sens, et, une seule correction liturgique manifeste qui est relative à la dédicace d'un autel le 25 mars à Saint-Pierre. Aucune correction musicale n'est donnée dans HUGLO/79.

¹⁵⁰ L'influence de l'octoéchos dans les pièces de la Messe concerne tout au plus les introïts et les communions, puisque le besoin de modifier la modalité à cause d'une classification ne se faisait nullement sentir ailleurs. Ainsi, lorsque le corps et le verset de certains graduels grégoriens appartiennent à des modes différents, ce phénomène est étranger à une *évolution* modale.

¹⁵¹ HOURLIER/57, p. 154. C'est nous qui soulignons.

¹⁵² Voir les antiennes citées à la note 17 (planches 32-36).

que toutes les pièces, les plus anciennes, comme les plus récentes, n'ont pas été construites sur une corde unique dont elles dérivent par le jeu de l'évolution.

L'ordre esthétique et l'ordre chronologique - En associant des éléments d'origine variée, la centonisation introduit la discontinuité dans le temps, et le disparate dans l'esthétique. La présence de telle corde de récitation et la position (haute ou basse) des finales ne reflètent donc pas toujours un stade de l'évolution modale, ainsi que dom Jean Claire le faisait remarquer avec justesse¹⁵³. Selon lui, l'ordre de succession esthétique n'est pas nécessairement l'ordre de succession historique¹⁵⁴. Il rend service au musicologue en établissant des familles à l'intérieur du répertoire musical. Cependant, lorsqu'il rapproche des pièces qui n'ont pas de lien réel, il n'est pas sans danger, puisqu'il invite à extrapoler indûment les conclusions avérées.

Évolution naturelle ou régularisation ? - La Théorie Modale suppose une évolution *naturelle* par montée des teneurs et descente des finales. Cependant, une évolution esthétique qui se poursuit de manière *cohérente* sur des siècles, relève nécessairement de facteurs *naturels*. Or, si l'on se rappelle qu'il s'agit de chant utilisé dans la liturgie et attaché à un ton psalmodique, est-il vraiment naturel que les finales s'abaissent et que les teneurs psalmodiques montent ? A cet égard, il est clair qu'une montée substantielle du ton psalmodique modifie grandement la physionomie de l'antienne qui se trouve reléguée dans le grave. Le rôle du compositeur est de créer du beau, et le beau ne passe pas toujours par une évolution modale normalisée.

Le témoignage de dom Hourlier que nous venons de citer, montre que l'évolution des modes aboutissant à l'octoéchos ne se situe pas après la création du chant grégorien¹⁵⁵. Elle cesse au moment de la composition du grégorien pour faire place à une dégénérescence, sans donner d'ailleurs à ce terme un sens péjoratif. C'est ainsi que des théoriciens *post-grégoriens* ont été étonnés de ce qu'une psalmodie s'enchaînant à une antienne puisse se situer à un degré qui n'a pas été entendu dans ladite antienne. Quoi de plus normal pour eux alors de *régulariser* des pièces, de la même manière que le *Psautier Monastique* de Solesmes l'a fait en 1981 en réintroduisant les cinq tons disparus ?¹⁵⁶ Nous avons donné des exemples de remaniements qui mettent en cause la Théorie Modale, rejoignant ainsi les conclusions de madame Claire Maître : « Le principe de l'évolution naturelle des mélodies du simple au complexe est controvérsé »¹⁵⁷. Il n'y a pas de loi naturelle de montée des teneurs et de descente des finales.

Étudier la modalité de manière spécifique selon tous ses aspects - La Théorie Modale parle des cordes. Elle a eu raison. Elle parle des teneurs psalmodiques, de leurs positions respectives et de leurs mouvements, mais cela ne suffit pas, puisqu'elle omet d'autres aspects, en particulier la centonisation et les remaniements volontaires à l'intérieur des pièces au passage du vieux-romain au grégorien.

Il est impossible de croire, nous l'avons dit, que l'existence des cordes-mères ait exclu toute autre disposition, pour la corde, la finale et la teneur psalmodique, que l'unisson. En sens contraire, une récitation sur un degré qu'on peut ramener à *do*, *ré* ou *mi*, n'est pas nécessairement une corde-mère, c'est-à-dire la trace d'un état archaïque : il existe des pièces grégoriennes sans lien avec les cordes-mères. Quoi qu'il en soit, la modalité existait dès l'origine ; c'est pourquoi restreindre l'étude de la modalité au classement (chronologique et logique) des pièces en fonction des cordes, ne rend pas compte, à beaucoup près, de toute la modalité¹⁵⁸. En effet, certaines formules mélodiques ne sont pas liées à une corde-mère, mais à une échelle, par exemple l'intonation de l'introït *Vocem iucunditatis*¹⁵⁹.

La modalité grégorienne cadre mal avec les systèmes. Le *si*, par exemple, n'est pas nécessairement naturel, lorsque le *do* prend de l'importance¹⁶⁰. La place du bémol et du bécarre se détermine rarement au seul vu de la pièce. La tradition manuscrite a son mot à dire, même si hélas il n'est pas toujours suffisant. On signale rarement que les graduels du 5^e mode terminent certaines phrases sur le *si*¹⁶¹ ; c'est en fait une manière (singulière) de souligner le *do* par le *si* naturel à l'intérieur de la tierce mineure du 5^e mode. Dernier exemple : les récitations en 8^e mode sur *si* ne

¹⁵³ CLAIRES/75, p. 76.

¹⁵⁴ C'est pourquoi on a pu donner l'antienne *Dilectae animam* comme exemple dans l'étude de la modalité. Ce n'était pourtant pas sans risque de confusion, puisque cette pièce a été composée au XVII^e siècle pour l'Office écrit par dom Hugues Vaillant en l'honneur de sainte Gertrude (TURCO/85, p. 51, 85, et GUERANGER, p. 97).

¹⁵⁵ Il n'y a pas de répertoire grégorien antérieur à l'octoéchos. C'est pourquoi dom Jean Claire a placé avant l'octoéchos son étude maîtresse sur la question. De même, l'un des meilleurs connaisseurs du chant grégorien, dom Daniel Saulnier, présente encore aujourd'hui la modalité en faisant une large part aux huit modes classiques (SAULNIER).

¹⁵⁶ PM IX, X.

¹⁵⁷ MAITRE, p. 191, déjà cité.

¹⁵⁸ On a pu parler d'« ornement qui chante 'hors modalité' ». Sans le vouloir, cette façon de s'exprimer montre que les théories modernes ne rendent pas compte entièrement de la modalité antique (GASSER, p. 62). De tels ornements sont trop fréquents dans le répertoire pour n'avoir pas de place dans les catégories modales. D'ailleurs, qu'y a-t-il en dehors de la modalité ?

¹⁵⁹ Voir les planches 24 et 26.

¹⁶⁰ Voir l'antienne *Vestri capilli* (planche 42). Voir aussi l'introït *Sicut modo / Quasi modo* (planche 19), où les *si* des « alleluia » au grave doivent être affectés du bémol, comme on s'en persuade en comparant avec les « alleluia » de l'introït parallèle *Spiritus Domini*, où le manuscrit V donne explicitement le bémol.¹⁶¹ Voir le graduel *Benedictus qui venit*, tant dans sa forme grégorienne que romaine (planche 42).

¹⁶¹ Voir le graduel *Benedictus qui venit*, tant dans sa forme grégorienne que romaine (planche 42).

relèvent pas nécessairement de l'évolution qui au cours des âges aurait multiplié les cordes, mais tiennent parfois à l'esthétique grégorienne qui intègre des récitations à différents degrés¹⁶².

De sorte que, si l'on veut que l'étude de la modalité embrasse, d'une manière plus effective et immédiate, tout son objet, d'autres critères d'analyse doivent aussi entrer en jeu. La Théorie Modale est moins une explication qu'une logique laissant dans l'ombre bien des difficultés et se nourrissant d'un flou historique et musical. Trop de suppositions s'affaiblissant l'une l'autre en a sapé les bases. Elle doit être revue comme critère scientifique.

Faire l'étude modale du vieux-romain - L'étude modale du répertoire romain n'a pas encore vraiment été entreprise. La modalité de ce répertoire nous paraît parfois assez indécise, ce qui ne doit pas étonner d'un répertoire composé sur une longue période, et intégrant des pièces d'origine probablement fort variée. Comme nous l'avons vu, le manque d'uniformité n'est pas chez lui totale incohérence. Le grégorien a homogénéisé de nombreux passages¹⁶³, tout en maintenant des particularités qui, à nos yeux, passent pour des anomalies.

La rupture entre le vieux-romain et le grégorien - En raison du saut que représente le passage du vieux-romain au grégorien, la question modale ne peut plus être traitée, comme s'il y avait continuité d'un répertoire à l'autre.

L'Office - À cet égard, les problèmes se posent tout spécialement dans le répertoire de l'Office, qui est la partie du corpus grégorien la moins connue. Répertoire moins stable que celui de la Messe, ainsi que nous l'avons dit, parce que moins structuré par un cadre liturgique ; antiennes courtes et plastiques : tout concourt à rendre difficile une connaissance scientifique de ce répertoire (pièces, textes et mélodies). À l'avenir, les interrogations suscitées par l'Office doivent être affrontées loyalement par les musicologues.

Sigles des documents cités

Les articles, ouvrages ou manuscrits suivants sont cités par les sigles en capitales placés devant les références, et classés selon l'ordre alphabétique, en tenant compte éventuellement de l'ordre chronologique.

- **AM** : *Antiphonale monasticum*, (Desclée, 1935).
- **AMALAIRE** : *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, t. III, éd. Jean-Michel Hanssens, coll. *Studi e testi*, 140, (Vatican, 1950).
- **AMS** : Dom René-Jean Hesbert, *Antiphonale Missarum sextuplex*, (Bruxelles, Vromant, 1935).
- **ANDRIEU** : Mgr Michel Andrieu, *Les ordines romani du Haut Moyen Âge*, t. II, coll. *Spicilegium sacrum lovaniense*, fasc. 23, (Louvain, 1948).
- **B** : Bruxelles, BR 10127-10144. Antiphonaire non noté du Mont-Blandin, écrit vers l'an 800 ; transcription dans AMS, p. XV-XVIII.
- **BAROFFIO** : Giacomo B. Baroffio, *I frammenti liturgici*, dans *Rassegna degli Archivi di Stato*, LV, n. 2-3, (Rome, 1995), p. 343-344 ; *Un nuovo testimone della tradizione musicale romana*, dans *Rivista storica del Lazio*, IV, (1996), p. 23-28. Fragment de l'Office, noté en vieux-romain, (vers 1200) : Archives d'État de Frosinone, Coll. des parchemins, 82, (99).
- **BARRÉ** : Henri Barré, *Corrections dans l'antiphonaire de Saint-Pierre*, dans *Revue Bénédictine*, LXXVI, 3-4, (1966), p. 343-351.
- **BENOIT** : *Patrologiae cursus completus, series latina*, éd. Migne, (Paris), 78, 1030.
- **BERNARD/90** : Philippe Bernard, *Sur un aspect controversé de la réforme carolingienne : « vieux-romain » et « grégorien »*, dans *Ecclesia orans*, VII/2, (1990), p. 163-189.
- **BERNARD/91** : Philippe Bernard, *Les alléluias mélismatiques dans le chant romain : recherches sur la genèse de l'alleluia de la Messe romaine*, dans *Rivista internazionale di Musica Sacra*, 12/3-4, (1991), p. 286-362.
- **BERNARD/94** : Philippe Bernard, *Bilan historiographique de la question des rapports entre les chants « vieux-romain » et « grégorien »*, dans *Ecclesia orans*, 11, (1994), p. 323-353.
- **BERNARD/95** : Philippe Bernard, *Les variantes textuelles entre « vieux-romain » et « grégorien » : quelques résultats*, dans *Requirentes modos musicos. Mélanges offerts à dom Jean Claire*, éd. dom Daniel Saulnier, (Solesmes, 1995), p. 63-82.
- **BERNARD/96/1** : Philippe Bernard, *Les chants du propre de la Messe dans les répertoires « grégorien » et romain ancien : Essai d'édition pratique des variantes textuelles*, dans *Ephemerides liturgicae*, 110 (1996), p. 210-251 et 445-450.
- **BERNARD/96/2** : Philippe Bernard, *Du chant romain au chant grégorien. IV^e-XIII^e siècle*, coll. *Patrimoine-Christianisme*, (Le Cerf, Paris, 1996), 988 p.
- **BROU** : Dom Louis Brou, *L'alleluia gréco-latin Dies sanctificatus de la Messe du jour de Noël, VII*, dans *Revue grégorienne*, 24/6 (1939), p. 202-213.
- **C** : Cologny, Bodmer C 74 (olim Phillipps 16 069), éd. Max Lütolf, *Das Graduale von Santa Cecilia in Trastevere*, (Cologny-Genève, 1987), 2 vol. Antiphonaire de la Messe de Sainte-Cécile à Rome, datant de 1071.

¹⁶² Voir l'offertoire *Si ambulavero* (planche 42).

¹⁶³ Nous avons vu que, dans les antiennes *O* en 2^e mode, le passage sur *mi* de la version romaine a été corrigé par le grégorien par une descente au *ré*, afin que ces pièces soient *modalement correctes* (Voir section D/2). Dans des pièces assurément romaines, le vieux-romain connaît d'autres cas de motifs construits sur *mi*, que le grégorien donne sur *ré*. Voir les introïts *Fac mecum* et *Laetetur cor* (TURCO/93, p. 86 et 92).

- **C'** : Paris, BNF lat. 17436. Antiphonaire de l'Office écrit entre 860 et 880, provenant de Compiègne. C'est le manuscrit C du CAO.
- **CALLEWAERT** : Mgr Camille Callewaert, *De groote Adventsantifonen O*, dans *Sacris erudiri*, (Steenbrugge, 1940), p. 405-418.
- **CAO** : Dom René-Jean Hesbert, *Corpus antiphonium Officii*, coll. *Rerum ecclesiasticarum documenta, series maior, fontes VII*, (Herder, Rome, 1963-1979), 6 tomes.
- **CARDINE** : Dom Eugène Cardine, *La corde récitative du 3^e ton psalmodique dans l'ancienne tradition sangallienne*, dans *Études grégoriennes*, 1, (1954), p. 47-52.
- **CHAVASSE/53** : Antoine Chavasse, *L'Avent romain, du VI^e au VIII^e siècle*, dans *Ephemerides liturgicae*, 67, (1953), p. 297-308.
- **CHAVASSE/55** : Antoine Chavasse, *Le sermonaire des Saints-Philippe-et-Jacques et le sermonaire de Saint-Pierre*, dans *Ephemerides liturgicae*, 69, (1955), p. 17-24.
- **CHAVASSE/78** : Antoine Chavasse, *Le sermonaire vatican du VII^e siècle*, dans *Sacris Erudiri*, XXIII, (1978-1979), p. 225-289.
- **CLAIRE/63** : Dom Jean Claire, *Evolution modale des antiennes provenant de la corde-mère mi*, dans *Revue grégorienne*, 41/4-5, (1963), p. 77-102. .
- **CLAIRE/75** : Dom Jean Claire, *Les répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos*, dans *Études grégoriennes*, 15, (1975), p. 7-192.
- **CLAIRE/79** : Dom Jean Claire, *The tonus peregrinus, a question well put ?*, dans *Orbis musicae*, 7, (Tel Aviv, 1979-1980), p. 3-14.
- **CLAIRE/86** : Dom Jean Claire, *La musique de l'Office de l'Avent*, dans *Grégoire-le-grand, Actes du Colloque Grégoire-le-grand*, Chantilly, 1982, éd. Jacques Fontaine (CNRS, Paris, 1986), p. 649-659.
- **CULLIN/90** : Olivier Cullin, *L'Office de Pâques comme miroir du chant grégorien : du concept liturgique à la réalisation musicale*, dans *Analyse musicale*, 18, (1^{er} trimestre 1990), p. 19-25.
- **CULLIN/91** : Olivier Cullin, *De la psalmodie sans refrain à la psalmodie responsoriale : transformation et conservation dans les répertoires liturgiques latins*, dans *Revue de musicologie*, 77/1, (1991), p. 5-24.
- **FERRETTI** : Dom Paolo Ferretti, *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*, 1, (Solesmes, 1938), 349 p.
- **FROGER** : Dom Jacques Froger, *Les chants de la Messe aux VIII^e et IX^e siècles*, (Desclée, Paris, 1950), 57 p.
- **GAJARD** : Dom Joseph Gajard, *Les récitations modales des 3^e et 4^e modes et les manuscrits bénéventains et aquitains*, dans *Études grégoriennes*, 1, (1954), p. 9-45.
- **GASSER** : Sylvain Gasser, *Les antiennes O*, dans *Études grégoriennes*, XXIV, (1992), p. 53-84.
- **GASTOUÉ/13** : Amédée Gastoué, *Le graduel et l'antiphonaire romains*, (Janin, Lyon, 1913), 302 p.
- **GASTOUÉ/39** : Amédée Gastoué, *Le chant gallican*, (Grenoble, 1939), extrait de la *Revue du chant grégorien*, (Grenoble, 1937-1939), 63 p.
- **GN** : Dom Eugène Cardine, *Graduel neumé*, [selon le *Graduale sacrosanctae romanae Ecclesiae*, (Desclée, 1908)], (Solesmes, 1966).
- **GT** : *Graduale Triplex*, (Solesmes, 1979).
- **GUERANGER** : Dom Prosper Guéranger, *Institutions liturgiques*, (Palmé, Paris, 1880), t. 2.
- **GUILMARD/91** : Dom Jacques-Marie Guilmard, *Tonaire des pièces de la Messe selon le Graduale Triplex et l'Offertoriale Triplex*, dans *Études grégoriennes, Subsidia gregoriana*, 2, (Solesmes, 1991).
- **GUILMARD/94** : Dom Jacques-Marie Guilmard, *Une antique fête mariale au 1^{er} janvier dans la ville de Rome ?*, dans *Ecclesia orans*, 11/1, (1994), p. 25-67.
- **GUILMARD/95** : Dom Jacques-Marie Guilmard, *Origine et sources musicales du chant grégorien*, dans *Lettre aux amis de Solesmes*, 1, (1995), p. 14-25 ; le même en italien, augmenté d'une bibliographie, sous le titre *Origine e fonti musicali del canto gregoriano*, dans *Bollettino dell'Associazione studi di canto gregoriano*, 1, (1996), p. 3-17.
- **HESBERT** : Dom René-Jean Hesbert, *Le graduel, chant responsorial*, dans *Ephemerides liturgicae*, XCV/3, (1981), p. 316-350.
- **HOURLIER/54** : Dom Jacques Hourlier, Recension du *Zweiter internationaler Kongress für katholische Kirchenmusik*, (Vienne, 1954), dans *Études grégoriennes*, III, (1959), p. 187-192.
- **HOURLIER/57** : Dom Jacques Hourlier, *L'origine du graduel grégorien*, dans *Requirentes modos musicos. Mélanges offerts à dom Jean Claire*, éd. dom Daniel Saulnier, (Solesmes, 1995), p. 145-163. Cette étude posthume fut rédigée en 1957.
- **HUGLO/54** : Michel Huglo, *Le chant « vieux-romain ». Liste des manuscrits et témoins indirects*, dans *Sacris erudiri*, VI, 1, (1954), p. 96-124.
- **HUGLO/79** : Michel Huglo, *Les remaniements de l'antiphonaire grégorien au IX^e siècle : Hélishachar, Agobard, Amalraire*, dans *Culto cristiano e politica imperiale carolingia*, Actes du Congrès de Todi (1977), (Todi, Presso l'Accademia Tudertina, 1979), p. 89-120.
- **HUGLO/80** : Michel Huglo, *[Music of the] gallican rite*, dans *The New Grove, Dictionary of music and musicians*, éd. Stanley Sadie, t. 7, (Macmillan, Londres, Manshester, 1980 ss.).
- **LIN** : Los Angeles, coll. Dawson, s.c. Bréviaire de Saint-Pierre de Langres du XIII-XIV^e siècle (CLAIRE/75, p. 17 et 191).

- **MAÎTRE** : Madame Claire Maître, *La modalité archaïque dans le répertoire d'Autun*, dans *Requirentes modos musicos. Mélanges offerts à dom Jean Claire*, éd. dom Daniel Saulnier, (Solesmes, 1995), p. 179-191.
- **MALLET** : Dom Jean Mallet et dom André Thibaut, *Les manuscrits en écriture bénéventaine de la Bibliothèque capitulaire de Bénévent*, t. 3, (CNRS, Paris/Turnhout, Brepols, 1997).
- **MESSAGER** : *Les grandes antiennes*, dans *Le messenger des fidèles. Petite Revue bénédictine*, t. 2, n. 9, (1885-1886), 21 novembre 1885, p. 512-516.
- **MILAN** : Londres BM add. 34 209, XII^e siècle, originaire de Milan.
- **MORIN** : Dom Germain Morin, *Fragments inédits et jusqu'à présent uniques d'antiphonaire gallican*, dans *Revue bénédictine*, XXII/3 (1905), p. 329-356.
- **MUGGIASCA** : Muggiasca, sc, (près du lac de Côme), antiphonaire ambrosien de 1387.
- **OT** : *Offertoriale triplex cum versiculis*, (Solesmes, 1985).
- **OURY** : Dom Guy Oury, *Formulaires anciens pour la Messe de saint Martin*, dans *Études grégoriennes*, VII, (1967), p. 21-40.
- **P** : Rome, Vat. Arch. Saint-Pierre F 22. Antiphonaire de la Messe du XIII^e siècle à l'usage de Saint-Pierre au Vatican.
- **PASCHASE** : *Paschasis Radberti de Assumptione sanctae Mariae virginis*, éd. Albert Ripberger, *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, LVI C (Brepols, Turnhout, 1985).
- **PM** : *Psalterium monasticum*, (Solesmes/Desclée, Solesmes, 1981).
- **PR** : *Processionale monasticum*, (Solesmes, 1893 et rééd. 1983).
- **RIBAY/85** : Bernard Ribay, *La modalité grégorienne*, dans *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, (Actes du congrès international d'études - Venise, octobre 1985), (Florence, Olschki, 1988), p. 221-252.
- **RIBAY/95** : Bernard Ribay, *Comparaisons de formules : ROM, MIL, GREG, dans les graduels « en II a »*, dans *Requirentes modos musicos. Mélanges offerts à dom Jean Claire*, éd. dom Daniel Saulnier, (Solesmes, 1995), p. 83-118.
- **ROM 1** : Rome, Vat. Arch. Saint-Pierre B 79. Antiphonaire romain de l'Office de la deuxième moitié du XII^e siècle. Transcription non notée, Jean-Baptiste Gallicciolli, *Sancti Gregorii papae I cognomento magni opera omnia*, 11, (Venise, 1774). Éd. Bonifacio Giacomo Baroffio, Soo Jung Kim et Leonard E. Boyle, *Biblioteca apostolica vaticana, Archivio S. Pietro B 79*, coll. *Musica Italiae liturgica*, 1 (Torre d'Orfeo, Rome, 1995).
- **ROM 2** : Londres, BM add. 29 988. Antiphonaire romain de l'Office du XII^e siècle.
- **SAULNIER** : Dom Daniel Saulnier, *Les modes grégoriens*, (Solesmes, 1997).
- **ST** : Bruno Stäblein, *Die Gesänge des altrömischen, Graduale Vat. lat. 5319*, coll. *Monumenta monodica Mediae Aevii*, II, (Bärenreiter, Kassel, 1970).
- **TURCO/79** : Don Alberto Turco, *Les répertoires liturgiques latins en marche vers l'octoéchos. La psalmodie grégorienne des fêtes du temporal et du sanctoral*, dans *Études grégoriennes*, XVIII, (1979), p. 177-223.
- **TURCO/85** : Don Alberto Turco, *La questione del si bemolle*, dans *Studi gregoriani*, I, (1985), p. 47-101.
- **TURCO/93** : Don Alberto Turco, *Le chant romain. Les antiennes d'introït selon la version mélodique des manuscrits inédits du chant romain comparée à celles du grégorien et de l'ambrosien. Il canto romano-antico. Antiphonae ad introitum versione melodica dei manoscritti inediti del romano-antico in comparazione con il gregoriano e il milanese*, coll. *Subsidia gregoriana*, 3, (*Études grégoriennes*, Solesmes, 1993). Texte bilingue, français-italien.
- **TURCO/95** : Don Alberto Turco, *Les tons des versets d'offertoires « vieux-romain »*, dans *Requirentes modos musicos. Mélanges offerts à dom Jean Claire*, éd. dom Daniel Saulnier, (Solesmes, 1995), p. 41-62.
- **V** : Rome, Vat. lat. 5319. Antiphonaire de la Messe du XI^e-XII^e siècle à l'usage du Latran. Ed. dans ST, ci-dessus.
- **V'** : Vérone, Cap. XCVIII. Antiphonaire noté du XI^e siècle, provenant de Vérone. C'est le manuscrit V du CAO.
- **VIGNE** : Louis-Marie Vigne, *Quelques aspects de l'introduction de la liturgie romaine en Gaule sous Pépin-le-bref et Charlemagne*, (Mémoire de DEA dactylographié, Paris II, sd).
- **WILMART** : Dom André Wilmart, *Smaragde et le psautier*, dans *Revue Biblique*, XXXI, (1922), p. 350-359.

Index des pièces citées

INTROÏTS	Planche	GT	ST	TURCO/93
Accipite iucunditatem	18-19, 24-27	243	48	128
Adorate Deum		264	11	47
Aqua sapientiae		202	34	107
Cantate Domino	18-19	225	49	116
Caritas Dei	24-27	248	30	131
Cibavit eos	18-19	377	65	127
Clamaverunt	20-23	450	40	121
Confessio et pulchritudo	16-17	586	24	71
Da pacem		336	10	167
Deus dum egredereris	24-27	244	51	129
Deus in adiutorium		315	69	78
Domine refugium		79	27	69
Ecce oculi	20-23	439	38	122
Eduxit Dominus	18-19	214	66	111
Eduxit eos	18-19	211	49	110
Ego autem cum iustitia	16-17	94	20	79
Ego autem in Domino	16-17	111	79	84
Ego autem sicut oliva		424	19	38
Exaudi Deus orationem		115	30	90
Exaudi Domine... alleluia	20-23	241	43	124
Exaudivit	24-27	239	52	119
Exclamaverunt		559	70	120
Fac mecum		105	36	86
In medio Ecclesiae		493/4	65/8	40
Intret oratio mea	16-17, 28	363/3	78/1	73
Iubilate Deo	20-23	219	39	114
Laetetur cor		268, 357	13	92
Lex Domini		86	56	80
Meditatio cordis mei	16-17	103	30	93
Protexisti	20-23	442	38	118
Quasi modo / Sicut modo	18-19	216	61	112
Repleatur os	24-27	206	20	130
Respice Domine		319	58	158
Sancti tui	24-27	440	41	117
Spiritus Domini		252	60	125
Statuit ei Dominus		445	53	49
Terribilis		397	14	174
Tibi dixit cor meum	16-17	88	25	76
Venite benedicti		205	35	108
Victricem manum	24-27	208	23	109
Viri Galilaei		235	69	123
Vocem iucunditatis	24-27	229	36	115

GRADUELS	Planche	GT	ST	
Ab occultis meis	1-8	101	84	
Adiutor in opportunitatibus		70/3	123/8	
Benedicam Dominum	9	316/6	82/4	
Benedicite Dominum	15	608/8	114/9	
Benedictus qui venit	42	46/1	147/10	
Dispersit		520	86	
Ecce quam		351	112	
Haec dies		196 ss.	95-99	
Haec dies... Lapidem	31	209/4	97/10	
In sole posuit	1-8	30	87	
Liberasti nos	9	366/3	83/2	
Salvum fac populum	37	354	164	
Tribulationes		81	151	
Venite filii	15	298	119	

TRAITS	Planche	GT	ST	GN
Ad te levavi		97/9	237/4	
De necessitatibus	29-30		235/10	92/9
Domine exaudi	28	173/1	226/4	
Iubilate		186/1	250/6	
Qui seminant	31	465/4	236/5	
Sicut cervus		190	241	

ALLELUIAS	Planche	GT	ST	
Beatus vir sanctus Martinus		621		
Pascha nostrum	29-30	197/8	211/10	
Te decet		306/2	206/8	

OFFERTOIRES	Planche	GT	ST	OT
Ad te Domine levavi		17	274	
Ave Maria			405/2	14/2
Deus enim			413/6	17/6
Domine Deus salutis			407/9	112/8
Elegerunt	40	634		
Levabo/Revela oculos			373/7	35/1
Scapulis suis	10-12	76	334	
Si ambulavero	42	341/7-8	394/5	
Super flumina			297/4	122/2

COMMUNION	Planche	GT	ST	
Scapulis suis	10-12	77	439	

DIVERS	Planche	GT		
Gloria ambrosien		793		
Litanie (<i>Dicamus omnes</i>)	41			

ANTIENNES	Planche	AM	ROM 1	ROM 2	PM	PR
Ab hominibus	14	431	97 ^v	67		
Alleluia alleluia	36		103			
Alleluia alleluia alleluia		32 etc.				
Alleluia alleluia alleluia	36		103			
Alleluia alleluia alleluia	36				56, 76, 279	
Alleluia alleluia alleluia	36				309	
Angeli Domini		1140	118 ^v	130 ^v		
Ascendit Christus						179
Aspice in me	43	101	47 ^v		273	
Beati omnes		121	51 ^v	44 ^v	297	
Beati pacifici	38-39	623, 1021	176	144 ^v		
Bonum est confiteri		67	55	47	224	
Calicem salutaris	14	429	97 ^v	67	313	
Complaceat			191 ^v	154	99	
Dabo in Sion		204	13 ^v	6 ^v		
Dilectae animam		1230				
Domine clamavi		151		46 ^v	336	
Domine probasti	43	149	54	46 ^v	332	
Dominum Deum tuum		344				
Dominus tamquam	13	414	97	66 ^v		
Excelsus super omnes	37					
Fundamenta eius	43		53	45 ^v	206	
Genuit puerpera regem	32-35	240	29 ^v	26		
In ecclesiis benedicite Domino					150	
Inclinavit Dominus		133	47 ^v	42 ^v	312	
Intende voci	43		54			
Laetetur cor					239	
Laurentius bonum opus	37, 38-39	1082				
Levita Laurentius bonum	38-39		147 ^v	116		
Martyres Domini	36	648, 856				
Nonne Deo	43		51	43 ^v	cf. 147	
Nos qui vivimus	36, 37	132	45 ^v	41 ^v	309	
O Adonai	32-35	209	14	14		
O beatum virum cuius		1206				
O Clavis		210	14	14		
O doctor optime		665, 741				
O Gabriel						
O Ierusalem				14 ^v		
O Oriens		210	15	14		

O Rex gentium		211	15	14 ^v		
O Rex gloriae		512				
O Sapientia		208	14 ^v	14		
O Thoma						
O virgo virginum	32-35		15	14 ^v		246
Oblatus est	13	418	97	66 ^v		
Omnia quaecumque	43	143	53	45 ^v	324	
Paratum cor meum			54 ^v	46 ^v		
Propitius esto			52	44 ^v	184	
Quem vidistis pastores	32-35	240	26 ^v	23 ^v		
Quoniam in saeculum/aeternum	43	144	53	45 ^v	326	
Sancti Domini	36	1216	179	88, 146 ^v		
Sanctus Deus qui sedes						
Sapientia clamat		581				
Spiritus Domini replevit	37	520, 1159	122 ^v	94 ^v		
Vestri capilli	42	650, 738				
Virgines Domini			183 ^v	150 ^v		

Tableau 9