

# Chapitre premier

## La modalité formulaire du chant grégorien

### Les tons de lecture

La religion chrétienne, comme les autres religions de la Bible, est fondée sur ses textes sacrés ; leur lecture publique constitue un élément essentiel de l'office religieux — d'autant plus qu'on peut supposer qu'à l'origine la majorité des fidèles étaient illettrés. Dans cette lecture publique, le chant joue un rôle important sans doute, mais néanmoins secondaire : il est le moyen d'obtenir une diction claire et intelligible et de rendre le texte audible dans une salle qui peut être de grandes dimensions. Le cas le plus simple est celui de la lecture *recto tono*, sur une seule note, un arrêt bref marquant seul la fin de chaque phrase. Plus souvent, la ponctuation du texte est marquée par des inflexions mélodiques qui s'écartent du *recto tono* pur. Même alors, la lecture se fait essentiellement sur une note de récitation, appelée *tenor* (que l'on traduit parfois en « teneur »)<sup>1</sup>. Les inflexions mélodiques sont généralement descendantes par rapport à la note de récitation, qui est donc souvent l'une des notes les plus aiguës du chant. Chaque groupe d'inflexions de ponctuation constitue un *ton*. Le répertoire grégorien possède plusieurs tons différents pour plusieurs types de lectures : tons d'Épître, d'Oraison, d'Évangile, etc.

L'exemple 1 ci-dessous illustre un des tons utilisés pour la lecture de l'Évangile. Il s'agit d'un ton simple, proche du *recto tono*. La note de récitation (le *tenor*) est *do*<sup>2</sup>. Le choix de cette note de récitation n'a pas de signification particulière pour la hauteur à laquelle il faut chanter, il détermine seulement les intervalles autour de cette note. On distingue trois inflexions mélodiques différentes : la première, le *metrum*, ici *do-la-do*, par exemple sur les mots *secundum Matthæum*<sup>3</sup>, ou *Vos estis sal terræ*, indique la fin des phrases intérieures affirmatives ; la deuxième, l'*interrogatio*, ici *si-la-si-do*, marque les phrases interrogatives, comme sur *in quo salietur ?* ; la troisième, la *terminatio*, ici *do-la-si-do*, sur *in regno caelorum*, est la tournure finale, à la fin de l'évangile. Certains tons possèdent une quatrième inflexion, la *flexa*, utilisée pour des césures internes moins importantes que celles que marque le *metrum*. Ce sont des formules standard, qui peuvent s'adapter à des textes différents. Les tons de lecture sont donc des répertoires de formules traditionnelles, dans lesquels le chantre puise, en fonction du texte qu'il veut lire et des usages qui lui

<sup>1</sup> On donne parfois aussi à la note de récitation le nom de « dominante », qui sera évité ici en raison des confusions qu'il peut produire avec le sens de ce terme en harmonie tonale.

<sup>2</sup> La clef est une clef d'*ut* troisième ligne sur une portée à quatre lignes.

<sup>3</sup> Le texte de l'Évangile proprement dit commence à *In illo tempore* : « En ce temps-là : Jésus dit à ses disciples : « Vous êtes le sel de la terre. Si le sel vient à perdre sa valeur, comment salerait-on ? Il n'est plus bon alors qu'à être jeté dehors et foulé aux pieds par les gens... Qui aura fait et enseigné ceci, sera appelé grand au royaume des cieux ». C'est un fragment de Matthieu, chapitre 5, donné dans le *Graduel* comme exemple du premier ton de lecture de l'Évangile. La lecture de l'évangile, dans l'exemple 1, débute par une invocation et son répons, *Dominus vobiscum* (« Le Seigneur soit avec vous ») et *Et cum spiritu tuo* (« Et avec ton esprit »), en *recto tono* pur, qui n'appartient pas au répertoire des tons de lecture proprement dits.

sont prescrits, pour construire une lecture chantée complète<sup>4</sup>. L'accent et les points qui marquent les dernières notes de chaque phrase permettent au chantre de placer correctement chaque formule mélodique en fonction de l'accentuation du latin : c'est un point technique qui ne nous retiendra pas ici.

#### IV. Tonus Evangelii.

**D** Omi-nus vo-bíscum. R̄. Et cum spí-ri-tu tu-o. *Punctum.* nú-e-rit, in quo sa-li-é-tur? Ad ní-hi-lum va-let ultra, ni-si ut mittá-tur fo-ras, et conculcé-tur ab homí-ni-bus... Sequénti- a sancti Evangé-li-i se-cúndum Matthaé-um. R̄. Gló-ri-a ti-bi Dómi-ne. In il-lo témpo-re : Di-xit Je-sus In fine : Qui autem fé-ce-rit et do-cú-e-rit, hic magnus discí-pu-lis su-is : Vos estis sal terrae. Quod si sal eva- vo-cá-bi-tur in regno caeló-rum.

EXEMPLE 1 : Ton d'Évangile. *Graduale*, Paris etc. Desclée, 1961, p. 126\*-127\*.

### Les tons psalmodiques

Les tons utilisés pour le chant des psaumes ne diffèrent pas, dans leur principe, des autres tons de lecture. Ils possèdent néanmoins quelques particularités remarquables et, surtout, paraissent avoir joué un rôle essentiel dans l'élaboration des modes. Le Livre des Psaumes contient 150 psaumes qui, selon le rite bénédictin, devaient être chantés tous chaque semaine. On conçoit aisément que cet usage a occupé la plus grande partie des Offices monastiques.

#### *Structure des psaumes*

Les psaumes de David sont construits de versets, formés chacun de deux membres de phrase sémantiquement apparentés. Dans les cas les plus simples, le lien entre les deux membres est un lien de synonymie (le même contenu est exposé de deux manières différentes) ou d'antithèse (le second membre contredit le premier). Dans des cas plus complexes, le second membre complète le premier ou établit une gradation ascendante par rapport à lui. Parfois, le premier membre se subdivise en deux parties séparées par une césure, mais celle-ci ne se trouve jamais dans le second membre du verset. Voici, à titre d'exemple, les trois premiers versets du Psaume 62 (63)<sup>5</sup>, qui fera l'objet de l'exemple 2 ci-après :

1. Exauce, Dieu, ma prière lorsque je te prie ; préserve mon âme de la crainte des ennemis.
2. Tu m'as protégé contre le complot des malveillants ; contre la multitude de ceux qui pratiquent l'iniquité.

<sup>4</sup> Il n'y a pas lieu d'entrer ici plus avant dans la description des tons de lecture. On peut noter seulement que les formules mélodiques de ponctuation s'y cantonnent généralement dans l'intervalle d'une tierce. Au haut Moyen-Âge, il s'agissait normalement d'une tierce majeure, écrite souvent au moyen des notes *fa*, *sol* et *la*, cette dernière étant la note de récitation. A partir du XIII<sup>e</sup> siècle, les formules ont été chantées de plus en plus souvent sur une tierce mineure, avec un demi-ton sous la note de récitation, et notées alors au moyen des notes *la*, *si* et *do* comme dans l'exemple 1.

<sup>5</sup> La numérotation des psaumes a été modifiée. Le Psaume cité est le n° 62 dans l'édition de l'Antiphonaire utilisé pour les exemples ci-dessous, mais le n° 63 dans les éditions modernes du Livre des Psaumes.

3. Car ils ont aiguisé leur langue comme un glaive, ils ont tendu comme un arc leur propos amer ; tirant leur flèche en secret contre le juste.

Les tons de récitation des psaumes sont partiellement déterminés par cette structure textuelle. Chacun d'entre eux rassemble quatre formules mélodiques :

- une formule initiale (*initium* ou *intonatio*), pour le début du premier verset du psaume ;
- une formule pour les césures internes au premier membre du verset (*flexa*). Dans l'exemple ci-dessus, le deuxième verset comporte une *flexa* ;
- une formule médiane (*mediatio*) pour la fin du premier membre du verset ;
- une formule terminale (*terminatio*), pour la fin du second membre du verset.

Comme pour les tons de lecture, ces formules sont appliquées à des textes différents, en fonction des accents de la langue latine.

Diverses dispositions antiphonales ont été pratiquées, réglant la participation alternative du ou des solistes et de l'assistance. Dans certains cas, chacun des versets du psaume était chanté d'abord en solo, puis repris par tous. Dans d'autres cas, le premier membre de chaque verset était chanté en solo, le second par l'assistance. Ou encore, les solistes ne donnaient que le début de chaque verset, continué par tous. Souvent, après chaque verset chanté en solo, l'assistance reprenait un refrain qui pouvait être, suivant les cas, le premier verset du psaume, un *alleluia*, ou une mélodie libre appelé *antienne*. C'est ce dernier usage qui a prévalu. A l'origine, l'antienne n'était souvent que l'un des versets du psaume, par exemple le premier, choisi comme refrain et chanté selon le même ton que les autres versets. L'antienne est devenue ensuite un texte indépendant, chanté sur une mélodie distincte de celle du ton psalmodique. Au haut Moyen Âge, l'antienne était chantée après chaque verset de psaume. Plus tard, on ne l'a plus chantée qu'au début et à la fin. Aujourd'hui, on ne chante généralement plus au début que le ou les premiers mots de l'antienne, qui n'est complète qu'à la fin du psaume. D'autre part, il est d'usage, probablement depuis l'origine hébraïque de la psalmodie, d'ajouter avant la dernière antienne deux versets de texte fixe, la *doxologie*, dont le texte chrétien est :

*Gloria Patri et filio : et spiritui sancto,*

*Sicut erat in principio et nunc et semper : et in saecula saeculorum. Amen.*

(Gloire au Père, au Fils et à l'Esprit saint,

Comme il était au commencement, maintenant et toujours et dans les siècles des siècles. Amen.)

L'exemple 2 illustre la façon dont la psalmodie se chante aujourd'hui. L'antienne *Laetabitur justus* est chantée d'abord incomplète, suivie des versets du psaume (seuls les trois premiers sont notés ici, mais le psaume en compte onze) ; après le chant complet du psaume et celui des deux versets de la doxologie, l'antienne est chantée au complet : « Le juste se réjouira dans le Seigneur et espérera en lui ». La note de récitation (notée ici comme une ronde) est *ré* ; elle porte un nombre variable de syllabes, suivant la longueur de chacun des versets. Les quatre formules mélodiques du ton psalmodique sont marquées de leur nom : *Initium*, *Flexa* (qui n'apparaît que dans le troisième verset), *Mediatio* et *Terminatio*. Les voyelles du texte portant un accent aigu indiquent des syllabes accentuées : elles contribuent dans certains cas à fixer la position des syllabes sous les formules mélodiques (par exemple, si le texte comporte une syllabe accentuée proche de la fin du premier membre, elle doit se placer sous le *ré* de la *mediatio* ; pour ce faire, il peut être nécessaire d'ajouter une note à la fin, s'il reste trois syllabes à chanter, ou d'en enlever une s'il n'y a plus qu'une seule syllabe après l'accent).



Intonatio Flexa Mediatio Terminatio (10)

Pri - mus tonus sic incipitur, sic flec - ti - rur et sic me - di - a - tur at - que sic fi - ni - tur.

(1)

Sc - cun - dus tonus...

(5)

Ter - ti - us tonus...

(2)

Quar - tus tonus...

(1)

Quin - tus tonus...

(1)

Sex - tus tonus...

(5)

Sep - ti - mus tonus...

(2)

Oc - ta - vus tonus...

### Exemple 3 : Formules mnémotechniques pour les huit tons psalmodiques

Lorsqu'un psaume doit être chanté à l'office, le livre de chant donne le texte et la mélodie de l'antienne qui l'accompagne et indique dans quel ton il faut chanter le psaume lui-même. La mélodie de ce dernier n'est pas donnée, puisque le système des tons est supposé connu. L'exemple 4 montre comment l'antienne *Laetabitur justus* et le psaume 63 de l'exemple 2 ci-dessus sont notés dans l'Antiphonaire. Seule l'antienne est donnée en notation musicale, ici en notation grégorienne, sur une portée à quatre lignes<sup>7</sup> avec une clef d'*ut* sur la troisième ligne (voir l'exemple 2 pour une transcription en notation sur portée à cinq lignes). Les indications *3. Ant.* et *VII. c* dans la marge de gauche indiquent qu'il s'agit de la cinquième antienne (*5. Ant.*) chantée à cet office (à Laudes du samedi), que le psaume qui l'accompagne doit se chanter selon le septième ton psalmodique (*VII*) et que la formule terminale de ce ton doit aboutir sur la note *do* (*c*). La formule terminale complète est donnée à droite de l'antienne, au-dessus des voyelles *e u o u a e*, qui ne sont autres que les voyelles des derniers mots de la doxologie, *seculorum amen*. Le texte du psaume suit, sans notation musicale (seuls les premiers versets sont reproduits ici). Dans le texte, le signe † indique la *flexa*, s'il y a lieu; l'astérisque \* marque le milieu du verset et l'emplacement

<sup>7</sup> Quatre lignes suffisent pour le chant grégorien parce que les mélodies dépassent rarement l'ambitus d'une octave.

de la *mediatio*. Ces signes constituent donc une sténographie musicale élémentaire. Par analogie, on pourrait considérer que le point final de chacun des versets et le saut de paragraphe qui le suit marquent la position de la *terminatio*.

3. Ant.  
VII. c

L AETA-BI-TUR justus \* in Dómi-no et spe-rá-bit in e-o.

E u o u a e.

Psalmus 63.

**E**XAUDI Deus oratiónem meam cum deprecor: \* a timóre inímiçi éripe ánimam meam.

Protexísti me a convéntu malignántium: \* a multítudíne operántium iniquitátem.

Quia exacuérunt ut gládium linguas suas: † intendérunt arcum rem amáram, \* ut sagíttent in ocúltis immaculátum.

láqueos: \* dixerunt: Quis vidébit eos?

Scrutáti sunt iniquitátes: \* defecérunt scrutántes scrutínio.

Accédet homo ad cor altum: \* et exaltábitur Deus.

Sagíttae parvulórum factae sunt plagae eórum: \* et infirmátae sunt contra eos linguae eórum.

Conturbáti sunt omnes qui vidébant eos: \* et tímuit omnis homo.

Et annuntiavérunt ópera Dei \*

**EXEMPLE 4 :** Antienne *Laetabitur justus* et Psaume 64 (63).

*Antiphonale*, Rome, 1912, p. 163. Voir l'exemple 2 ci-dessus.

## La modalité des antiennes

Les antiennes sont classées selon huit modes qui correspondent aux huit tons psalmodiques. Le classement modal de l'antienne détermine quel ton doit être choisi pour le psaume qu'elle accompagne. Ainsi, une antienne du 1<sup>er</sup> mode demande que les versets du psaume soient chantés en 1<sup>er</sup> ton, une antienne du 2<sup>e</sup> mode demande le 2<sup>e</sup> ton, etc. Le but du système paraît être d'assurer une unité mélodique satisfaisante entre l'antienne et les versets. De nos jours, le système est fixé par la tradition, de sorte qu'on ne peut plus aisément reconstituer les critères mis en jeu à l'origine, mais on peut penser qu'ils étaient de l'ordre d'une certaine euphonie entre la mélodie de l'antienne et les tournures du ton psalmodique qu'elle demandait. Le système modal remonte peut-être à la plus haute Antiquité. Les mélodies qu'il concerne ont subi des modifications parfois importantes au cours des siècles. De plus, la théorie du système modal n'a été rédigée que tardivement, à partir du IX<sup>e</sup> siècle. Toutes ces raisons font que la modalité grégorienne ne peut plus être comprise aujourd'hui dans tous les détails de son fonctionnement.

Dans certains cas, en particulier parmi les antiennes les plus simples, la parenté mélodique entre l'antienne et le ton psalmodique est évidente. Ainsi, des deux antiennes de l'exemple 5, la première, *Inclinavit Dominus*, correspond au premier ton et la seconde, *Miserere mei Deus*, au sixième ton. Une comparaison avec l'exemple 3 ci-dessus montre que leur tournure initiale et leur tournure finale correspondent assez exactement à l'*intonatio* et à la *terminatio* du premier et du sixième ton, respectivement. Le classement modal repose donc ici sur une analogie directe avec les formules du 1<sup>er</sup> et du 6<sup>e</sup> tons psalmodiques, respectivement. Les deux antiennes de l'exemple 6, *Sol et luna* et *Aedificavit Moyses*, sont nettement plus développées que les précédentes. Leur parenté avec l'un ou l'autre ton psalmodique est moins nette. On constate néanmoins des similitudes frappantes entre les tournures mélodiques initiale et terminale de ces antiennes et celles des antiennes de l'exemple 5. *Sol et luna* est du 1<sup>er</sup> mode, comme *Inclinavit Dominus*, et *Aedificavit*

*Moses* est du 6<sup>e</sup> mode, comme *Miserere mei Deus*. Il apparaît donc que le classement modal pourrait être basé particulièrement sur les tournures mélodiques initiale et terminale.

In - cli - na - vit Do - mi - nus au - rem su - am mi - hi.

Mi - se - re - re me - i De - us.

EXEMPLE 5 : Antiennes *Inclinavit Dominus* (premier mode) et *Miserere mei Deus* (sixième mode)

Sol et lu - na lau - da - te De - um:

qui - a ex - al - ta - tum est no - men e - jus so - li - us.

Ae - di - fi - ca - vit Mo - y - ses al - - - ta - re Do - mi - no De - o.

EXEMPLE 6 : Antiennes *Sol et luna* (premier mode) et *Aedificavit Moyses* (sixième mode)

Le problème de l'unité mélodique entre l'antienne et le verset se pose en effet surtout aux points de contact entre eux, entre la fin du verset et le début de l'antienne d'une part, entre la fin de l'antienne et le début du verset d'autre part. On a vu plus haut que plusieurs tons psalmodiques possèdent plusieurs formules terminales. Selon la tradition, chaque antienne ne peut être utilisée qu'avec une seule de ces terminaisons, dont le choix n'est donc pas libre. L'exemple 4 ci-dessus montrait comment ce choix est indiqué dans les livres modernes, par une mélodie de terminaison notée sur les voyelles *e u o u a e*.

On constate plus généralement qu'à chacune des formules terminales d'un ton psalmodique donné correspondent une ou plusieurs tournures mélodiques pour le début des antiennes. En d'autres termes, le répertoire des antiennes comporte au moins autant de tournures mélodiques initiales que les tons psalmodiques possèdent de formules terminales. L'exemple 7 reproduit, d'après le tonaire de Régimont de Prüm (vers 900) tel qu'il a été analysé par Gevaert, les six terminaisons possibles en 7<sup>e</sup> ton (la deuxième est celle de l'exemple 2 ci-dessus ; la 3<sup>e</sup>, presque identique à la 6<sup>e</sup>, n'est plus en usage de nos jours), numérotées de I à VI, et, en regard, des modèles de tournures mélodiques initiales des antiennes qui y correspondent. Les terminaisons tonales se manifestent clairement ici comme de simples variantes les unes des autres. Lorsque plusieurs formules initiales y correspondent, elles constituent manifestement elles aussi des variantes les unes des autres. Les formules initiales correspondant à la terminaison II, par exemple, semblent fondées sur une structure sous-jacente formée des notes *ré-si-ré-mi-ré* (voir l'exemple 2), alors que celles qui correspondent à la terminaison IV s'appuient sur la structure sous-jacente *sol-ré*. Même si la logique profonde de cette relation entre terminaisons tonales et tournures initiales des antiennes n'est plus évidente, son existence paraît ne pas faire de doute.

Si on examine ensuite les tournures terminales des antiennes, on constate d'abord que toutes les antiennes appartenant à un mode donné se terminent sur la même note. Les antiennes du 7<sup>e</sup> mode, par exemple, se terminent toujours sur *sol*. Mais, plus encore, elles partagent souvent des

tournures mélodiques finales relativement proches. L'exemple 8 reproduit, toujours d'après le tonaire de Régino de Prüm, les huit terminaisons possibles des antiennes du 7<sup>e</sup> mode, en les regroupant en trois formules de base : *la-si-la-sol*, avec quatre variantes (1a à 1d — l'antienne de l'exemple 2 ci-dessus utilise la variante 1b) ; *do-si-sol*, avec deux variantes (2a et 2b) ; *do-la-sol*, avec deux variantes (3a et 3b). On pourrait d'ailleurs argumenter que ces huit variantes se ramènent à une structure commune, la descente vers *sol*. Toutes ces variantes s'enchaînent avec la formule initiale du 7<sup>e</sup> ton, *do-si-do-ré* : il y a donc toujours un saut de quarte de la finale *sol* de l'antienne à l'initiale *do* du verset.

I 5%  
 8 E u o u a e  
 II 19% 5%  
 8 E u o u a e  
 III 7% 2%  
 8 E u o u a e  
 IV 5% 29% 7%  
 8 E u o u a e  
 9% 2%  
 V 7%  
 8 E u o u a e

EXEMPLE 7 : Formules terminales (*Euouae*) du 7<sup>e</sup> ton et formules initiales du 7<sup>e</sup> mode

1a 1b 1c 1d  
 2a 2b  
 3a 3b

EXEMPLE 8 : Formules terminales des antiennes du 7<sup>e</sup> mode

Outre les tournures mélodiques initiale et terminale des antiennes, un autre critère a pu déterminer leur classement modal en relation avec les tons psalmodiques. On constate en effet que dans les antiennes correspondant à un ton psalmodique donné, la note de récitation de ce ton occupe une position particulière, déterminée généralement par la fréquence de ses occurrences, mais aussi par sa position dans l'articulation de la mélodie. Ceci accentue évidemment la ressemblance entre les mélodies modales et les formules du ton auquel elles correspondent. L'intervalle

qui sépare cette note de la finale a été considéré par de nombreux théoriciens comme un des critères importants du classement modal. On peut considérer qu'il détermine l'« espace » principal du déroulement de la mélodie : dans le cas du 7<sup>e</sup> mode, il s'agit de la quinte *ré-sol* (voir l'exemple 2) ; en 1<sup>er</sup> mode, de la quinte *la-ré* (exemples 5a et 6a) ; en 6<sup>e</sup> mode, de la tierce *la-fa* (exemples 5b et 6b) ; etc.

Ces considérations ne peuvent en tout état de cause donner plus qu'une intuition très générale de ce qui a pu amener les théoriciens carolingiens à opérer les classements que l'on constate aujourd'hui, mais il fait peut de doute que ce classement était fondé sur des tournures et des enchaînements mélodiques caractéristiques. Ceux qui ont été illustrés ici pour le 7<sup>e</sup> mode et le 7<sup>e</sup> ton se retrouveraient, *mutatis mutandis*, pour les autres modes et les autres tons. Une étude détaillée montrerait que les quelques milliers d'antiennes que compte le répertoire grégorien peuvent se ramener à quelques dizaines à peine de motifs initiaux et terminaux<sup>8</sup>. En conclusion, on peut donc souligner les constatations suivantes :

- le mode d'une antienne est ce qui fait qu'elle requiert le ton psalmodique du même numéro d'ordre;
- le mode d'une antienne paraît déterminé surtout par ses tournures initiale et terminale et, dans une moindre mesure, par une note principale correspondant à la note de récitation du ton.

### La modalité des autres mélodies

Le système modal qui vient d'être décrit ne concerne, à strictement parler, que les antiennes psalmodiques. Il trouve sa justification dans le fait que les antiennes doivent s'enchaîner avec des versets chantés selon le système des tons psalmodiques. Pourtant, toutes les mélodies grégoriennes, ou presque, sont classées dans l'un ou l'autre des huit modes, même lorsqu'elles n'ont rien à voir avec le système des tons.

Dans plusieurs cas, ceci s'explique par le fait que ces mélodies ont été formées à l'origine d'une antienne et de versets<sup>9</sup>. C'est le cas notamment des mélodies d'Introït, composées d'une antienne et de quelques versets, dont l'exemple 9 montre un cas du 7<sup>e</sup> mode. Sans être absolument identiques, les motifs mélodiques initiaux et terminaux de l'antienne sont assez semblables à ceux qui ont été décrits ci-dessus pour ce même mode. Dans les versets, on distingue non seulement la note de récitation, *ré*, identique à celle du 7<sup>e</sup> ton psalmodique, mais aussi d'autres analogies avec le 7<sup>e</sup> ton (*intonatio* et *mediatio*).

L'exemple 10 est un Graduel du 7<sup>e</sup> mode, une mélodie très mélismatique, très virtuose. La structure se rapproche ici aussi de celle de la psalmodie antiphonale. Le refrain porte ici le nom de Répons. On y reconnaît encore certaines caractéristiques générales des mélodies du 7<sup>e</sup> mode, notamment la montée initiale du *sol* vers le *ré* et la prédominance de cette note, ainsi que la descente finale vers *sol*. Le verset, par contre, n'a plus le caractère de récitation chantée caractéristique des mélodies fondées sur un ton.

<sup>8</sup> Cette étude a partiellement été réalisée dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par F.-A. Gevaert, qui a cru néanmoins erronément que les formules de base trouvaient leur origine dans la musique grecque antique, alors qu'on sait aujourd'hui que leur source se trouve plutôt dans la musique hébraïque. Cet aspect erroné de son étude ne réduit en rien le mérite intrinsèque des classifications par tournures mélodiques qu'il avait suggérées.

<sup>9</sup> Il n'est pas possible d'envisager ici le répertoire dans son évolution historique. Il faut se souvenir néanmoins que la fixation de la liturgie et du chant grégorien à partir du IX<sup>e</sup> siècle, notamment grâce à l'invention de la notation musicale, fait suite à plusieurs siècles de tradition orale sur laquelle nous sommes très mal documentés. Si on ajoute à ceci que les pratiques chrétiennes n'ont probablement fait que reproduire et modifier des pratiques hébraïques, elles-mêmes peut-être héritières d'usages mésopotamiens, on se rend compte que la préhistoire du chant grégorien, son évolution avant sa notation, couvre peut-être plus d'un millénaire.



grégoriennes n'ont que des rapports très lointains avec les tournures mélodiques des antiennes. Pour celles-là, le classement modal ne paraît pas pouvoir se fonder sur des formules mélodiques. Il repose plutôt sur des considérations scalaires, qui seront développées dans le deuxième chapitre de cette étude.

EXEMPLE 11 : Hymne *Jesu Redemptor omnium*

\* \* \*

Les considérations qui précèdent appellent encore deux remarques :

- Les mélodies du répertoire grégorien, ou la majorité d'entre elles, apparaissent fondées sur des tournures mélodiques en nombre relativement réduit. Ceci est caractéristique d'un répertoire traditionnel de transmission orale, où la « composition » de mélodies n'est pas un acte créateur original du même ordre que celui du compositeur moderne, mais seulement la mise en oeuvre d'un mécanisme. Le système des tons de lecture ou celui des tons psalmodiques en sont les exemples les plus évidents. Les formules mélodiques archétypales qui paraissent constituer la base d'un grand nombre de mélodies grégoriennes forment probablement aussi le fondement de leur modalité. Ces formules paraissent d'ailleurs se réduire souvent à quelques notes-pivot, que l'on appelle parfois « cordes-mères »<sup>10</sup>;
- Le classement modal des mélodies n'a été établi, néanmoins, qu'au moment de l'invention de la notation musicale et plus tard, c'est-à-dire à un moment où le répertoire a perdu son caractère traditionnel et oral. Si la structure formulaire a joué un rôle dans le classement modal, ce n'est apparemment qu'à un niveau inconscient. Telle qu'elle a été décrite par les théoriciens médiévaux, la modalité est exclusivement une question de structure intervallique et d'échelle. Aucune source médiévale ne fait allusion à l'existence de tournures mélodiques caractéristiques.

<sup>10</sup> Dans le cas du 7<sup>e</sup> mode, on l'a vu, ces notes sont *sol* et *ré*. Il faut répéter une fois encore que ces noms de notes ne renvoient pas ici à des hauteurs absolues, mais seulement à des positions caractéristiques dans une série d'intervalles. Ce qui est caractéristique du 7<sup>e</sup> mode, en d'autres termes, c'est d'une part la distance d'une quinte entre les notes-pivot et d'autre part la façon dont les intervalles, tons et demi-tons, se répartissent à l'intérieur de cette quinte, avec le demi-ton disposé entre la troisième et la quatrième note dans l'ordre ascendant.