

La notation du chant romano-franc dans le graduel Laon 239¹

L'épithète grégorien qualifiant le répertoire médiéval religieux encore chanté aujourd'hui est trompeuse. Depuis les années cinquante, de nombreux travaux ont montré que, loin d'avoir été composé ou même instauré par Grégoire I^{er}, pape de 590 à 604, le chant dit grégorien était une création de la Renaissance carolingienne, élaborée sous Pépin le Bref, Charlemagne et Louis le Pieux, à partir de deux répertoires des premiers siècles chrétiens : le chant de Rome et le chant des Gaules franques. L'adjectif composé romano-franc indique au mieux cette synthèse. À une époque où la notation musicale n'était pas encore inventée, Pépin et son fils Charles demandèrent à leurs chantres de remplacer leur répertoire traditionnel pour chanter ce qu'on chantait chez le pape. Les chantres francs purent s'approprier sans difficulté les paroles, qu'on savait écrire, mais non les mélodies qui ne pouvaient être transmises qu'oralement. En général ils se souvinrent de la structure musicale des pièces, c'est-à-dire leur cadre modal ; mais ils gardèrent leur propre façon de conduire la ligne mélodique et de l'orner.

Quand ils fusionnèrent au milieu du VIII^e siècle, les répertoires paléochrétiens des Gaules franques et de Rome s'étaient amplement développés depuis les premières évangélisations. L'étendue et la richesse du nouveau répertoire furent telles qu'aider les mémoires des chantres devint indispensable. On écrivit d'abord les textes des chants² et les listes des pièces qui se ressemblaient³. Puis des signes proches des signes de ponctuation furent placés au-dessus des syllabes pour indiquer des hauteurs de sons et des mouvements mélodiques : ils apparaissent pour noter une mélodie exceptionnelle de l'Évangile⁴, comme sur l'évangélaire de Gannat ou sur le dernier folio, resté libre, d'un manuscrit royal⁵, pour noter des

1. Ce texte développe le rapide exposé avec projection donné le 21 octobre 2007. Cet exposé introduisait le concert de la Scola Metensis Laon et le chant carolingien chanté en la cathédrale. Le CD de la Scola Metensis Quand le Chant grégorien s'appelait chant messin, s'appuie sur le rythme et les ornements indiqués par Laon 239.

2. Six manuscrits avec le texte seul sont parvenus jusqu'à nous : cantatorium de Monza (deuxième tiers du IX^e siècle), graduels de Rheinau (vers 800), du Mont-Blandin (VIII^e-IX^e siècle), de Compiègne (877), de Corbie (après 853) et de Senlis (fin du IX^e siècle).

3. Ce sont les tonaires : les plus anciens sont celui de Saint-Riquier (fin du VIII^e siècle) et celui de Metz (vers 830).

4. Deux évangélaire issus de Metz montrent les premiers signes musicaux : celui du musée de Gannat, près de Vichy, pour le chant de la Généalogie à la fin des matines de Noël ; et celui, à Paris, de la Bibliothèque de l'Arsenal (612), pour le chant orné de l'évangile de la fête de saint Étienne, à qui est dédiée la cathédrale de Metz.

5. À la fin du somptueux graduel (appelé « Compiègne » dans la note 2), on lit cinq séquences, sans texte ou à texte partiel, qui furent chantées lors de la Dédicace de la chapelle octogonale de Compiègne inaugurée par Charles le Chauve le 5 mai 877.

compositions nouvelles. À partir de la fin du IX^e siècle, des manuscrits complets furent écrits pour le maître de chant, les signes musicaux, appelés neumes, formant un système cohérent.

Les manuscrits musicaux d'avant 1150 ne connaissent pas les lignes de la portée avec les clés et le nom des notes. Dans un premier temps, ils ne notent pas l'intégralité du répertoire mais les chants les plus difficiles à retenir : les séquences fraîchement inventées et les chants vocalisés du soliste à la messe, pendant la liturgie de la Parole – psaume, chanté sous forme de répons ou d'un seul trait, et alléluia. Un livre au format spécial (hauteur = deux carrés l'un sur l'autre) accueille ces chants dans lesquels brille le soliste virtuose : le cantatorium. Le cantatorium le plus célèbre, celui de Saint-Gall, est aujourd'hui daté de 922-925. Antérieur au graduel Laon 239, qui est daté au maximum de 930, exista un cantatorium laonnois ; plus encore que le cantatorium de Saint-Gall, ce manuscrit, répertorié Laon 266, est destiné au soliste. Des répons-graduels il ne donne intégralement que le verset du soliste ; de la première partie, destinée à l'ensemble de la schola⁶ et reprise après le verset, il rappelle seulement l'intonation, qui revient au soliste.

Laon 239

Aujourd'hui Laon peut se glorifier de détenir le manuscrit le plus important pour le renouvellement de l'interprétation du chant dit grégorien. Lors de la restauration de ce chant entreprise par l'abbaye de Solesmes au milieu du XIX^e siècle, sous l'impulsion de dom Guéranger et de dom Pothier, l'importance de ce manuscrit n'apparaît pas d'emblée. Fascinés par le cantatorium de Saint-Gall qu'ils croient venir de saint Grégoire, les archéologues de la musique cherchent surtout à lire la famille des manuscrits sangalliens, transcrits sur lignes dans les manuscrits suisses et allemands⁷. Lançant en 1889 la collection des facsimilés de la *Paléographie musicale* pour justifier la restauration de Solesmes, dom André Mocquereau va prendre conscience de l'existence et de l'importance d'une notation bien typée, entre la notation française et la notation suisse-allemande, qu'il rattache à la célèbre École messine de chant⁸.

6. La schola est un petit ensemble d'environ quatre chantres, dont chacun est en mesure d'assumer le chant soliste.

7. L'édition moderne des chants de la messe, avec des notes carrées qui n'ont pas changé depuis 1908, se ressent de cette préférence.

8. Ancienne capitale de l'Austrasie, berceau de la famille carolingienne, Metz offrit, sous l'impulsion de son évêque Chrodegang, bras droit de Pépin le Bref, le modèle de la romanisation de la liturgie et de son chant. Chrodegang, dans le périmètre de son groupe cathédral, fonda une École de chant dans laquelle, en 805, Charlemagne demanda à tous les chantres de son empire de venir se former. La première appellation du chant romano-franc est *cantilena metensis*, soit le chant de Metz. Cf. C.-J. Demollière : la plaquette *Quand le chant grégorien s'appelait chant messin*, éditée par le Centre d'Études Grégoriennes de Metz, et l'ouvrage collectif : *L'Art du chantre carolingien*, Metz, Éditions Serpenoise, 2004.

Le domaine de cette notation musicale a d'abord correspondu à l'Austrasie, puis a recouvert à peu près la Champagne, la Lorraine et les Flandres, s'étendant vers le centre de la France, l'Italie du Nord et même l'Autriche⁹.

Le manuscrit Laon 239 est un graduel, c'est-à-dire un livre des chants de la messe¹⁰. Il comprend le propre : le chant de la procession d'entrée nommé introït, les chants entre les lectures : répons-graduel, alléluia ou trait, le chant de la procession des offrandes avec ses versets ornés et celui de la communion. L'ordinaire ou kyriale (Kyrie, Gloria, Sanctus et Agnus) n'y est pas écrit. Le format de ce manuscrit de 88 folios est presque carré : 23 x 19. Dans la présentation de son fac-similé en 1909, pour le tome X de la *Paléographie musicale*, la datation ne passe pas la fin du IX^e siècle.

Le manuscrit n'est pas enluminé, ou écrit en lettres d'or sur fond pourpre comme peuvent l'être ceux destinés aux prélats et aux princes. Par ailleurs, ce livre n'est pas une partition qu'on lirait pour exécuter le chant pendant la liturgie. C'est un aide-mémoire qui sera consulté par le premier chantre pendant la préparation du chant et sa remémoration (*recordatio*). À défaut d'être richement enluminé, il est soigné, clair et cohérent.

Il ne nous est malheureusement pas parvenu complet et comporte trois lacunes. La première est la plus importante : elle coupe la messe de saint Étienne (26 décembre) et le folio suivant reprend peu avant la messe de sainte Agnès (21 janvier). Comme c'est le début du livre, un certain nombre de chants pour les saints, repris au cours de l'année, manquent, car par la suite le manuscrit ne donne que des incipits avec des renvois à des « chapitres » qui n'existent plus. La seconde lacune va du 14 juillet au 14 août mais nous prive de moins de chants. De moindre étendue, la dernière lacune nous prive des chants pour les saints du mois de novembre et de messes rares pour les papes promus à la sainteté. Une particularité de ce graduel, signe de vénérable antiquité : à l'exception de ceux de la semaine de Pâques, les alléluias sont groupés à la fin du manuscrit ; l'inconvénient est que les derniers folios ont souffert de l'humidité puis d'un séchage excessif : des alléluias sont partiellement illisibles, d'autres sont perdus.

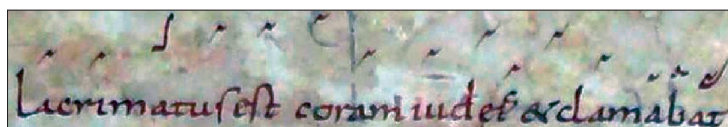
9. La majorité des manuscrits fut répertoriée par dom Jacques Hourlier : *Le Domaine de la notation messine*, dans la *Revue grégorienne* de Solesmes en 1951, pp. 96 à 113 et 150 à 158. Article repris et simplifié par l'auteur dans le numéro spécial de la revue *Saint Chrodegang*, Metz, novembre 1953, pp. 178-183 : *La Notation messine : son aire d'expansion*. Mise à jour des connaissances sur les notations neumatiques : *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, collection Musique ouverte, Minerve 2003 : Première partie, *Élaboration des notations musicales, IX^e-XII^es.* par Marie-Noël Colette. Sur l'évolution de la notation messine et sa mise sur portée : *La Notation du chant messin (IX^e-XV^es.)* par Christian-Jacques Demollière, dans les Mémoires 2008 de l'Académie nationale de Metz.

10. C'est par métonymie qu'on dit graduel : le chant le plus ancien, le seul qu'on écoute sans qu'il y ait en même temps une action liturgique, est le graduel ou répons-graduel, qui met en valeur la voix du soliste dans le verset, et qui est chanté sur les degrés (*gradus*) en dessous de l'ambon où est lu l'Évangile. Ce livre est aussi appelé antiphonaire de la messe, en référence au chant d'entrée, dit introït, qui est une antienne (*antiphona*) à reprendre après les versets d'un psaume.

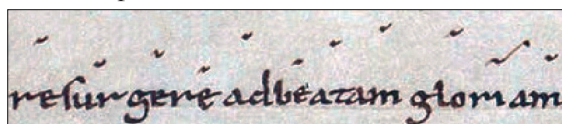
La notation messine de Laon 239

Le graduel de Laon est actuellement le plus beau représentant de la notation messine¹¹. S'il doit sa précision à la netteté et à la cohérence de sa palette de neumes, il est riche aussi en lettres dites significatives qui s'adjoignent aux neumes pour accentuer un rythme lent ou rapide ou donner une précision de hauteur mélodique. Il est riche enfin de signes tironiens, dont l'existence de transcriptions sur lignes réduit l'intérêt.

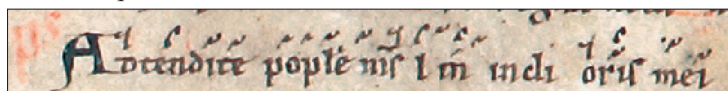
La notation musicale de Laon 239 est dite de nos jours *in campo aperto*, c'est-à-dire sans point de repère visuel : réglure horizontale du parchemin à la pointe sèche ou tracé de lignes. La pensée du groupement des sons l'emporte sur la pensée du son individuel : c'est le système des neumes¹². La notation messine se distingue des autres par plusieurs caractéristiques. La première est l'emploi permanent du neume qui vaut comme étalon syllabique¹³ : un tractulus (petit trait) plus ou moins concave écrit en plein, attaqué en bas à gauche par un délié oblique tout droit.



Sur les premiers documents, comme les séquences de Compiègne, le délié du début du neume n'existe pas encore :



L'École de dom Cardine, en manière de plaisanterie, a donné à ce tractulus particulier le nom d'uncinus, qui signifie crochet. Sur certains parchemins de Metz, le tracé incurvé évoque la faucille :



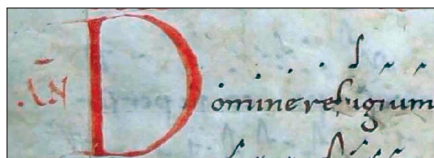
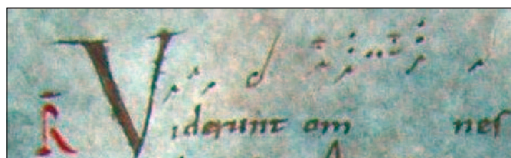
Dans Laon 239, l'uncinus, dont la durée est celle de la syllabe, est opposé au punctum (le point) rapide. La même intonation, en arpège, du V^e mode (notée sur

11. Ce qualificatif fut donné par dom Mocquereau en 1892, dans le tome III de la *Paléographie musicale*, au cours de son rapide *Précis d'histoire de la notation neumatique* et pour les planches 154 à 177. On se sert aujourd'hui du facsimilé de Laon 239 qu'il publia en 1909 dans le tome X de la *Paléographie musicale*, réédité depuis.

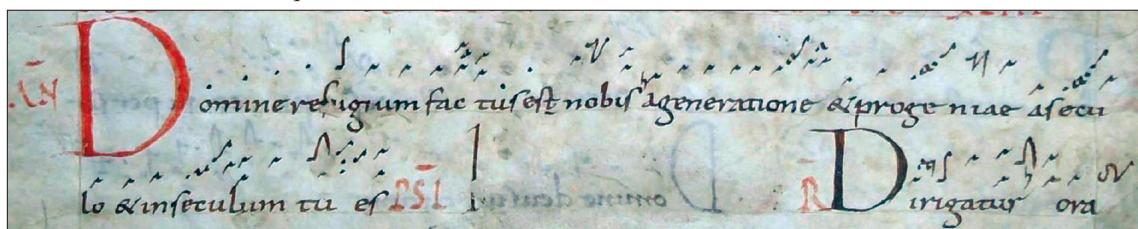
12. L'origine et la signification étymologique de ce mot sont des plus obscures. On le fait habituellement dériver du grec *pneuma*, le souffle.

13. Soit la durée moyenne d'une syllabe dans la déclamation.

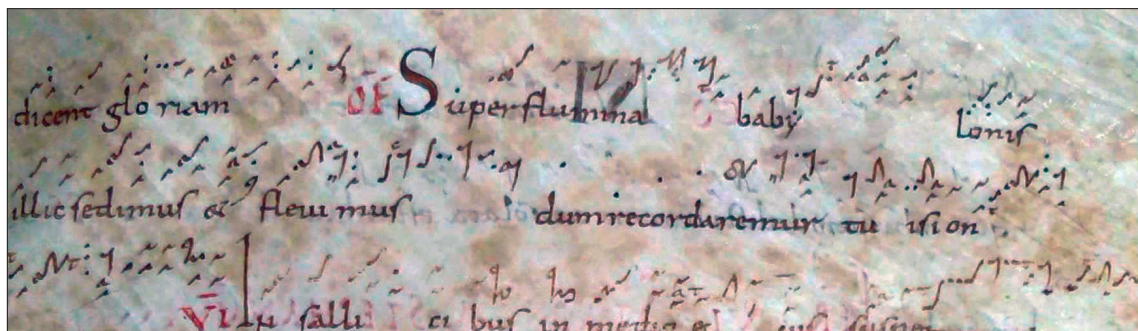
portée fa-la-do) est solennelle dans le célèbre graduel *Viderunt* du jour de Noël, mais elle est rapide dans l'introït *Domine refugium* d'un mardi de Carême :



Au début du graduel, la valeur longue des deux uncinus, sur le degré fa, est renforcée (*Vi-de-*) par la lettre a (*augete* : augmentez), puis sur le do (*om-*) par la lettre t (*tenete* : tenez). Pour l'introït, l'intonation est rapide jusqu'à ce que la récitation s'installe sur le degré do, à partir de la fin du mot (*-gi-um*). Dans ce contexte, le punctum semble indiquer l'élan de l'intonation ou de la réintonation. L'introït *Domine refugium* montre ensuite une réintonation avec 2 punctums sur *-tus est* (fa-la) qui mène à l'uncinus de *no-* (do) :



Dans l'offertoire *Super Flumina Babylonis*, 4 punctums (au-dessus de *dum recorda-*), suivis de neumes rapides, permettent au chant de reprendre le mouvement après la cadence conclusive de *flevimus* :

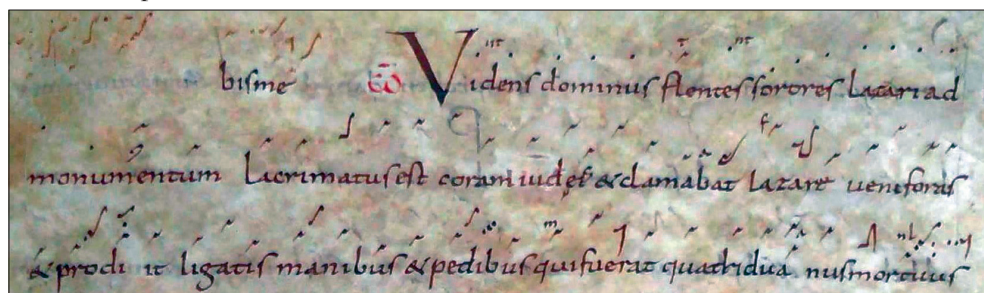


La valeur du punctum semble parfois être modale. Dans ces exemples, les punctums mènent au degré sur lequel s'installe la récitation ou la vocalisation.

La communion de la Résurrection de Lazare offre un exemple probant, plus riche encore¹⁴. Le nombre de points qui se succèdent en récitation est exceptionnel ; on remarque l'indication *nt* (*non tenete* ou *noli tardare*) à deux reprises : au-dessus de *Videns* et au-dessus de *-tes* après le ralentissement de l'uncinus

14. Cette pièce, avec les neumes de Laon, est commentée dans la discussion qui clôt le livre *L'Art du chantre carolingien*, pp. 13-26, éditions Serpenoise, Metz 2004.

tenu sur *f*len – pour mettre en valeur les pleurs de Marthe et Marie. Ensuite les uncinus prennent le relais.



Cette suite de petits points est modale : elle indique une récitation sur *mi*, puis sur *sol* ; les uncinus qui suivent indiquent une récitation qui évolue sur *la* et sur *fa*. Mais sans doute, dans ce genre dernier-né qu'est l'antienne de communion, le notateur indique-t-il aussi un certain expressionnisme, en accord avec la théâtralité du texte qui résume l'évangile de Jean XI, 1-44¹⁵. Les pleurs des sœurs de Lazare sont moins solennels que les larmes du Christ, qui vont provoquer l'ordre intime à l'ami mort depuis trois jours de sortir du tombeau. Ces différences de ton (aux deux sens du mot) et de débit font penser aux indications données, dès les VIII^e et IX^e siècles, dans les évangélistes pour le chant de la Passion : y apparaissent pour la première fois les lettres *c* et *t*¹⁶. Ce montage pour la Scola Metensis¹⁷ restitue la mélodie de Laon 239 :

L 75 CO. I
E 161 BCKS

V I-dens Dómi-nus flentes so-ró-res Lá-za-ri ad mo-númen-tum,

lacrimá-tus est co-ram Iudaé-is, et clamá-bat :

Lá-za- re, ve-ni fo-ras :

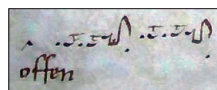
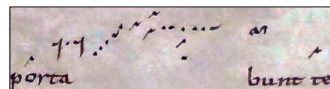
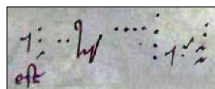
et prod-i-it lí-gá-tis má-ni-bus et pé-di-bus, qui fú-e-rat quatri-du- á-nus mór-tú-us.

15. «Le Seigneur, voyant en pleurs les sœurs de Lazare près du tombeau, versa des larmes devant les Juifs et s'écriait : «Lazare, viens dehors !» ; et il s'avança, les mains et les pieds liés [de bandelettes], quoiqu'il fût dans le quatrième jour de sa mort.»

16. Cf. Michel Huglo : *L'Absence de lettres significatives notkériennes dans l'École de Metz au IX^e siècle*, dans *L'Art du chantre carolingien*, op.cit., pp. 67-79.

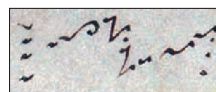
17. Cette version, qui corrige la mélodie du Graduel triplex d'après Laon 239, est le fruit des recherches de Kees Pouderoijen publiées en 1992. La version la plus proche de Laon, que nous avons pu consulter grâce à Dominique Crochu, est celle d'un manuscrit de Tolède en notation aquitaine (XI^e s.).

Le rythme est celui du discours, non celui d'une musique où le temps est fractionné de façon arithmétique : ici, le punctum ne représente pas la moitié de l'uncinus. Sa durée dépend du contexte et ne peut être la même concernant les syllabes d'une antienne de communion et une vocalise du soliste :



Le punctum rapide entre en opposition avec un lâché de plume (origine du tractulus lui-même) qui indique une tenue, renforcée par l'adjonction de la lettre t.

Le contraste rythmique entre le punctum et le tractulus (uncinus) est attesté dès les premiers documents, comme ici dans Compiègne :



Sans entrer dans des carrures rythmiques, le chant grégorien des VIII^e, IX^e et X^e siècles n'a pas la monotonie d'un chant à notes égales. Le contraste entre neumes rapides et neumes plus longs (chaque élément doté de la durée approximative d'une syllabe¹⁸) se rencontre pour les neumes de plusieurs sons : à une graphie liée, synthétique, s'oppose une graphie où chaque note est individualisée, souvent sous la forme de l'uncinus. On parle alors de désagrégation neumatique. Ainsi pour des neumes de 2 sons : la clivis, signe d'un son suivi d'un son plus grave, et le pes, signe d'un son suivi d'un son plus aigu. Pour des neumes de 3 sons : le torculus dont le son du milieu est plus aigu, et le porrectus dont le son du milieu est plus grave.



Le chant romano-franc n'a pas les caractéristiques du chant choral des XIX^e et XX^e siècles. Émis à voix pleine (*vox plena succo virili*¹⁹) il répond à la définition du «chant long» que l'ethnomusicologue Constantin Brailoiu étudie chez les chanteurs traditionnels qui ne lisent pas la musique²⁰. Le chantre de tradition orale fait entendre des ornements vocaux qu'on ne peut transcrire avec la notation de notre solfège moderne. C'est le cas, dans les montées lentes, du quilisma, qui est une sorte de mordant noté dans Laon 239 par la boucle de ce point d'interrogation à l'envers incliné sur la droite :



Plus caractéristique encore est le vibrato plus ou moins long indiqué par l'oriscus. Ce neume a parfois une forme arrondie, parfois une forme anguleuse :



18. Cf. la note 13.

19. L'expression est de Raban Maur (vers 780-856).

20. Dominique Vellard : *Apports de l'ethnomusicologie dans la définition de la monodie liturgique*, dans *L'Art du chantre*, op. cit., pp. 151-153.

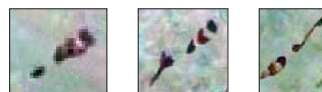
On le trouve fréquemment comme 1^{er} ou 2^e élément d'une clivis rapide :



Précédé du punctum, il forme alors une cadence, une sorte de ponctuation forte nommée pressus :



Il est parfois le 2^e élément d'un pes rapide ou long ; comme 1^{er} élément, il forme le pes quassus.



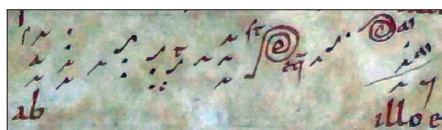
En 2^e position dans une montée de 3 sons, il forme le salicus :



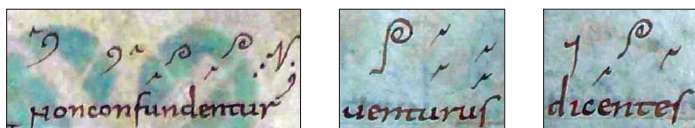
Une caractéristique enfin du répertoire romano-franc est le soin scrupuleux à articuler avec précision le texte sacré, ce qui conduit à un effort supplémentaire lorsque deux consonnes se suivent, ou lorsque le mot comporte une diphtongue (*laus*) ou le *yod* (mi-voyelle, mi-consonne) dans *eius* ou *alleluia* : le neume se termine alors par une boucle ou prend lui-même une forme bouclée. C'est la liquescence.



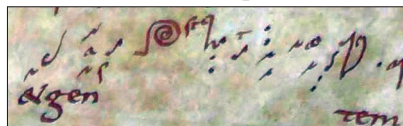
La présentation de l'oriscus et de la liquescence permet d'aborder pour finir un neume pittoresque, propre à Laon 239, qu'on peut nommer « l'escargot de Laon ».



Il semble s'agir plusieurs fois d'un simple enroulement de la boucle de la liquescence.

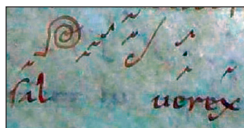
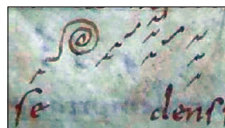


Mais l'escargot s'enroule davantage en cours de vocalise, alors que l'articulation complexe qui motive la liquescence n'a pas lieu, comme dans le premier exemple avec *ab (illo)*. Dans l'exemple suivant, la liquescence a bien lieu, à sa place habituelle, signalée par la boucle qui termine le *porrectus* rapide au dessus du *t* de *-tem*.

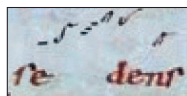


Ce neume est rare dans Laon 239 et caractérise apparemment des pièces qui viennent de la tradition orale gallo-franque et non romaine : plusieurs offer-

toires (chant des offrandes), grandes antiennes de procession des Rameaux. Il s'agit d'un pes stratus, pes dont le 2^e son se prolonge par la vibration de l'oriscus. Ainsi ce motif chanté à deux reprises dans l'antienne *Cum audisset* des Rameaux :



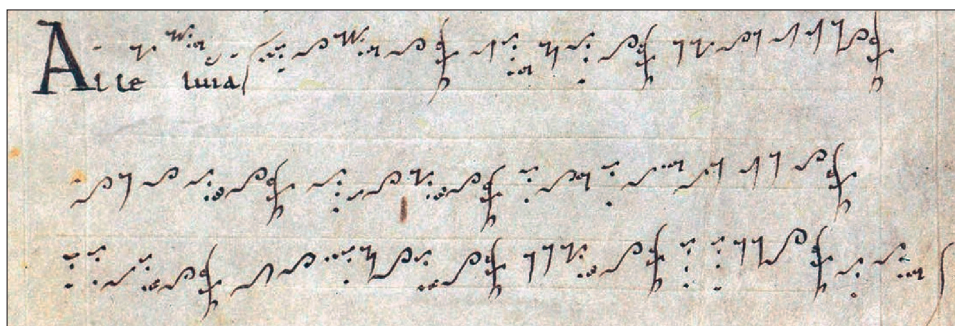
Dans les manuscrits de Saint-Gall, c'est bien le pes stratus de cette école qui est écrit :



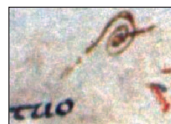
L'écriture laonnoise du pes stratus est en germe dans les folios neumés de Compiègne :



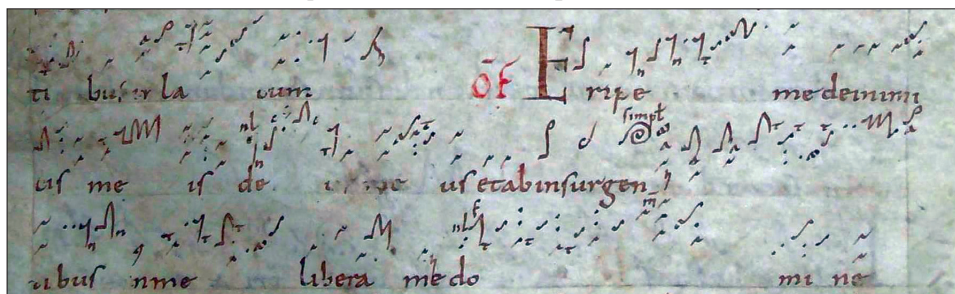
Dans cet alléluia à séquence, ce neume termine chacune des propositions musicales, avant la barre verticale ondulée et décorée qui signifie que ce motif est à répéter (*duplicare*). Non romain, ce type de composition termine chacun de ses motifs sur fa-sol-sol (vibré) ou do-ré-ré.



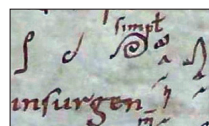
Dans les Impropères du Vendredi saint, ce neume s'achève par un trait horizontal qui indique une prolongation de la vibration, dans une cadence suspensive qui prépare l'acclamation solennelle, en grec : *Agios O Theos!*



Le cas de l'offertoire *Eripe me ... Deus* est surprenant :

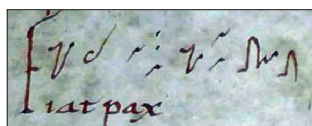
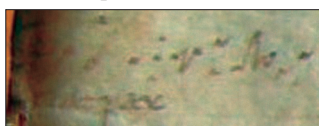


Ici le *pes stratus*, qui se termine par l'*oriscus*, est suivi d'un autre *oriscus*, or l'indication manuscrite *simpl(iciter)* demande au chantré de ne pas exagérer !



Cette analyse rapide des informations que délivre Laon 239 sur l'art du chantre fait entrevoir son extrême utilité quand il s'agit de redonner vie au chant grégorien en le référant à son esthétique première. C'est la raison pour laquelle, dans les années soixante-dix, les neumes de ce manuscrit furent copiés au-dessus des notes carrées de Solesmes. Le résultat éditorial fut le *Graduel triplex*, dont les ventes passèrent les prévisions. Mais pour saisir le mouvement musical que traduit « l'envol » des neumes, l'observation directe du manuscrit, dans la *Paléographie musicale* de Solesmes ou en images numériques comme dans ces pages, est incontournable. C'est cette observation attentive qui permet de dépasser les représentations fausses et les idées reçues.

Trois bifoliums retrouvés très abîmés dans des reliures modernes (Laon 9, Laon 212 et Laon 266) rendent compte de trois autres manuscrits de chant réalisés comme Laon 239 au tournant des IX^e et X^e siècles. Les études comparées des graphies du texte latin et des neumes révèlent à la fois des similitudes et des différences, signe qu'en tradition orale le chantré ne se prive pas d'introduire de légères variantes, nous invitant, dans l'enquête que nous menons sur son art, à la même souplesse. À titre d'exemple, au début du verset du graduel *Lætatus sum*, on observe une divergence dans la façon dont Laon 266 et Laon 239 notent la cadence sur le mot *pax* :



Laon 266 termine sa cadence sur un *torculus* long en trois uncinus, alors que Laon 239 écrit un *torculus* rapide. On peut se demander cependant s'il ne s'agit pas d'une simple différence dans le code écrit : le *torculus* précédent est prolongé par la suspension sur un *oriscus*, qui impose sans doute un ralentissement des notes qui suivent.

Quoi qu'il en soit, ces manuscrits semblables attestent l'activité d'une importante École de chant, en liaison avec les scriptoria de la cité. On en fait provenir aujourd'hui le premier traité pour la fabrication de l'organum : la *Musica enchiriadis*.

Laon 239 témoigne de la synthèse romano-franque. Dans ses rubriques, le manuscrit semble copier un original romain non noté (ou sa copie par les Francs) qui mentionne les sanctuaires romains où le pape, qui se déplaçait²¹, célébrait la messe qui est transcrite – *fig. 6*. De même le culte des saints est celui qu'on pra-

21. Cette liturgie itinérante, dite stationnaire, matérialisait l'unité de l'Église locale autour de son pasteur. Le pape quittait Saint-Pierre essentiellement pendant le Carême.

tique à Rome²². Mais par ailleurs Laon 239 note un autre répertoire, qui vient des Gaules franques : certains offertoires, chants de procession des Rameaux, Impropères du Vendredi saint, etc.

Une autre mélodie

Exceptionnellement, pour une pièce en commun avec le répertoire romain, Laon 239 donne une mélodie différente de la mélodie officielle. Il s'agit du graduel *Angelis suis*, du I^{er} dimanche de Carême. La version courante, qui est celle des graduels du II^e mode en la, est elle-même une mélodie gallo-franque, que les chantres de Rome adoptèrent au VI^e siècle²³. Laon 239 donne pour ce graduel une mélodie différente, qui est celle des graduels du III^e mode, caractéristique du Carême²⁴ : sur 12 graduels du III^e mode (*Angelis suis* non compris), 9 sont chantés dans le temps particulier de la préparation à Pâques, de la Septuagésime à la Semaine sainte. C'est cette mélodie qui est, si l'on peut dire, la plus appropriée. Les cisterciens, puis les dominicains la choisirent et la diffusèrent partout où ils se trouvèrent²⁵. Cette mélodie est dite avoir une saveur romaine, or nous ne la trouvons pas dans les livres de chant romain que nous connaissons. Laon 239 serait donc plus romain que ces manuscrits romains ! Voilà une énigme qui attend sa résolution. Bien des pistes sont ouvertes pour mieux comprendre la genèse du répertoire romano-franc²⁶.

Christian-Jacques DEMOLLIÈRE²⁷

22. Si Metz et sa zone d'influence ont pratiqué le sanctoral de Rome, le Nord des pays francs, ancienne Belgique seconde, montre le maintien du culte des saints mérovingiens. Cf. les travaux de Jean-François Goudesenne, notamment *Les Offices historiques dans la province ecclésiastique de Reims*, dans *L'Art du chantre* (op. cit.), pp. 102-124. Laon 239 suit cette pente dans les folios de seconde main placés en tête du manuscrit actuel, avec un alléluia pour saint Éloi.

23. Cf. Dom Jean Claire : *La Musique de l'office de l'Avent*, Colloque Grégoire le Grand, Chantilly 1982, éd. Jacques Fontaine, CNRS, 1986, pp. 649-659.

24. Cf. Philippe Bernard : *Du Chant romain au chant grégorien*, Le Cerf, 1996, pp. 306-322.

25. Andreas Pfisterer l'a repérée aussi à Lyon, à Saint-Denis, Paris, Lille et Valence, ainsi qu'à Angers, Auxerre, Tours et Bobbio. Article *Y a-t-il une tradition française du chant grégorien ?* pp. 101-115 du tome XXXIV des *Études grégoriennes*, Solesmes 2006/2007, et thèse : *Cantilena romana : Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals*, Paderborn, 2002.

26. En particulier, l'apport musical des Irlandais, si présents à Laon, nous est à ce jour totalement inconnu.

27. Directeur du Centre d'Études Grégoriennes de Metz, 17 quai Paul Wiltzer, 57000 Metz.
Courriel : gregorien57@gmail.com Pages : <http://site.voila.fr/gregorien57>

