

La présentation des fondements paléographiques de l'*Antiphonale romanum II* (2010) comporte trois grandes parties :

- les principes de restitution musicale,
- la démarche critique de restitution des mélodies de Hartker,
- les principes d'édition et de lecture,

PRINCIPES DE RESTITUTION MUSICALE

Les difficultés

L'édition d'un livre pratique de chant répertoire grégorien amène de nombreuses questions qu'ont dû affronter, plus ou moins consciemment, tous les éditeurs depuis le moyen âge¹. Mais la connaissance que nous avons aujourd'hui du répertoire, de son histoire et des lois de sa composition, rend ces questions plus aiguës.

Première difficulté : aux restitutions proposées par AR 1912 et AM 1934, s'ajoutent près de 1000 antiennes nouvelles sorties directement des sources médiévales.

Il fallait donc reprendre l'ensemble des antiennes, les « anciennes » et les « nouvelles », pour les soumettre à un processus critique de restitution homogène.

Deuxième difficulté : l'extrême variété entre les époques de composition de toutes ces antiennes :

- les premiers manuscrits médiévaux, y compris les manuscrits sans notation (IX^e s.),
- les compositions immédiatement postérieures (X^e et XI^e s.), plus ou moins diffusées,
- compositions très locales du XII^e s.,
- quelques antiennes beaucoup plus tardives et rares,
- propres diocésains ou religieux de la première moitié du XX^e s., « néo-grégoriens ».

Troisième difficulté : une division courante des grégorianistes entre :

- continuité pastorale avec ce qui se chantait avant le Concile,
- demandeurs d'une édition plus conforme aux exigences de la critique contemporaine.²

¹ On pourrait par exemple évoquer les compilateurs de l'office des Chartreux, la réforme de Guillaume de Volpiano, ou bien la préparation de l'antiphonier de Paris par l'abbé Lebeuf.

² *Sacrosanctum concilium*, n. 117.

Les choix de restitution

Devant ces difficultés, l'Atelier de paléographie musicale a effectué les choix suivants.

Les antiennes qui se trouvent dans les plus anciens manuscrits

La référence choisie a été le manuscrit dit « de Hartker », antiphonaire de l'office contenu dans le manuscrit 390-391 de la Stiftsbibliothek de Saint-Gall, copié aux alentours de l'an 1000.

Il constitue pratiquement le plus ancien témoin neumé du répertoire de l'office.

Manuscrit reconnu par l'ensemble de la critique pour sa richesse en compositions, sa cohérence dans le vocabulaire grégorien, sa régularité et sa précision dans l'édition.

A quelques rares exceptions près, la comparaison avec plusieurs autres manuscrits permet d'établir la mélodie consignée par les neumes de Hartker.

Dans quelques cas très rares (moins de 1%), la version probable de ce manuscrit a été modifiée en raison de la difficulté d'intonation qu'une formule pouvait présenter pour une oreille contemporaine³.

Les antiennes de la tradition postérieure

Ces antiennes se répartissent facilement en deux catégories.

Celles qui respectent spontanément l'esthétique traditionnelle de la composition grégorienne ont été introduites sans modification.

Les autres, qui présentent une irrégularité de composition surmontable, ont été corrigées selon les lois que « Hartker » applique aux formules de l'office.

Les antiennes tardives ou « néo-grégoriennes »

Ces antiennes souffrent parfois d'irrégularités dans leur composition :

- incohérences entre texte et mélodie,
- irrégularité dans le vocabulaire modal.

Les incohérences texte/mélodie ont toujours été corrigées

Certains passages d'intonation difficile, ont été corrigés, voire partiellement recomposés, pour entrer dans le style des compositions de « Hartker », ou au moins dans le vocabulaire connu des chanteurs de la tradition vivante.

³ Ces quelques exceptions n'ont pas été arrêtées sur la base du goût des éditeurs, mais sur le conseil et l'expérience de chanteurs et de maîtres de chœur professionnels.

Les nouveautés musicales du projet

La qualité du si.

Lorsqu'on compare AR 1912 et AM 1934, on est frappé du nombre de *si* bémol qui ont été transformés en *si* bécarre. L'étude des tableaux réalisés sous la direction de Dom Gajard, montre que c'est lui qui, au dernier moment, a biffé de nombreux *si* bémol les transformer en *si* bécarre.

Pourquoi a-t-il fait cela ? Il y a plusieurs raisons.

1. Une mauvaise interprétation des manuscrits italiens et surtout bénéventains. Ces manuscrits ne font pas de différence entre *si* bémol et *si* bécarre : ils ne connaissent pas le signe du bémol et font confiance à la mémoire des chanteurs. Comme par ailleurs ce sont des manuscrits très fiables pour les teneurs si et mi des 3^e et 4^e modes⁴, Dom Gajard a cru que leur absence de bémol était un témoignage en faveur du bécarre.

2. un goût de l'époque : donner une couleur exotique au chant médiéval.

Mais la comparaison des manuscrits médiévaux montre que c'est souvent l'édition Vaticane qui avait raison sur ce point, en accord avec la tradition monastique (Saint-Denis, Saint-Maur des Fossés, Metz) et une partie de la tradition germanique (Saint-Georges de Willingen, Aix-la-Chapelle, Utrecht) et les premiers antiphonaires de Solesmes, au XIX^e siècle⁵.

De nombreuses antiennes du nouvel antiphonaire retrouveront donc le *si* bémol traditionnel, surtout dans le 1^{er} et le 4^e modes, mais aussi, parfois de façon un peu inattendue, en 8^e mode et même en 3^e mode, en alternance avec le *si* bécarre.

Les deux terminaisons du 5^e mode

Dans la plupart des manuscrits germaniques, le 5^e ton est donné avec un *si* bémol dans sa terminaison. Selon les antiennes de ce mode, c'est soit le *si* bécarre soit le *si* bémol qui domine dans la composition. Pour respecter la composition de l'antienne, la terminaison est indiquée soit avec le *si* bécarre (terminaison **a**) soit avec le *si* bémol (terminaison **a2**).

Le chant des répons-brefs

Le répons-bref, c'est la psalmodie responsoriale, presque totalement dissimulée par l'exécution qu'on en donne de nos jours. A l'origine du répons-bref, le soliste ne chantait pas la réponse,

⁴ J. GAJARD, « Les récitations modales des 3^e et 4^e modes dans les manuscrits bénéventains et aquitains », EG 1 (1954), p. 9-46.

⁵ Ils dépendent largement de la tradition de Saint-Maur-des-Fossés.

mais la suscitait directement de l'assemblée qui « répondait » ainsi à son chant. Il paraissait opportun de restaurer cette exécution traditionnelle.

Mais comment demander aux communautés de mémoriser toutes les réponses et de savoir les rendre spontanément à la première invitation du chantre ? Et comment éviter des rapprochements indésirables entre le *Gloria Patri* et un refrain à connotation négative comme dans :

*Sana animam meam * Quia peccavi tibi.*

*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto * Quia peccavi tibi.*

La difficulté avait déjà été constatée au Moyen Age !⁶

On a choisi un compromis : la manière native de chanter le répons-bref a été restaurée pour la psalmodie alléluatique du Temps pascal, et la manière plus récente conservée le reste de l'année.

Une nouvelle forme musicale : le tropaire

Aux Vêpres des dimanches (hors Temps *per annum*), le cantique du Nouveau Testament est proposé sous une nouvelle forme musicale, traditionnelle des liturgies orientales. Après l'antienne, le psaume est chanté sur une psalmodie à plusieurs teneurs, avec réponse alléluatique à chaque verset, et reprise de l'antienne à la fin.

La régularisation du ton irrégulier

La terminaison du ton E (*tonus irregularis* de AM 1934) a été revue et calée sur une formule à deux accents du 3^e ton. Dans la tradition médiévale, ce ton s'adapte en effet aux dernières syllabes du verset d'une façon trop subtile pour la psalmodie chorale. L'adaptation systématique et atone aux quatre dernières syllabes, prévue par AM 1934 ne reposait sur aucun fondement, suscitait de fréquentes confusions avec le 3^e ton et faisait échapper cette mélodie aux lois de l'accentuation.

Quelques accentuations inédites

Il arrive parfois que la mélodie grégorienne semble contredire l'accentuation du mot latin. Cela se produit lorsque l'accentuation « officielle » d'un mot change au cours de l'histoire.

C'est le cas, par exemple, du mot *mulieres* ou de ses dérivés, accentué par les grammairiens sur sa deuxième syllabe *i*. Lorsque le compositeur grégorien met ce mot en musique, il l'accentue

⁶ Lettre d'Hélisachar à Nebridius.

clairement sur la 3^e syllabe, comme dans les antiennes *Mulieres sedentes ad monumentum* (Samedi Saint), ou *Inter natos mulierum* (saint Jean Baptiste).

Selon un principe qui a déjà été mis en œuvre partiellement dans l'édition vaticane du chant de la Passion (1989), nous avons alors omis de préciser l'accent grammatical du mot. Cet usage permet d'éviter une opposition entre texte et mélodie, toujours étrangère à l'esprit de la composition grégorienne.⁷

Voici les principaux cas où l'antiphonaire omet ainsi de préciser l'accent grammatical du mot :

De sub pede Agni... emanat
Dum steteritis
Eloi Eloi lama sabachtani
Inter natos mulierum
Intravit cathedras
Mulieres sedentes ad monumentum
Nemini dixeritis
Nolite iudicare... iudicaveritis
Nuptiae quidem... inveneriritis
Occidit autem Iacobum
Oculis ac manibus... intentus
Sacerdos Dei Martine
Si manseritis in me
Vidi supra montem... emanat

⁷ « Au sujet de l'accent à écrire sur les mots hébreux, on ne peut pas toujours l'imprimer sans risquer de mettre en opposition l'accent du texte littéraire et celui de la mélodie. Loin d'introduire une divergence gênante, notre manière de faire montre nettement le rapport des deux accentuations, qui doivent être respectées l'une et l'autre, suivant le génie d'une langue et le choix des compositeurs, transmis par les manuscrits. Trois cas sont à envisager.

Lorsque le mot hébreu passe à l'unisson, on ne met pas d'accent sur les disyllabes, selon l'usage courant. Le chantré averti sait néanmoins qu'il doit accentuer *Iesús* (et même *Iesúm*), comme il le fait pour *Ioséph* et *Cedrón*. Sur les trisyllabes et au delà, on écrit l'accent originel et authentique sur la dernière syllabe.

Si le mot hébreu se rencontre sur une formule mélodique de cadence, et si cette formule s'accommode de l'accentuation sur la dernière syllabe, on écrit l'accent sur la dernière syllabe.

Si la formule mélodique n'admet pas cette accentuation, on ne la déforme pas. La mélodie fait accentuer à la manière latine, et on n'écrit aucun accent sur le mot hébreu, quel qu'il soit.

Ainsi, il n'y a jamais de contradiction entre l'accentuation écrite et l'accentuation imposée par les formules mélodiques. » B. ANDRY, « Le chant liturgique de la Passion », *EG* 29 (2001), p. 123.

EDITION ET PRINCIPES DE LECTURE MUSICALE

Le contexte

Le XX^e siècle marque un épanouissement du mouvement de renouveau du chant grégorien préparé par les recherches du XIX^e siècle. De fait, il a été dominé par les principes éditoriaux de Solesmes : une notation carrée sur quatre lignes, héritée des notations françaises des manuscrits du XIV^e siècle, et ornée de nombreux « signes rythmiques » liés à la théorie exposée par dom Mocquereau dans *Le nombre musical grégorien*.

Les dernières décennies du XX^e siècle ont vu l'apparition et le succès d'éditions simplifiées, toujours en notation carrée, dépourvue des « signes rythmiques » et surmontée d'une reproduction des neumes des manuscrits médiévaux les plus anciens⁸.

Comment positionner le nouvel antiphonaire face à cette dualité ?

Nous avons choisi un parti qui demande quelques explications.

Les choix éditoriaux de l'antiphonaire

Le parti éditorial retenu a été celui d'une édition analogue à l'Édition vaticane de 1912 (notes carrées sur quatre lignes, avec quilisma, quart de barres, demi-barres et barres), mais enrichie des signes neumatiques introduits progressivement dans les éditions de l'AM 1934 et de LH 1983, c'est-à-dire :

- l'oriscus et ses dérivés,
- la stropha,
- la bivirga et la trivirga,
- le trigon,
- les liquescences augmentative et diminutive,
- les graphies initio debilis.

L'usage de la virgule de phrasé (d'un calibre inférieur au quart de barre) a été notablement étendu. Le principe éditorial de la coupure neumatique a été conservé.

Les répons prolixes, les graduels *Christus factus est* et *Haec dies* sont surmontés d'une reproduction en fac-similé des neumes des premiers manuscrits de Saint-Gall (Stiftsbibliothek 390-391 et 359).

⁸ L'édition du Graduale triplex de 1979, universellement répandue, en fournit un exemple emblématique.

Neumes et « signes rythmiques »⁹

On a pris l'habitude d'appeler ainsi trois signes ajoutés par les éditions de Solesmes aux livres de chant du XX^e siècle : le point mora, l'épisème vertical et l'épisème horizontal.

Ces trois signes ont été abandonnés dans notre édition pour les raisons suivantes.

Le point mora et l'épisème vertical ne correspondent à aucune donnée traditionnelle du chant grégorien. Ils n'apparaissent dans aucun manuscrit médiéval et n'ont été introduits dans les éditions de Solesmes que pour promouvoir une théorie rythmique du chant grégorien (celle du Nombre musical grégorien), dont le caractère obsolète a été depuis longtemps démontré. Bien plus, ils se sont révélés en contradiction avec les principes élémentaires de lecture des neumes médiévaux. Plus précisément, cette théorie rythmique, dans la mesure où elle inflige une distorsion rythmique aux mots et aux phrases chantées, apparaît en contradiction avec les principes élémentaires de composition de la musique liturgique, qui reposent fondamentalement sur le service du texte sacré.

L'épisème horizontal n'apparaît que dans deux ou trois manuscrits médiévaux de l'office sur les quelques centaines de documents qui nous sont parvenus. Ce n'est pas un signe rythmique, un signe qui informerait le chanteur sur le rythme élémentaire. Il précise seulement – et encore de façon très ambiguë pour un chanteur du XX^e siècle¹⁰ – une nuance infime du rythme, ce que les musiciens appellent aujourd'hui l'agogique.

La plupart des chœurs amateurs sont dans l'incapacité de produire des nuances aussi subtiles, réservées à des solistes exercés ; et l'interprétation exagérée qu'ils en donnent les amène finalement à une déformation du rythme fondamental de pièces grégoriennes aussi simples que les antiennes, basé sur la déclamation du texte et la marche de la mélodie.

C'est pour cette raison que nous avons choisi d'y renoncer, conformément au principe exposé par dom Cardine à la fin de la préface du Liber hymnarius :

« Les principes exposés ici découlent de la parfaite adéquation du texte sacré et de la mélodie grégorienne. C'est pourquoi ceux qui chantent en s'efforçant de respecter la diction

⁹ L'expression, attribuée aux épisèmes et au point-mora, est gravement ambiguë : elle semble signifier que ces signes indiqueraient le rythme. Or, ces signes ne le font pas. Le rythme fondamental du chant grégorien est donné par la déclamation du texte et la marche de la mélodie. Les signes ajoutés aux neumes médiévaux n'indiquent pas le rythme mais d'infimes nuances d'agogique, accessibles seulement à des spécialistes chevronnés .

¹⁰ La logique des scribes médiévaux diffère profondément de celle des modernes éditeurs de partition. Le signe ajouté (épisème) par un copiste médiéval n'est pas destiné à être lu par le chanteur et encore moins interprété par lui. Attribuer aujourd'hui à un tel signe une valeur prescriptive, c'est entrer directement en contradiction avec l'intention des compositeurs et des scribes ; mais toute notre formation musicale nous y pousse...

latine, possèdent par le fait même la plus grande partie de ce qui est requis pour bien exécuter le chant grégorien. »¹¹

Avant d'arrêter ces choix, nombre de pièces ont été expérimentées auprès de diverses communautés et chorales, et au cours de sessions réunissant des maîtres et maîtresses de chœur de monastères. Cette démarche a permis de maintenir un contact constant entre les exigences de la pratique, les requêtes de la critique musicologique et celles de la pastorale liturgique.

Il apparaît immédiatement à tous ceux qui l'expérimentent que l'essentiel de ces petites antiennes est, selon l'intuition de Dom Gajard, dans « la ligne ».

« Une ligne très pure de sons syllabiques, juste ce qu'il faut pour que le texte soit prononcé... Une petite montée, suivie de sa détente, une toute petite protase, suivie de son apodose, et c'est tout ; quelques notes ont suffi. Aucune fioriture, aucune recherche d'effet. Rien que de la ligne. »¹²

Ligne de la parole, d'abord, ligne de la musique ensuite. Il n'est pas plus besoin de signes rythmiques que de neumes paléographiques pour bien interpréter ces antiennes.

On ne pourrait raisonner ainsi dans les pièces ornées, comme les répons prolixes et les graduels de l'office. Là, le style mélismatique et la complexité des développements mélodiques exigent des repères. A peu près partout dans le monde aujourd'hui, ceux qui pratiquent ce répertoire orné se réfèrent au *Graduale Triplex*, dans lequel l'écriture mélodique de la Vaticane est éclairée par les neumes des plus anciens manuscrits. C'est pourquoi les pièces les plus ornées de notre édition de l'antiphonaire (répons prolixes, *Christus factus est* et *Hæc dies* pascal) sont ornées de neumes médiévaux.

Ces neumes ne sont pas destinés à tous les chanteurs, dont beaucoup dans les monastères pratiquent le chant par mémorisation et par imitation. Par contre, ils seront utiles aux chefs de chœur et aux amateurs avertis en leur fournissant des indications objectives sur lesquelles fonder leur interprétation.

Daniel SAULNIER

¹¹ Huius proœmii dispositiones ex perfecta adæquatione textus sacri cum melodia gregoriana defluunt. Propterera qui cantando dictioni latinæ sedulam dat operam, ipso facto iam potitur requisitis plurimis ad cantilenam gregorianam recte exsequendam. Liber hymnarius, Solesmes 1983, p. xvi. Il est savoureux de penser que c'est le fondateur de la sémiologie grégorienne qui a expressément demandé l'insertion de ce texte dans la préface !

¹² *Les plus belles mélodies grégoriennes commentées par Dom Gajard*, Solesmes, 1985, p. 25.