

LA MODALITE GREGORIENNE

Introduction

L'importance du phénomène unique que constitue le chant grégorien dans l'histoire de la musique et dans l'histoire de l'humanité n'est plus à démontrer. Malgré les vicissitudes qu'il a subies depuis sa création, le répertoire grégorien actuel reste très proche de celui qui était pratiqué il y a onze cent ans et plus. Que ceci soit dû à une restitution récente plutôt qu'à une tradition ininterrompue est somme toute de peu d'importance: même aux moments où la survie de la tradition semblait mise en péril, l'essence du chant a été maintenue suffisamment intacte que pour ne pas compromettre la possibilité d'une restitution. Les circonstances dans lesquelles le chant s'est conservé sont d'ailleurs elles-mêmes uniques. Le grégorien n'est pas une musique de tradition orale, contrairement à la plupart des répertoires d'une antiquité comparable à la sienne; en outre, dès l'origine, il a fait l'objet d'une théorie traitant notamment de la question modale. Pendant tout le Moyen Age, cette théorie fut commune au chant liturgique et à la musique polyphonique qui en était issue.

C'est là en fait l'objet de l'étude qui suit: la théorie modale du chant grégorien ne lui appartient pas exclusivement; elle a été aussi la source de toute la théorie modale-tonale de la musique occidentale. Dès les origines, cette théorie fut une construction factice, basée artificiellement sur de vagues réminiscences de théories gréco-romaines entretenues plutôt par une admiration quelque peu naïve de l'Antiquité que par un réel besoin pratique. D'ailleurs, lorsqu'on considère l'évolution de la théorie modale en Occident, on peut se demander si elle fut à aucun moment réellement adaptée à la pratique musicale. Les modes sont traditionnellement décrits comme des "échelles"; mais on voit mal le rôle joué par ces échelles dans l'écriture modale. Les modes sont souvent désignés par des mots issus de la terminologie musicale grecque et on a longtemps cherché à établir des correspondances entre les modes grecs et les grégoriens; mais il est devenu évident aujourd'hui que la modalité grégorienne ne doit pratiquement rien à la Grèce, qui n'a d'ailleurs jamais connu de système modal comparable au nôtre¹. En 1547, Glareanus a ajouté au système modal des modes nouveaux, correspondant au majeur et au mineur; mais, d'abord, les mélodies majeures furent fréquentes bien avant le 16e siècle et, ensuite, le rapport entre les modes ecclésiastiques et notre système majeur-mineur est loin d'être évident.

¹ Il est regrettable que l'idée des échelles modales grecques ne soit toujours pas définitivement extirpée aujourd'hui, alors qu'elle a été réfutée il y a bientôt quarante ans. Trop de musicologues modernes ont reproché aux théoriciens médiévaux de n'avoir pas compris une théorie antique qui n'a en fait jamais existé et que ces mêmes musicologues ont calquée sur la théorie médiévale. Cf. O. Gombosi, Tonarten und Stimmungen der antiken Musik, Kopenhagen, 1939 et, pour une version simplifiée de la même démonstration, C. Sachs, The Rise of Music in the Ancient World, East and West, New York, 1943, pp. 222-238. Concernant les origines réelles de la modalité grégorienne, juives et mésopotamiennes, voir notamment E. Werner, The Sacred Bridge, The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millenium, London, 1959, en particulier pp. 373-409.

L'étude de la modalité grégorienne des origines est la première étape indispensable d'une étude approfondie de la modalité dans la polyphonie médiévale. Trop souvent, on a cru pouvoir interpréter ce que les théories du Moyen Age ont parfois d'obscur à la lumière de théories postérieures. Il en est résulté des démonstrations à rebours qui, sans être nécessairement fausses, n'en passent pas moins à côté du véritable problème. C'est ainsi par exemple que l'on a cru pouvoir reconnaître dans un traité du 9e siècle, l'*Alia Musica*, la doctrine des octaves modales². Il est vrai sans doute que ce traité contient des passages qui ont pu donner naissance à cette doctrine, mais il est non moins vrai que nombre de mélodies, surtout parmi les plus anciennes, couvrent moins d'une octave et que la doctrine des octaves modales, même si elle peut leur être appliquée, ne peut les expliquer.

Plusieurs études récentes ont cherché à élucider la question des modes par comparaison soit avec d'autres répertoires chrétiens primitifs³, soit avec des traditions modales orientales⁴. Les résultats atteints par ces méthodes sont particulièrement intéressants. On peut néanmoins leur reprocher de mettre l'accent sur certains aspects de la modalité grégorienne qui se retrouvent effectivement dans d'autres traditions, sans arriver à prouver que ces aspects sont réellement primordiaux dans le chant grégorien. L'analyse qui en résulte, fondée sur la découverte de "cordes" modales, de notes prédominantes correspondant à chacun des modes, atteint un haut niveau de généralité mais ne renseigne peut-être pas assez sur le processus de composition des mélodies. On peut reprocher en outre à la méthode d'accorder trop d'importance à des "notes" alors que, de toute évidence, la modalité devait se baser surtout sur des intervalles⁵.

A la fin du siècle passé, F.-A. Gevaert avait démontré de façon magistrale que les antiennes primitives étaient basées sur un petit nombre de motifs mélodiques, auxquels il donnait le nom de "thèmes". Le terme était malheureux parce qu'il pouvait faire penser au thématisme de la musique romantique: la démonstration de Gevaert en a été suspectée dans son ensemble⁶. Néanmoins, la thèse des motifs mélodiques, des thèmes modaux, reste valable; elle n'est d'ailleurs pas incompatible avec celle des cordes modales dans la mesure où les divers thèmes d'un même mode ont parfois les mêmes notes primordiales. L'étude qui suit est dans une large mesure basée sur les idées de Gevaert et ne prétend d'ailleurs aucunement à l'originalité. Je me suis seulement efforcé de replacer le problème de la modalité dans une perspective historique, de montrer l'évolution de la théorie modale depuis ses débuts dans le chant ecclésiastique jusqu'au moment où elle a commencé à servir à la polyphonie. Certains aspects ont été entièrement passés sous silence, qui pourtant en sont parfois indissociables: entre autres, l'aspect liturgique et le problème du rythme. C'est que mon propos ne concerne pas directement le grégorien: les pages qui suivent ne sont que le point de départ d'une étude de longue haleine consacrée à la polyphonie médiévale.

² Cf. J. Chailley, *Alia musica*, Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, N° 6, Paris, 1964, en particulier pp. 28-46.

³ J. Claire, 'L'évolution modale dans les répertoires occidentaux ...', dans la *Revue Grégorienne*, 1962-1963, cité par A. J. Bescond (voir note 4).

⁴ A. J. Bescond, *Le chant grégorien, Les traditions musicales VI*, Institut International d'Etudes Comparatives de la Musique, 1972.

⁵ L'idée même de "notes" est liée d'une part à la notation musicale et d'autre part à l'idée de l'échelle musicale. Aucune des deux n'existait au moment de la constitution du répertoire grégorien.

⁶ La suspicion envers Gevaert est due souvent aux bénédictins; il est vrai que Gevaert a été l'un des premiers à minimiser le rôle de Saint Grégoire dans la création du répertoire. Cf. F.-A. Gevaert, *La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine*, Gand, 1895.

La constitution du répertoire

Il ne serait pas possible d'étudier le système modal grégorien sans passer en revue les circonstances de la création du répertoire, ne fut-ce que parce que ces circonstances ont déterminé aussi la rédaction d'une théorie modale; cette théorie fut tardive et profondément influencée par des événements politiques et culturels qui n'ont pas eu d'incidence directe sur la musique elle-même, comme on le verra ci-dessous.

L'histoire des premiers siècles de la chrétienté occidentale est confuse. Les romains se sont violemment opposés au développement de l'Eglise. La liturgie n'a pu se développer que dans les communautés périphériques, qui n'avaient pratiquement aucun lien entre elles. Après la création de l'Empire d'Orient au 4^e siècle, certaines traditions locales se sont réunies en ensembles plus importants: c'est l'époque de la constitution des liturgies et des répertoires musicaux bénéventain, hispanique, romain, milanais et gallican. Les sources de ces répertoires se trouvaient au Proche-Orient, particulièrement en Judée et en Syrie. Il est possible que Saint Grégoire et d'autres papes du 6^e et du 7^e siècle aient conçu le projet d'unifier la liturgie et la musique chrétiennes, mais il est évident que les circonstances politiques rendaient un tel projet irréalisable. L'autorité des papes ne s'étendait pas loin au-delà des murs de Rome et la réforme n'a pu concerner que le rite romain.

La situation se modifie profondément au 8^e siècle, où les circonstances sont telles que l'unification de la chrétienté occidentale sera réalisée en un siècle. Ces circonstances méritent d'être étudiées avec quelque détail; elles furent d'ailleurs parfois amusantes.

En 750, les Lombards qui ont envahi l'exarchat de Ravenne menacent Rome. Traditionnellement, le pape aurait dû se tourner vers Byzance pour y chercher secours; mais, depuis longtemps déjà, les rapports entre Rome et Byzance sont tendus et le césaro-papisme de Justinien n'est pas fait pour arranger les choses. C'est à ce moment que Pépin le Bref fait demander au pape s'il est convenable que le peuple franc soit gouverné par un roi sans puissance. Etienne II répond qu'il "convient que celui qui détient la puissance porte aussi le titre de roi": la dynastie carolingienne est créée. En échange, Etienne espère obtenir l'aide de Pépin contre les Lombards. Il se rend en Gaule pour y rencontrer Pépin. Le pape est accompagné d'une suite nombreuse, comprenant notamment des chantres de la Schola romaine. Des offices sont célébrés en Gaule suivant le rite romain. Pépin, qui y assiste, est enthousiasmé par le faste de ces cérémonies. Quelque peu naïvement, il décrète en 754 l'abolition du rite gallican au profit du rite romain. Après deux ans de règne, son autorité sur la Gaule n'est évidemment pas assez assurée pour qu'un tel décret puisse être mis en pratique. Néanmoins, c'est là la première étape d'un mouvement d'unification qui finira par aboutir.

L'histoire de la création de l'Empire carolingien est aussi l'histoire d'une rivalité croissante avec Byzance; ceci aura une influence directe sur la musique grégorienne et en particulier sur la théorie modale. En 757, Pépin qui a accepté de donner son aide au pape défait les Lombards et reprend Ravenne. Au lieu de le rendre à l'Empire d'Orient, son légitime propriétaire, il en fait don au pape. C'est le premier acte d'opposition contre Byzance. Charlemagne, qui succède à Pépin en 768, étend son royaume jusqu'en Hongrie et au Danemark. Le 25 décembre 800, il est couronné empereur à Rome par Léon III: l'Eglise s'est choisie un nouveau protecteur et se détache de l'Empire d'Orient. Byzance refusera d'ailleurs pendant douze ans de reconnaître le nouvel Empire d'Occident. Quand à Charlemagne, sa politique culturelle sera dirigée pour une bonne part par le désir de hisser la civilisation occidentale à un niveau comparable à celui qu'avait atteint l'Orient. C'est ainsi notamment qu'au moment où les savants carolingiens auront à s'occuper de théorie musicale, ils choisiront leurs modèles dans la théorie byzantine.

L'unité culturelle de l'Empire carolingien passait par l'unité religieuse. C'est ainsi que, très tôt, Charlemagne reprit l'idée de Pépin d'imposer en Gaule le rite romain. L'année même de son accession au trône, en 768, il demande au pape Etienne III de lui envoyer deux chantres de la Schola, chargés d'enseigner en Gaule la liturgie romaine⁷. Ici se place un épisode curieux et d'ailleurs assez mystérieux. Les événements en ont été rapportés en termes voilés par Jean le Diacre et Notker à la fin du 9e siècle; il semble bien qu'une conspiration du silence ait été créée autour de cet épisode, eu égard à ses principaux protagonistes, Charlemagne et le pape. Voici comment ces événements ont pu être reconstitués⁸:

Les chantres de la Schola n'étaient pas particulièrement désireux d'enseigner à toute la Gaule un rite qui avait été jusque là leur prérogative exclusive. Ils ne mirent aucun zèle à enseigner le chant authentique et, plus encore, semblent avoir professé un chant franchement corrompu. La supercherie fut découverte parce que le chant romain avait déjà été introduit une première fois en Gaule moins de trente ans plus tôt, lors de la visite d'Etienne II à Pépin, et avait été pratiqué depuis lors à Metz. Charlemagne lui-même se rendit à Rome en 774 et eut l'occasion d'y entendre la Schola: la différence avec ce que les chantres envoyés par Etienne III avaient enseigné en Gaule était évidente. Les chantres de la Schola objectèrent que les francs s'étaient avérés incapables de suivre correctement leur enseignement. Charlemagne aurait mis fin aux discussions en disant: "Nous qui avons bu jusqu'ici les eaux troubles de la rivière, devons retourner à la clarté de la source". Quoi qu'il en soit, deux chantres francs restèrent à Rome. Ce sont eux qui, plus tard, rapportèrent définitivement le chant romain en Gaule.

Les étapes ultérieures de la réforme sont relativement mal connues et n'ont d'ailleurs pas grande importance. L'Admonitio generalis de 789 imposait aux clercs l'étude du chant; de 795 à 805, deux chantres de Metz parcoururent le Royaume pour y enseigner le chant. Finalement, la réforme aboutit, au moins dans ses grandes lignes: la liturgie fut plus ou moins unifiée dans l'Empire, avec pour base le rite romain. Bien sûr, il ne fut pas possible d'extirper totalement les traditions locales. C'est ainsi que le répertoire carolingien, qui reçut plus tard le nom de grégorien, est resté un ensemble composite, comprenant notamment des éléments gallicans et milanais.

Les origines de la théorie

La réforme voulue par Charlemagne a été rendue difficile par l'absence de notation musicale. La transmission du répertoire jusqu'aux confins de l'Empire n'a pu se faire que grâce à l'invention de la notation neumatique par les savants carolingiens au 9e siècle. La théorie musicale fut probablement conçue à la même époque comme un autre moyen d'assurer la diffusion correcte

⁷ On ne s'entend pas encore sur la question de savoir si le rite romain papal dont il est question ici est l'ancien rite romain connu aujourd'hui sous le nom de vieux-romain, ou le répertoire réformé par Saint Grégoire et d'autres papes. La question ne sera pas tranchée ici: elle n'a pas grande importance pour notre propos.

⁸ Le compte rendu qui suit se base sur la reconstitution qu'en a faite S. J. P. Van Dijk, 'Papal Schola Versus Charlemagne', dans Organicae voces, Festschrift Joseph Smits van Waesberghe, Instituut voor Middeleeuwse Muziekwetenschap, Amsterdam, 1963, pp. 21-30. Sur le rôle de Charlemagne dans la constitution du répertoire, voir aussi E. Wellesz, 'Recent Studies in Western Chant', dans The Musical Quarterly XLI (1955), pp. 184-190.

du répertoire. Comme il a été dit plus haut, cette théorie fut une construction artificielle. Les théoriciens se sont efforcés de concilier des modèles dont l'autorité leur paraissait indiscutable avec une pratique musicale qui n'avait que peu en commun avec ces modèles. Dès lors, la théorie carolingienne ne peut être qu'une indication indirecte de l'essence de la modalité.

Alcuin, le conseiller de l'Empereur, est l'auteur d'un De musica; le fait est rapporté dès le 9^e siècle⁹. Gerbert a publié sous le nom d'Alcuin un fragment reproduit par Aurélien de Réomé vers 850. L'attribution de ce fragment à Alcuin a été mise en doute, mais son antiquité est certaine: il remonte peut-être à la fin du 8^e siècle¹⁰. Ce texte, intitulé De octo tonis, se contente d'énumérer huit tons en les désignant par les termes byzantins de protus, deuterus, tritus, tetrardus; authenticus et plagius¹¹. Aucun effort n'est fait d'expliquer en quoi consistent ces tons. L'auteur, de toute évidence, ne fait que reproduire la terminologie de l'octoechos qui, même à Byzance, était une nouveauté: créé par Sévère d'Antioche en Syrie vers 515, il aurait été introduit à Byzance par Jean Damascène au début du 8^e siècle.

Il semblerait que Charlemagne lui-même se soit mêlé de la théorie modale. Aurélien le rapporte en ces termes: "Certains chantres affirmaient qu'il existait des antiennes qui ne pouvaient s'adapter régulièrement à aucun des huit tons. C'est pourquoi Charlemagne décida d'en ajouter quatre et, comme les Byzantins se glorifiaient d'avoir créé huit tons, il préféra porter leur nombre à douze. Pour que les tons des Grecs soient identiques à ceux des Latins et qu'on ne les considère pas comme inférieurs, ils (les Byzantins) ont eux aussi imaginé quatre tons. Mais les nouveaux tons, qu'ils soient latins ou grecs, se réduisent toujours aux huit premiers"¹². Il a du paraître difficile, en effet, de réduire toutes les mélodies du répertoire aux huit tons de l'octoechos; même si le rôle de Charlemagne est resté légendaire, il n'en reste pas moins que pendant tout le Moyen Age certaines mélodies ont résisté à la classification modale. En fait, la théorie modale grégorienne possède au moins un ton de plus que les huit traditionnels, le ton pérégrin que certains attribuent encore à Charlemagne. La concurrence avec Byzance rapportée par Aurélien en ce qui concerne le nombre des tons est peut-être fantaisiste; le passage cité ci-dessus n'en confirme pas moins les difficultés qui ont pu se présenter lors de l'application d'une théorie hétérogène au répertoire existant.

A côté des noms byzantins (ou grecs, comme on disait à l'époque) rapportés par le Pseudo-Alcuin, les modes grégoriens avaient encore des noms différents, qui paraissaient mystérieux à l'époque. Voici ce qu'en dit Aurélien: "Quand aux autres noms des tons, nonaneane, noeane, etc., on se demande ce qu'ils signifient. J'ai interrogé un Grec (c'est à dire un Byzantin) qui m'a dit qu'ils ne signifient rien, qu'ils ne sont que des expressions de joie"¹³. E. Werner a découvert l'origine probable de ces termes: ils viendraient de l'hébreu ninnua, qui signifie mode, et d'où viennent les termes pneuma et neume¹⁴. Cette terminologie serait venue de Judée en Occident par l'intermédiaire de la Syrie et de Byzance. L'explication confirmerait en tous cas l'origine juive des modes.

⁹Cf. M. Schuler, 'Die Musik an den Höfen der Karolinger', dans Archiv für Musikwissenschaft XXVII (1970), p. 34, note 58.

¹⁰Cf. M. Huglo, Les Tonaires, Paris, 1971, pp. 47-56.

¹¹M. Gerbert, Scriptores ..., St. Blasien, 1784, I, pp. 26-27.

¹²Ibid., pp. 41b-42a.

¹³Ibid., p. 42a.

¹⁴Cf. E. Werner, 'The Psalmic Formula Neannoë and its Origin', dans The Musical Quarterly XXVIII (1942), pp. 93-99.

Les tons de la psalmodie

Aucun texte occidental antérieur au De harmonica institutione d'Hucbald de St-Amand ne parle des modes. Les traités cités ci-dessus, comme d'autres textes de la même époque, ne parlent que de tons. Le chant grégorien a conservé, à côté de son système modal, un système des tons de lecture réservé au chant des Psaumes. Il faut dès lors examiner ce système avant d'entrer plus avant dans l'étude de la modalité.

La lecture des textes bibliques était l'un des éléments essentiels de la liturgie juive. La façon la plus simple, et l'une des plus efficaces de lire ces textes était de les réciter recto-tono, en ton direct, sur une seule note. Ce récitatif avait l'avantage sur la simple lecture parlée de porter la voix plus loin et d'assurer une meilleure intelligibilité du texte. Cependant, le ton direct souligne moins la syntaxe que la simple parole. C'est pourquoi on a imaginé d'adjoindre un certain nombre de tournures mélodiques correspondant à la ponctuation du texte. C'est là une technique universellement répandue. Dans ses formes les plus simples, seule la fin des phrases est soulignée, par exemple par une chute de la voix. Dans les formes plus complexes, diverses formules correspondent à des césures moins importantes, virgules, points-virgules, etc. De Palestine, le récitatif s'est répandu en Syrie, puis en Occident.

La récitation chantée est utilisée pour la plupart des lectures de la liturgie. L'exemple 1 ci-joint illustre le ton d'évangile. Le texte de l'exemple est un texte mnémotechnique destiné à la mémorisation des formules mélodiques qui l'accompagnent. Les inflexions mélodiques considérées correspondent à diverses césures du texte lu: flexion, élévation et conclusion; les formules mélodiques qui y correspondent varient suivant que les syllabes sont longues ou brèves, que les mots sont mono ou polysyllabiques, communs ou propres. Le texte de l'exemple se traduit comme suit:

"On fléchit les longues ainsi, on les élève ainsi et on les conclut ainsi. On fléchit les brèves ainsi, on les élève ainsi et on les conclut ainsi. La monosyllabe ne se fléchit pas mais s'élève ainsi et se conclut ainsi. De même les noms propres hébraïques ou barbares ne se fléchissent pas mais s'élèvent comme "Le fils de David" et concluent comme "s'agenouilla Isaac". N'est-ce pas ainsi que l'on interroge par les longues? ainsi par les brèves? ainsi par la monosyllabe? Et ainsi se termine tout l'évangile".

Il existe des tons et des formules différentes pour les différents types de lecture, évangile, épître, préface, etc. Les psaumes ont seuls la particularité de posséder un système de huit tons différents. Ce système de huit tons existait déjà dans la musique juive et semble remonter à l'époque mésopotamienne, où chaque ton correspondait peut-être à une division du calendrier¹⁵. Dans la musique chrétienne, la tradition seule semble déterminer le choix du ton. Chaque ton possède une formule mélodique de début de phrase, une de flexion, une de médiation et une ou plusieurs de terminaison. L'exemple 2 ci-joint reproduit les formules correspondant à chacun des huit tons (une seule formule de terminaison est citée pour chaque cas) sur un texte mnémotechnique semblable à celui qui a été cité ci-dessus pour le ton d'évangile. Cet exemple est encore publié aujourd'hui dans les livres de chant. Ce que l'exemple ne fait peut-être pas assez apparaître, c'est que le texte lu entre deux ponctuations se récite sur une seule note: le recto tono reste la base de tous les tons de récitation.

¹⁵ Cf. E. Werner, The Sacred Bridge, op. cit., pp. 373-409, et la bibliographie qui y est citée.

Les Tonaires¹⁶
et la tonalité des antiennes

Les formes de la psalmodie chrétienne sont presque toutes des formes à refrain. La différence entre la psalmodie responsoriale et la psalmodie antiphonale concerne le nombre des chanteurs: les versets du psaume étaient chantés par un soliste dans la première, par un chœur dans la seconde; le refrain, répons ou antienne, était choral. Elle n'intervient pas dans notre propos. Un des problèmes de la psalmodie à refrain est que les critères du choix des répons ou des antiennes étaient différents de ceux du choix du ton de psaume. Les offices simples utilisaient de préférence des antiennes brèves et syllabiques, alors que les offices plus solennels préféraient des antiennes plus développées et souvent virtuoses. Les tons de psaume, par contre, ont peut-être été choisis à l'origine en fonction du calendrier, comme on l'a vu plus haut; en tous cas, la solennité des cérémonies n'y intervenait pas.

Dès lors devait se poser le problème de l'enchaînement musical, de l'unité de style entre le refrain et les versets. Il semble que très tôt, et à l'époque carolingienne en tous cas, le choix de l'antienne ou du répons ait déterminé le choix du ton utilisé pour les versets. Dès la fin du 8e siècle, on voit apparaître de petits livres, appelés tonaires, qui classent les antiennes — et d'autres pièces, comme on le verra plus loin — selon les huit tons de la psalmodie. Certains d'entre eux font en outre, pour chaque ton, des distinctions entre les diverses terminaisons possibles du verset. Une fois l'antienne choisie, le chantre devait rechercher dans le tonaire avec quel ton elle pouvait s'enchaîner.

Il va de soi qu'aucun des tonaires n'aurait pu reproduire la totalité des antiennes du répertoire, même si la mention de chacune se réduisait aux premiers mots de son texte: il y en avait des milliers. Ce problème a pu être résolu parce qu'il existe de grandes affinités mélodiques entre certaines antiennes. Le chantre pouvait se contenter de retrouver dans la liste du tonaire une antienne dont la mélodie était semblable à celle de l'antienne qu'il voulait chanter. Le problème, en effet, était d'ordre purement musical; le problème liturgique ne se situait qu'au niveau de l'enchaînement des textes. Ainsi, les tonaires se contentaient de classer de quelques dizaines à quelques centaines d'antiennes.

L'enchaînement entre l'antienne et le verset se produisait à deux endroits: d'une part, entre la terminaison de l'antienne et le début du verset et, d'autre part, entre la terminaison du verset et le début de l'antienne. Il fallait réaliser aux deux endroits un enchaînement mélodique correct. Gevaert a étudié dans le détail le début d'un millier d'antiennes datant au plus tard du 10e siècle et est arrivé à montrer que ces débuts peuvent se réduire à 38 mouvements mélodiques, ou "thèmes", différents, sans compter quelques cas ambigus¹⁷. L'exemple 3 ci-joint montre deux antiennes du même thème, le thème 6 de Gevaert, correspondant toutes deux au premier ton de psaume. La première est une antienne brève chantée durant la troisième semaine de la Quadragesime, la seconde est une antienne plus ornée de l'Assomption. Puisque ces deux antiennes ont le même début, elles correspondent à la même terminaison du verset du premier ton. Cette terminaison, à choisir parmi les diverses terminaisons possibles de ce ton, est indiquée au-dessus des voyelles e u o u a e, les voyelles des mots "seculorum amen" qui terminent le dernier verset du psaume.

¹⁶ Cf. M. Huglo, Les Tonaires, op. cit.

¹⁷ F.-A. Gevaert, La Mélodie antique ..., op. cit. Une des thèses de Gevaert, évidemment discutable, est que les mêmes thèmes caractérisaient les modes grecs antiques.

Gevaert n'a pas étudié la question de la terminaison des antiennes, qui est à première vue infiniment moins intéressante que celle de leur début. Actuellement, on considère que l'élément déterminant la tonalité des antiennes est leur finale, qui correspond à la finale des modes. Une étude approfondie de certains cas d'ambiguïté modale cités à l'époque carolingienne montre que le problème devait être plus complexe à l'époque. L'exemple 4 ci-joint reproduit quelques antiennes dont la terminaison permettra d'illustrer ce problème.

4a est la terminaison de l'antienne *Malos male perdet*, en 3e mode (finale mi) dans la version connue aujourd'hui. De cette antienne, Aurélien disait que son début était en troisième mode et que sa terminaison, bien que ressemblant à celle du 6e mode, était en fait en 7e mode. L'exemple 4b est la terminaison de l'antienne *O quam gloriosum*, en 6e mode; 4c et 4d sont les terminaisons des antiennes *Stella ista sicut flamma* et *Loquebantur variis*, toutes deux en 7e mode. Ces trois antiennes existaient du temps d'Aurélien, qui les cite et les attribue aux modes auxquels elles appartiennent encore aujourd'hui¹⁸. Les affinités mélodiques entre ces quatre terminaisons sont évidentes et, avec elles, la cause de l'ambiguïté citée par Aurélien pour *Malos male perdet*. Il paraît évident que, du temps d'Aurélien, le classement tonal de la terminaison des antiennes se basait sur des "thèmes" autant que sur les finales.

En résumé, on peut dire que la tonalité des antiennes, c'est à dire leur correspondance avec tel ou tel ton psalmodique, reposait sur les motifs mélodiques initiaux et terminaux à partir desquels elles étaient composées. En fait, on pourrait encore montrer que certaines antiennes ont entre elles des affinités concernant des motifs mélodiques centraux et conclure que la composition des antiennes — et d'autres mélodies, probablement — se fondait sur des combinaisons de motifs préexistants; c'est là une technique de composition dont on trouverait de nombreux exemples dans d'autres musiques de la même antiquité.

La modalité primitive

Ce qui a été décrit ci-dessus comme la "tonalité" des antiennes, leur correspondance à un ton psalmodique, est ce qu'on appelle plus communément leur modalité; le terme mode a d'ailleurs déjà été utilisé ci-dessus. Pour mieux cerner l'essence de la modalité, il faut encore comprendre de quelle nature était l'unité mélodique que l'on recherchait entre les formules mélodiques du ton et les thèmes mélodiques dont l'antienne était composée. Sans entrer dans le détail d'une recherche qui, pour une bonne part, reste à faire, on peut dire que cette unité repose pour une bonne part sur la présence de notes primordiales et, en particulier, sur l'importance donnée dans la mélodie de l'antienne à la note de récitation utilisée dans le verset. Par exemple, une des raisons principales de l'attribution des antiennes de l'exemple 3 au 1er mode est l'importance qui y est donnée au la, qui est aussi la note de récitation en 1er ton psalmodique. Comme on peut le voir dans l'exemple 2, le 4e et le 6e ton ont aussi le la comme note de récitation. Un des éléments qui permet de différencier les tons est la tessiture des formules mélodiques de ponctuation, qui s'étendent plus bas sous la note de récitation dans le 1er et le 6e tons que dans le 4e. En général, les modes authentiques correspondent à des tessitures plus graves sous la note de récitation. Ensemble, la note finale et la note de récitation — qui n'ont de valeur modale que l'une par rapport à l'autre — sont souvent une indication suffisante de la tessiture totale de la mélodie. Enfin, il faut se souvenir que l'attribution des antiennes à l'un ou l'autre ton reposait, déjà à l'époque carolingienne, sur

¹⁸ Gerbert, Scriptores ..., I, pp. 46b, 50a et 51b.

une tradition déjà ancienne: le classement modal date dans certains cas d'une époque où les mélodies possédaient des caractéristiques qui n'ont pas été conservées. On sait en tous cas que les tons psalmodiques n'ont pas toujours possédé les mêmes notes de récitation. Il est certain en tous cas que l'octave modale ne pouvait jouer un grand rôle dans le classement modal. Avec sa tessiture d'une sixte, l'antienne *Jesus autem transiens de l'exemple 3* pourrait appartenir aussi bien au 2^e mode qu'au 1^{er}.

La nature de la modalité est évidente pour toutes les pièces qui, comme les antiennes, sont le plus souvent chantées en conjonction avec des versets de psaume. Cependant, la modalité semble être une caractéristique de l'ensemble du répertoire et être applicable à des pièces qui n'ont jamais à se combiner avec des tons psalmodiques. Certains tonaires du 9^e siècle classent selon les huit tons des pièces n'ayant aucun rapport avec la psalmodie et pour lesquelles les chantres n'avaient donc pas à se préoccuper de tonalité. Les tonaires étaient des livres essentiellement pratiques: l'argument selon lequel certaines de ces pièces pourraient avoir eu une forme proche de celle de la psalmodie à des époques plus reculées ne suffit pas à expliquer leur présence dans des ouvrages qui n'avaient rien d'historique.

La raison de l'inclusion de ces pièces dans les tonaires devient évidente dès le moment où l'on se rend compte que nombre d'entre elles sont composées sur des fragments mélodiques semblables aux thèmes des antiennes. On a vu que les tonaires n'auraient pu reproduire toutes les antiennes et que le classement tonal reposait souvent sur une comparaison entre l'antienne à chanter et une antienne semblable classée dans le tonaire. Il est évident que cette comparaison aurait pu se faire aussi bien avec d'autres pièces. On aurait pu déduire par exemple que telle antienne correspondait à tel ton parce qu'elle ressemblait à tel *Sanctus* classé dans le tonaire, même si ce *Sanctus* lui-même n'était jamais attaché à un ton psalmodique dans la liturgie. Inversement, il était assez logique de considérer que le *Sanctus* en question était du même mode que l'antienne même si "mode" ne signifiait plus alors "correspondance à un ton psalmodique".

L'exemple 5 ci-joint illustre un cas pris au hasard¹⁹ de similitude mélodique entre des pièces très diverses. 5a est le début de l'*Agnus Dei* de la Messe I, *Lux et origo*. Ce début peut être considéré comme fait de deux fragments mélodiques, marqués a et b. 5b est le *Sanctus* de la même messe; sa structure est complexe et particulièrement intéressante. Le premier *Sanctus* est chanté sur la tête du fragment a. Ensuite, la pièce se divise en cinq phrases dont le second membre est chaque fois issu du fragment b. Le premier membre des phrases 2 et 4 est un fragment c, celui des phrases 3 et 5 un fragment d. La forme complète est donc (a) a b c b' d b'' c' b''' d' b'''. Enfin, 5c est l'antienne *Pater* juste, de la semaine de la passion, qui utilise notamment les fragments b et c des exemples précédents. Ces trois pièces appartiennent évidemment au même mode, en l'occurrence le 4^e.

On ne saurait évidemment prétendre que tout le répertoire grégorien est construit de la même manière à partir de motifs, de fragments ou de thèmes mélodiques en petit nombre, ni que la modalité grégorienne peut totalement se réduire à l'utilisation de motifs mélodiques typiques. Par contre, il semble ne pas faire de doute que la composition des mélodies, surtout des plus anciennes, a largement fait usage de motifs préexistants et que ces motifs ont constitué un des éléments essentiels de la modalité primitive.

¹⁹ Il peut paraître important de prouver que cet exemple n'est pas un cas exceptionnel: je me résous dès lors à dévoiler le critère principal par lequel je l'ai choisi: il était le plus caractéristique parmi le petit nombre d'enregistrements utilisables dont je disposais pour illustrer la lecture de cette communication. Mes connaissances du répertoire ne sont pas très étendues, mais quelques sondages m'ont prouvé que d'autres exemples possibles seraient nombreux.

L'évolution de la théorie modale

Il reste à montrer brièvement comment, à partir de la modalité primitive telle qu'elle a été définie ci-dessus, les théoriciens en sont arrivés à concevoir la doctrine des échelles et des octaves modales par lesquelles on définit encore les modes aujourd'hui. Ce fut là une longue évolution, qui s'est prolongée au moins jusqu'à la Renaissance. Il suffira pour notre propos de parcourir brièvement quelques uns des traités les plus anciens, ceux qui ont donné son orientation au mouvement ultérieur.

Hucbald de Saint-Amand²⁰

Le De harmonica institutione d'Hucbald date de la seconde moitié du 9e siècle. Depuis qu'on a enlevé à Hucbald la paternité de l'Alia musica et de la Musica enchiriadis, l'importance du seul traité qui peut encore lui être attribué a été quelque peu perdue de vue. Il s'agit pourtant d'un texte d'une importance capitale pour l'évolution de la théorie modale. Hucbald a été le premier théoricien à ne plus se satisfaire des modèles byzantins: il a cherché son inspiration dans un traité antique, celui de Boèce, auquel il reprend l'idée de l'échelle musicale de base et celle des tétracordes. Hucbald est aussi le premier à mentionner l'importance des finales dans le classement modal.

Hucbald met d'abord l'accent sur l'importance des intervalles dans l'analyse des mélodies; en particulier, il insiste sur la nécessité d'y localiser la position des demi-tons. Il décrit les intervalles par comparaison avec une mélodie connue, l'antienne Ecce vere Israelita: la méthode est identique à celle des tonaires, où les mélodies s'analysaient par comparaison avec d'autres. Hucbald explique ensuite que l'on pourrait mieux analyser les mélodies par comparaison avec une échelle musicale abstraite, une "gamme" qu'il construit sur le modèle du Système parfait des Grecs, décrit par Boèce.

Il va de soi que la comparaison entre une mélodie et l'échelle est complète dès le moment où une note de la mélodie est correctement identifiée comme identique à telle note de l'échelle: cette identification sous-entend que les intervalles autour de cette note sont les mêmes dans la mélodie et dans l'échelle. Hucbald n'expose pas très clairement ce principe mais le met en pratique en disant que quatre notes de l'échelle, re, mi, fa et sol, suffisent à régir tous les modes et qu'elles forment le tétracorde des finales. Ceci revient à dire que les intervalles constitutifs d'une mélodie sont suffisamment analysés dès le moment où sa finale a été identifiée avec l'une de ces quatre notes.

Cette doctrine paraît aller de soi aujourd'hui, mais devait être révolutionnaire à l'époque. Elle n'est d'ailleurs pas sans problèmes et Hucbald est très conscient de ses difficultés. Il faut se souvenir de ce qu'à l'époque les mélodies n'étaient pas notées et, dès lors, qu'aucune finale n'apparaissait directement comme étant un re, par exemple, ni à plus forte raison comme un "lichanos hypaton", pour reprendre la terminologie d'Hucbald. Lorsqu'une mélodie ne couvrait qu'une tessiture réduite, sa finale pouvait souvent être identifiée avec plusieurs degrés de l'échelle. Par exemple, le mouvement mélodique la-sol-fa-mi-re-do-re pourrait se lire mi-re-do-si-la-sol-la sans que ses intervalles n'en soient modifiés. C'est pourquoi Hucbald développe une théorie complexe des "affinités" entre les notes de l'échelle où il montre que re et la, mi et si, fa et do ont souvent la même signification pour ce qui concerne la détermination des intervalles²¹. Cette théorie se conservera pendant la plus grande partie du Moyen Age.

²⁰ Gerbert, Scriptores ..., I, pp. 104-122.

²¹ Hucbald envisage aussi des cas d'affinité provoqués par la présence du si bémol, fréquent dans le chant grégorien. Il en résulte une doctrine parfois difficile à suivre mais révélatrice du point de vue de l'époque: plutôt que de s'identifier totalement à une note de l'échelle, chaque finale s'y compare. On retrouve ce même point de vue dans la Musica enchiriadis.

La Musica enchiriadis²²

Postérieure de quelques années au traité d'Hucbald, la Musica enchiriadis apporte quelque lumière sur la conception du système musical. L'échelle musicale de l'Enchirias n'est plus inspirée de l'Antiquité; elle est célèbre pour sa construction originale en tétracordes disjoints:

sol la si_b do / ré mi fa sol / la si do re / mi fa[#] sol la / si do[#]

Ce qui étonne dans cette échelle est qu'aucune mélodie grégorienne ne possède ni le si bémol grave, ni le fa dièse ou le do dièse aigus, dont la fonction est dès lors mystérieuse. La solution à cette difficulté est peut-être très simple. Jamais, ni Hucbald ni l'auteur de la Musica enchiriadis n'ont dit que les mélodies grégoriennes se déroulaient selon les degrés de l'échelle. Celle-ci n'est qu'un élément de comparaison purement abstrait. En outre, la comparaison ne portait probablement pas sur l'ensemble des mélodies mais seulement sur leurs fragments mélodiques déterminant le mode, le fragment initial et le fragment terminal. Les cas où ces fragments se fussent étendus au grave jusqu'au si (ou au si bémol), à l'aigu jusqu'au fa (ou au fa dièse) devaient être pratiquement inexistantes. Par contre, l'échelle en tétracordes disjoints permet de faire correspondre aux quatre finales non plus seulement re, mi, fa ou sol, mais bien les quatre notes de n'importe lequel des tétracordes. Le système musical de la Musica enchiriadis se révèle donc être une construction abstraite sur le tétracorde des finales, avec pour seul but de permettre une identification aussi aisée que possible de ces finales. Il s'agit en bref d'une généralisation de la théorie des affinités exposée par Hucbald.

L'acquisition essentielle de la théorie du 9e siècle semble donc être l'échelle musicale qui remplacera désormais les mélodies choisies comme paradigmes des modes. Cette échelle ne représente pas encore le matériau de base de la musique; les modes ne sont pas encore conçus comme des sections caractéristiques de l'échelle. Simplement, chaque mode peut se comparer à certaines portions de l'échelle (pas nécessairement à des portions couvrant une octave) de manière semblable, quoique plus générale, à celle par laquelle des mélodies du même mode se comparent entre elles.

Odon de Cluny²³

Les traités attribués par Gerbert à Odon de Cluny, du 10e siècle, contiennent plusieurs nouveautés remarquables: ils présentent pour la première fois la notation alphabétique encore en usage de nos jours et décrivent dans cette notation la tessiture moyenne des modes. On pourrait s'en justifier pour en déduire que la conception moderne des modes date de cette époque. Pourtant, certaines affirmations du Pseudo-Odon sont incompatibles avec notre conception. La plus frappante est peut-être celle-ci: "Contrairement à ce que pensent des chantres stupides, nous savons que les modes ne diffèrent pas les uns des autres par leur gravité ou leur acuité; rien n'empêche en effet de chanter quelque mode que ce soit à l'aigu ou au grave"²⁴. En d'autres termes, les modes ne sont pas des gammes de re, mi, fa, sol, etc., dont la seconde serait un ton plus haut que la première, la troisième une tierce mineure plus haut, la quatrième une quarte plus haut, etc. Les modes ne sont que des séries d'intervalles, leur position dans l'échelle est sans signification.

Odon discute le classement modal d'une manière qui mérite d'être citée en entier: "Ces chanteurs (qui sont incapables de distinguer le demi-ton du ton), si on leur demande de quel mode est n'importe quelle mélodie, répondent sans hésiter ce qu'ils ne savent pas comme s'ils le savaient parfaitement. Mais si on leur demande comment ils le savent, ils répondent en se

²²Gerbert, Scriptores ..., I, pp. 152-212. Pour l'Alia musica, qui ne sera pas discutée ici en raison des problèmes particuliers qu'elle pose, cf. J. Chailley, op. cit.

²³Gerbert, Scriptores ..., I, pp. 252-302.

²⁴Ibid., p. 262ab.

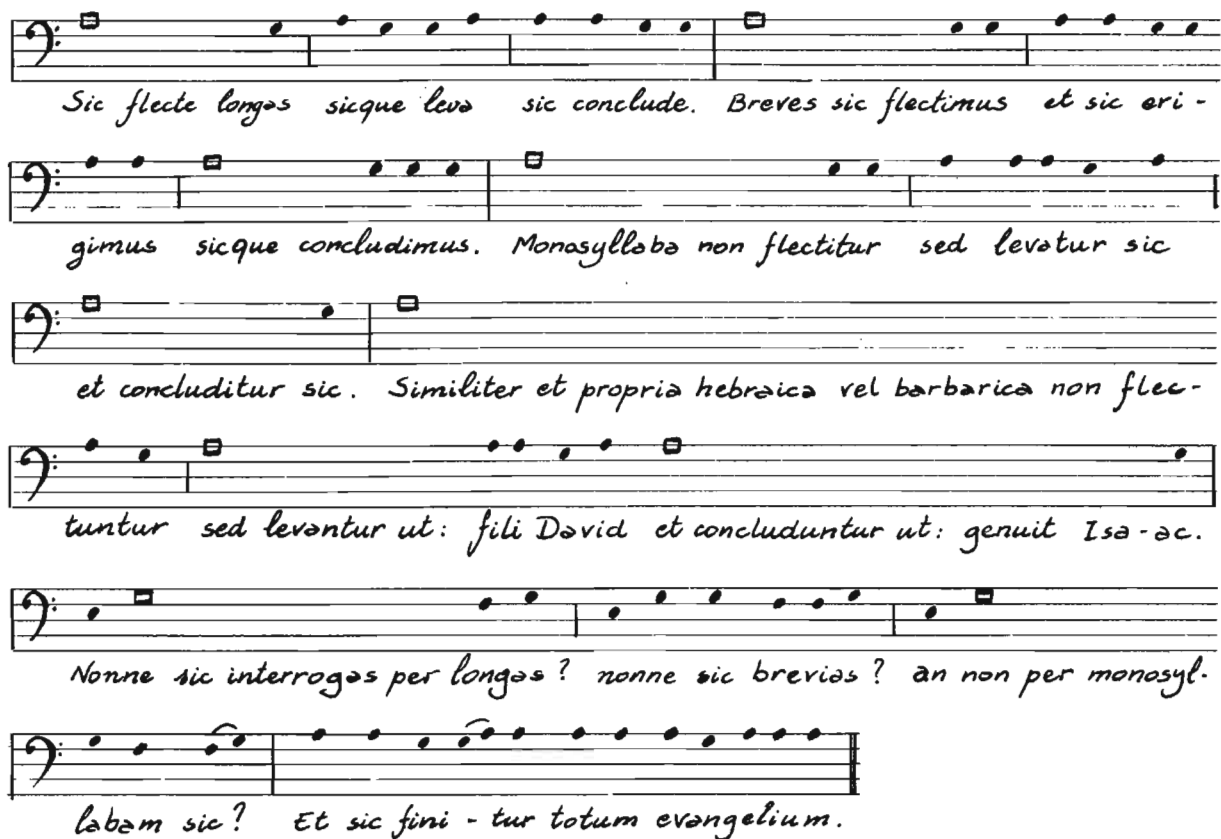
troublant: 'parce qu'elle est semblable, au début et à la fin, à d'autres mélodies du même mode', alors qu'ils ne connaissent le mode d'aucun chant. Ils ne savent pas qu'une différence d'une seule note provoque un changement de mode. (...) Dès lors on conçoit que le musicien inexpérimenté déforme aisément et présomptueusement nombre de mélodies à moins qu'il ne les ait d'abord essayées dans tous les modes pour voir si elles ne pourraient appartenir à l'un d'entre eux, qu'il ne se préoccupe pas tant de leur similitude avec d'autres mélodies que de la vérité"²⁵.

Odon rejette donc formellement le classement modal basé sur la similitude entre les mélodies; par le fait même, il confirme que cette méthode de classement était encore utilisée au 10e siècle. La méthode qu'il suggère est basée sur la comparaison avec l'échelle musicale, sur des essais au monocorde. Il ne passera plus longtemps avant que les modes ne soient définitivement considérés comme des sections de l'échelle, comme des échelles. Mais c'est là le sujet d'une autre étude.

Nicolas Meeùs

Exemple 1

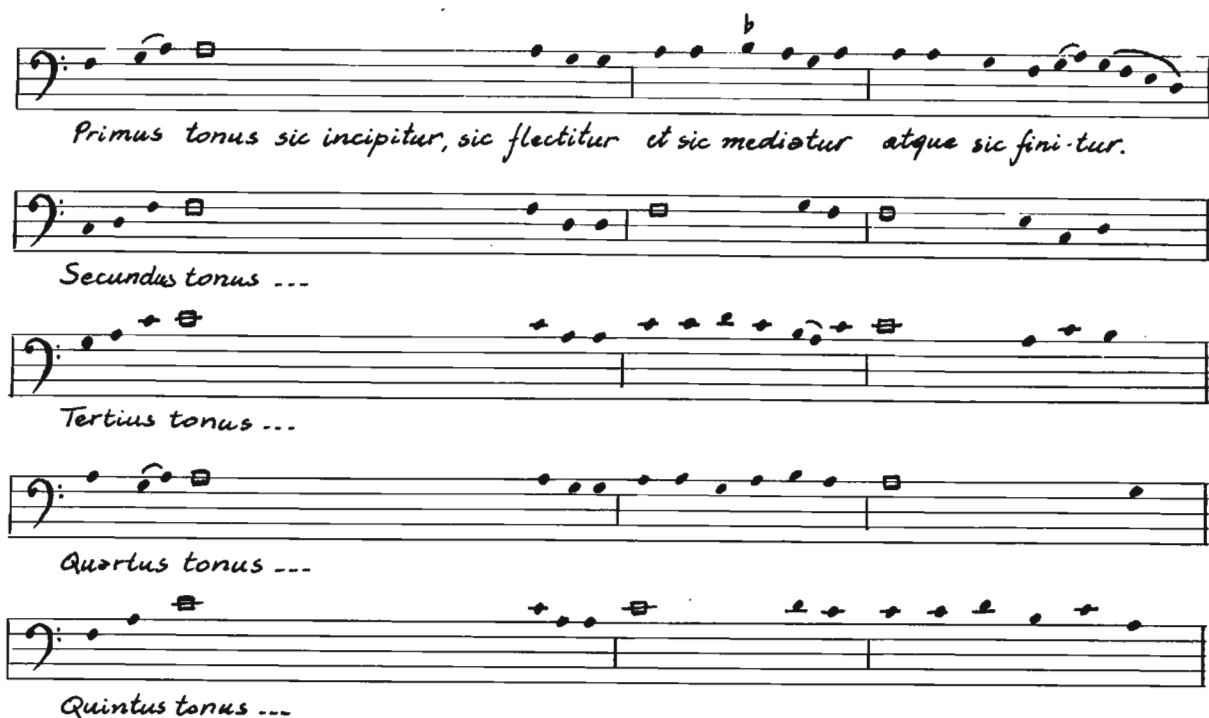
Ton d'évangile (d'après P. Wagner, Einführung in die Gregorianischen Melodien, Leipzig, 1921, vol. III, pp. 46-47).



Sic flecte longas sicque levas sic conclude. Breves sic flectimus et sic ori-
gimus sicque concludimus. Monasyllaba non flectitur sed levatur sic
et concluditur sic. Similiter et propria hebraica vel barbarica non flect-
tuntur sed levantur ut: fili David et concluduntur ut: genuit Isa-ac.
Nonne sic interrogas per longas? nonne sic brevias? an non per monasyll-
abam sic? Et sic fini-tur totum evangelium.

Exemple 2

Les huit tons psalmodiques. Pour chaque ton, une seule des terminaisons possibles est citée.



Primus tonus sic incipitur, sic flectitur et sic mediatur atque sic fini-tur.

Secundus tonus ...

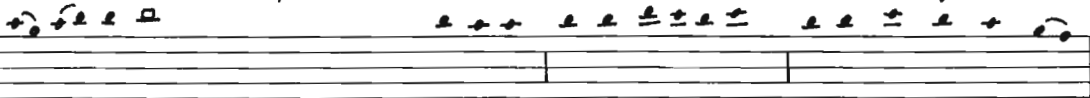
Tertius tonus ...

Quartus tonus ...

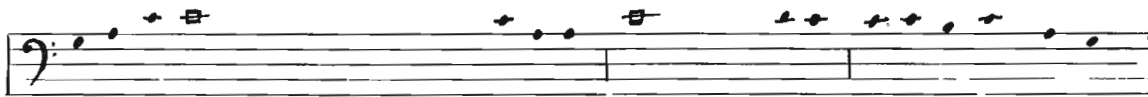
Quintus tonus ...



Sextus tonus sic incipitur, sic flectitur et sic mediatur atque sic fi-nitur



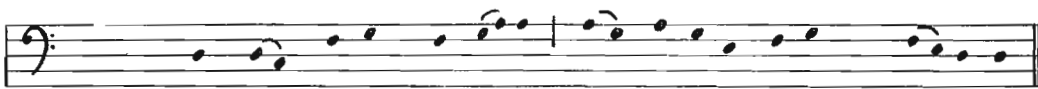
Septi-mus tonus...



Octavus tonus...

Exemple 3

Antiennes Jesus autem transiens (3e semaine de la Quadragésime) et Virgo prudentissima (Assomption). Toutes deux débutent par le thème 6 de Gevaert. L'euouae est la terminaison du premier ton psalmodique qui correspond à ce thème.



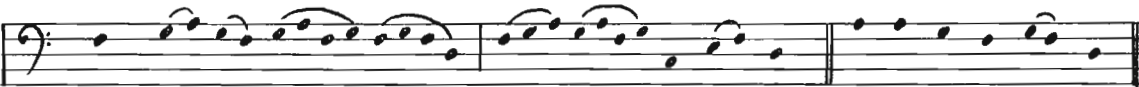
Je-sus autem transiens per medium illo - rum ibat.



Virgo pruden - - tissima quopro - gre - de - ris, quasi au-



ro - ra valde rutilans? Filia Sion to-ta formosa et suavis es



pulchra ut lu - na, e - lec - to ut sol. e u o u a e

Exemple 4

Similitudes entre les terminaisons de quatre antiennes de divers modes:
a) Malos male perdet (3e mode); b) O quam gloriosum (6e mode); c) Stella ista sicut flamma (7e mode); d) Loquebantur variis (7e mode). Ces similitudes ont provoqué des confusions modales au moyen âge.

a) tem - - - po - - - ri - bus suis

b) quo - umquo i - e - rit

c) magno Regi munera ob - tulerunt

d) Al - le - - - lu - ia

Exemple 5

Trois mélodies construites à partir des mêmes motifs mélodiques:
a) Agnus Dei de la Messe I, Lux et origo; b) Sanctus de la même messe;
c) antienne Pater juste (semaine de la Passion). Ces trois mélodies appartiennent au 4e mode.

a) Agnus Dei qui tollis pecca - ta mun - di

b) Sanctus,

Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sa - ba - oth Ple - - ni sunt coe - li et terra

glo - ria tu - a Hosan - na in ex - celsis Bene - dictus qui venit in no - mi - na Domi - ni

Ho - - sanne in ex - cel - sis.

c) Pater juste, mundus te non cognovit: e - - go autem co - - - gnovi te