

A propos de notre manière de chanter

« Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt quia scribi non possunt. »
(Si les sons ne sont pas retenus par la mémoire de l'homme, ils se perdent, car on ne peut les écrire - Isidore de Séville (c. 560-636) *Étymologies*, chapitre III).

Quatorze siècles plus tard, toute tradition orale du chant sacré étant perdue de longue date en Occident, il ne nous reste que des écrits pour tenter d'approcher notre répertoire, dans lequel Olivier Messiaen voyait le plus bel héritage que l'Occident nous ait légué.

Le vieux fonds est né avec la grande paix de l'Eglise au IV^e s. Il était à peu près achevé au moment de l'accession de St Grégoire au trône de St Pierre en 590. Mais plusieurs liturgies coexistaient (romaine, gallicane, mozarabe, bénéventaine etc.) Avec l'arrivée des lombards, le pape Etienne II vient en France demander l'aide de Pépin-le-Bref et le couronner roi. Pépin et, après lui, Charlemagne sont séduits par le chant et la liturgie romaine, et font imposer cette liturgie à l'ensemble de la chrétienté. Des chantres sont formés à Rome... mais reprennent leurs habitudes au retour ! (Chassez le naturel, il revient au galop). Notre actuel répertoire grégorien est donc le résultat d'une hybridation entre le chant appelé aujourd'hui « vieux-romain » - dont il reste 5 manuscrits - et la pratique des chantres francs - qui n'a pas été notée. Celles-ci se serait faite dans un temps record : une ou deux générations au plus. Le chant vieux-romain est relativement pauvre et uniforme, au contraire de notre « grégorien » qui montre une palette sonore riche et diversifiée. Cela montre que la liturgie romaine imposée est tombée dans un terreau particulièrement riche.

Pour imposer un répertoire, il faut le mémoriser. Retenir la structure d'une mélodie est une chose, retenir la multitude de petits ornements en est une autre. Les premiers manuscrits (Xe s.) - dits en neumes purs - s'attachent à noter le mouvement de la voix, comme si on tentait de le montrer avec la main. De petit format (cahier d'écolier), ils étaient destinés au seul maître de chœur pour préparer sa répétition. Mais ils ne donnent pas les hauteurs de façon précise. Or, il fallait bien 10 ans au futur chantre pour apprendre le répertoire dans son intégralité. Au XI^e s, Guido d'Arezzo dans son abbaye de Pompose, met au point une invention révolutionnaire : la portée. Avec des lignes de couleur, et un monocorde à côté, une mélodie s'apprend en quelques minutes. Il donne les noms actuels aux notes (de Ut à La) en partant de l'hymne des vêpres de St Jean-Baptiste. « Un morceau écrit en neumes sans lignes est un puits auquel il manque une corde pour parvenir à l'eau » écrit-il dans les *Regulae Rhythmicæ*. Là, on dispose enfin de hauteurs absolues. Applaudi par le pape Jean XIX en 1028, il est vivement critiqué par les moines de son abbaye au point qu'il doit s'en éloigner. Si on ne connaît pas au juste la pomme de discorde, les mauvaises langues prétendent que ses frères lui auraient reproché de réduire la subtilité de leur art - qu'ils ont mis des années à acquérir - à quelques notes jetées sur une feuille. Nous touchons là à un point central : la tradition orale est difficilement compatible avec l'écriture. Nos ethnologues modernes se retrouvent souvent bien embarrassés pour noter ce qu'ils entendent ; les interprétations de certains compositeurs modernes sont plus subtiles que ce qu'ils écrivent sur le papier (« si je voulais noter avec précision ce que je fais, personne ne chanterait mes œuvres » prétendait un compositeur liturgique dans les années 70). Pour le dire autrement, notre éducation musicale nous fait penser « notes », là où un chanteur traditionnel explore toutes les possibilités de la voix en assemblant les matériaux sonores et expressifs à sa disposition.

Avec la portée et la hauteur absolue des notes apparaît une nouvelle contrainte : la suprématie de la théorie - basée sur des écrits de l'antiquité transmis par Boèce - sur la pratique

multiséculaire des chantres : c'est l'opposition du *musicus* et du *cantor*. Or c'est bien l'homme instruit, donc le *musicus*, qui tient le calame. Le répertoire a donc été passé au tamis de la théorie. Par exemple, la théorie n'autorise qu'un seul degré mobile, le Si bémol/naturel. Mais un chanteur traditionnel virtuose peut jouer avec la modalité, emprunter momentanément une formule d'un autre mode avant de revenir en terrain connu, et ainsi introduire un décalage... qu'il nous faut noter avec des demi-tons accidentels !

Autre phénomène - qui permettrait de comprendre la critique des moines de Pompose - avec l'apparition de la portée, la structure de l'écriture change : les neumes se laissent difficilement mettre en lignes. Qu'à cela ne tienne : on écrit des points, qui deviendront des clous ou des carrés selon les régions. Mais progressivement - et peut-être aussi sous l'influence de l'accroissement de communautés ou de la polyphonie - les notes deviennent plus longues, égales en durée ou dépendant de règles qui n'ont plus rien à voir avec ce que nous présentent les neumes (citons la règle de proportionnalité au XI^e s ou une pratique exposée par Jérôme de Moravie (XIII^e s.) au chapitre XXV de son traité, fondée sur les barres dans la notation carrée de l'époque).

Paradoxalement, il est probable qu'avec l'écriture musicale censée le fixer, le répertoire ait bien plus été transformé que durant l'époque orale qui précédait...

1. Rythme et interprétation

Observons la communion du 5^e dimanche de Carême, année A (ex *Graduale novum Editio magis critica iuxta SC 117 - Conbrivo Verlagsgesellschaft Regensburg - Liberia Editrice Vaticana - MMXI* p. 94). Cette notation en *triplex* reproduit deux manuscrits dits en *neumes purs* du Xe s, qui ne fixent pas la hauteur, mais donnent quantité de renseignements sur l'interprétation :

- au-dessus de la notation carrée le manuscrit *Laon 239* p 75
- en-dessous de la notation carrée, celui d'*Einsiedeln 121* p 161.

Comm.
I.

V I-DENS Dóminus flentes so-ró-res Lá-za-ri ad monu-
mén-tum, lacrimá-tus est co-ram Judaé-is, et clamábat: Lá-
za-re, ve-ni fo-ras: et pród-i-it li-gá-tis má-nibus et péd-
bus, qui fú-e-rat quatri-du-á-nus mór-tuus.

Enrique Merello-Guillemot, dans son *Introduction à la théorie et à l'exécution du chant grégorien*, publiée chez Pierre Tequi éditeur en 2007, fait remarquer (chap. V, p. 53), que, dans le manuscrit de Laon (au-dessus de la portée), la première phrase (*Videns Dóminus flentes soróres Lázari ad monuméntum*) est essentiellement notée par des points (*punctum*) [et des *nt* = **non tenete**, à l'exception de *flentes et monuméntum*]. Dans la suite de la pièce, sur les syllabes isolées, on trouve un *uncinus*, signe qui rappelle un peu la lettre μ . Note brève dans le premier cas, qui est l'exception dans le manuscrit de Laon pour les syllabes isolées, vraisemblablement de la valeur d'une croche, syllabe normale dans le second – de loin le plus fréquent – que l'on pourrait rapprocher de la noire (et, vu son graphisme, probablement attaquée par un coup de glotte).

Ce fait paléographique se situe aux antipodes de l'affirmation de Dom Mocquereau dans le *Nombre musical grégorien* (<https://archive.org/details/lenombremusicalg01mocq> p 37, article 33) selon laquelle « le temps *simple* est indivisible », idée contre laquelle s'élève Dom Cardine dans la fameuse page 22 de sa *Sémiologie grégorienne* (*Etudes grégoriennes*, tome XI, 1970). Dom Mocquereau revient sur son idée au chapitre V (p. 210 et suivantes - art. 201 et suivants). En s'appuyant sur l'antienne *Prudentes vírgines aptáte lámpades* de l'Antiphonaire de Harker (été SG391 p 190 - <https://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/0391/190>), il entreprend de montrer l'équivalence entre la *virga* (/) et le *punctum*. L'ennui est que pour le signe graphique du *punctum*, il prend le petit trait (-), appelé aujourd'hui *tractulus*. L'identité rythmique de la *virga* et du *tractulus* ne fait aucun doute ; mais cela ne nous apprend rien sur le *punctum* (.) qu'on ne trouve que très exceptionnellement en syllabe isolée à St Gall... mais qui existe (cf. GR 7 Audi filia, *Cantatorium SG 359 p 137* <https://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/0359/137>) et traduit donc une durée plus brève que la *virga* ou le *tractulus*.

Les théoriciens (St Augustin (IVe s) dans son *De musica*, les traités (IXe s) *Scolica Enchiriadis* et *Commemoratio brevis*, Berno de Reichenau (XIe s), Guido d'Arezzo (XIe s) et bien d'autres) nous enseignent que la longue vaut rigoureusement deux brèves, de sorte que le rythme doit pouvoir être frappé dans les mains, par les pieds ou sur un tambourin. De telles assertions, qui suggèrent la seule divisibilité d'un temps syllabique par deux, ont fait couler beaucoup d'encre. Nous pensons que la réalité mélismatique est bien plus complexe.

Observons par exemple la, phrase suivante de la communion *Tu mandasti* du 25^e dimanche (GR Novum - op. cité - p 331):



La théorie exposée à l'instant conduirait à chanter les *torculus* (groupes de 3 notes sur *custodiéndas justificati...*) en croche-croche-noire, ce qui reviendrait à doubler ces syllabes de 3 notes par rapport à celles qui n'en ont qu'une (noire), sans parler de la liquescence (note supplémentaire) sur *custodiéndas*. Il est évident que le rythme de la phrase s'en trouverait considérablement alourdi, alors qu'on n'a qu'une simple ornementation autour de la note La qui évite la pauvreté d'une alternance de *punctums* Sol-La.

Au-delà des concepts des théoriciens, il est préférable de s'attacher au *lever de plume* des premiers notateurs qui ont transcrit ce qu'ils entendaient. C'est là notre principal guide.

Nous n'aborderons pas ici des questions pourtant fondamentales telles que les tremblements - légers ou violents - les répercussions, les liquescences (procédé consistant à « mouiller » la consonne qui suit) etc. Mais elles sont omniprésentes dans le répertoire grégorien et soulignées par les manuscrits en neumes purs.

2. Restitution mélodique

Suite à l'imposition du chant romano-franc dans toute la chrétienté par Pépin-le-Bref puis Charlemagne, on observe une assez grande homogénéité entre les divers manuscrits, qu'il s'agisse des manuscrits en *neumes purs* ou sur lignes. Ceci n'exclut pas quelques variantes... qui nous permettent de comprendre les évolutions.

L'Édition vaticane de 1908 avait déjà pour objectif de restituer les mélodies d'origine. Les manuscrits européens avaient été répartis par familles (géographiques) avec un maximum de ressemblances au sein de chaque famille et de fortes dissemblances entre familles adjacentes. Pour chaque pièce, les moines de Solesmes avaient superposé les différentes versions (une par famille) pour tenter d'en effectuer une synthèse. Or c'est bien ce point qui est délicat. Sur quels critères appuyer une telle synthèse ?

Le délai accordé par le pape Pie X pour la sortie de l'édition vaticane ayant été pour le moins contraint, le résultat n'était pas totalement convaincant. C'est ce que reconnaît le Concile Vatican II lorsque, en 1963, il promulgue dans la *Constitution sur la liturgie* (N° 117) : « On achèvera l'édition typique des livres de chant grégorien ; bien plus, **on procurera une édition plus critique** des livres déjà édités postérieurement à la restauration de saint Pie X. » (cf. par exemple https://fr.wikipedia.org/wiki/Graduale_novum#V%C5%93ux_du_Vatican_II)

Le *Graduale novum* dont le 1^{er} tome est paru en 2011 se veut être une réponse à cette demande. Sans entrer dans le détail, donnons deux lignes conductrices :

- De nombreux Mi ou Si des premiers manuscrits (sur portées) d'Italie du Sud (Bénévent VI-34, Gubbio 1668...) sont devenus Fa ou Do dans les manuscrits ultérieurs ; c'est ce que l'on appelle l'attirance du degré fort. Le Si donne une subtilité dans le recueillement là où le Do pose une affirmation dans la force. Comparons la page 351 du *Graduale novum* avec la page 362 du *Graduale triplex* de 1979) :

Intr. III.
I
NTRET o-rá-ti-o me-a

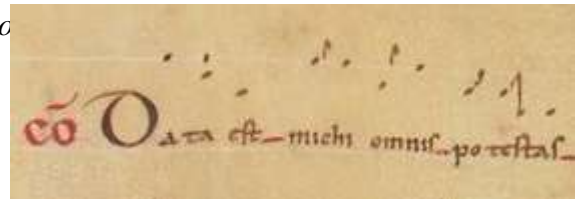
IN. III
RBCKS
I
Ntret * o-rá-ti-o me-a

- Mais surtout, la théorie du XI^e s, qui présidait à la notation des manuscrits en portées, n'autorisait qu'un seul degré mobile, le Si (naturel ou bémol). La réalité du chant est probablement bien plus complexe. Exemple avec la page 213 du *Graduale triplex* :



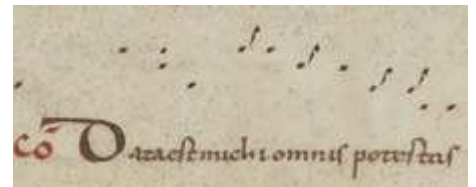
La vaticane descend d'une tierce mineure entre *Data est po*
St Yrieix (Lat 903) f° 81r, quoique par un cheminement
différent (la ligne blanche du Fa tracée
à la pointe sèche est légèrement inclinée) :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10506538t/f178.item>



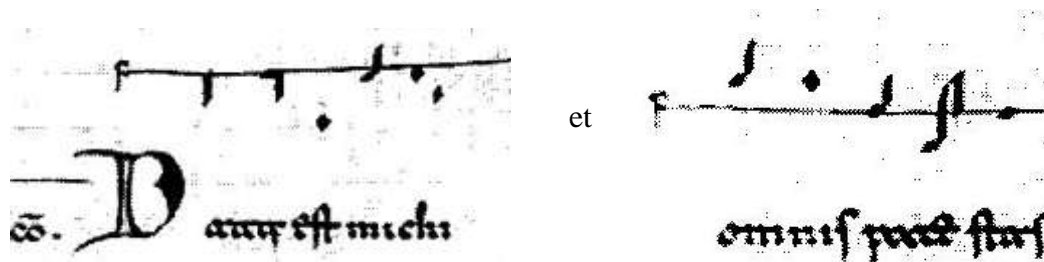
Le manuscrit de Gaillac (BNF 776 f° 142r)
descend d'une quarte :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84546727/f291.item>



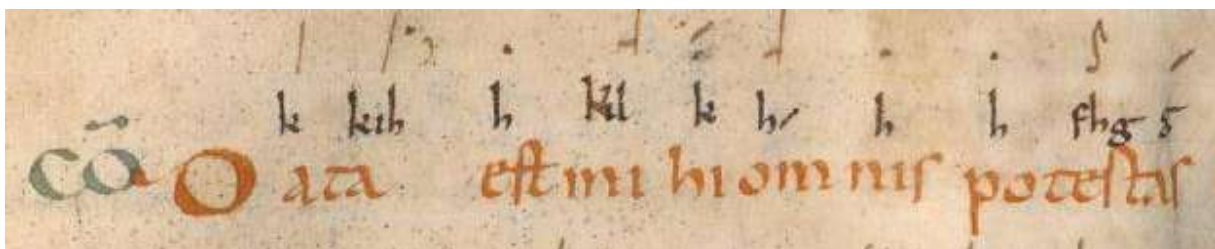
Bénévent VI 34 p 142 répartit cette formule en deux lignes

<https://archive.org/details/palographiemusic15macq/page/142/mode/2up>



Le guidon (après *michi*) fait débiter *omnis* sur le degré inférieur (donc Mi au lieu Sol puisque nous sommes en clef de Fa) avec un intervalle d'un ton sur le *podatus* omnis et conduit lui aussi une descente à la tierce.

Enfin, le ms H 159 de Montpellier (mais originaire de Dijon) f° 25r (https://ged.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nodoc.jsp?NODOC=2020_DOC_MONT_MBUM_6) part du Do aigu (k) pour arriver au Sol (g), en passant par le Sib (*i* italique par opposition au *i* droit pour le Si naturel) :



L'idée de départ du *Graduale novum* consiste à dire que ce n'est pas un manuscrit (parmi les plus anciens) qui aurait raison alors que les autres ont tort, mais que chacun se débrouille au mieux avec les contraintes d'écriture qui lui sont imposées. Ceci conduit certains d'entre eux à décaler tel ou tel fragment d'un ton pour conserver la cohérence soit par rapport à ce qui précède soit par rapport à ce qui suit. Le génie des manuscrits aquitains (St Yrieix et surtout Gaillac) est que la hauteur proportionnelle sans clef - donc un peu floue, comment retrouver la position des demi-tons sans clef ? - permet de noter des choses que l'on chantait... quand bien même elles ne sont pas autorisées par la théorie, les altérations (interdites) n'apparaissant pas sur la partition ! Pour espérer retrouver la mélodie originelle, c'est donc bien une synthèse qu'il nous faut effectuer, où des manuscrits comme Gaillac jouent un rôle central. Cette synthèse a conduit les auteurs du *Graduale novum* à proposer la restitution suivante (p. 186) :



3. Diaphonie et polyphonie

Nous anciens maîtres nous expliquaient que notre chant est monodique et que la polyphonie n'apparaît qu'au IXe s - du fait qu'aucun traité antérieur n'en parle - en y voyant le début de la décadence.

Cette idée est de plus en plus battue en brèche. Pour Marie-Noëlle Colette par exemple, la polyphonie apparaît en même temps que le répertoire (mais pas forcément pour toutes les pièces).

Où en sont les connaissances actuelles ? Il est à peu près certain qu'on ne superposait pas de notes différentes durant la période hellénistique classique. Voir par exemple Annie Bélis : https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1984_num_108_1_1849. Cette idée n'apparaît que dans l'antiquité tardive, vers la fin du 1^{er} siècle après J.C., en particulier chez Nicomaque de Gérase (https://www.musicologie.org/theses/nicomaque_01.html, § 29 et 68) et chez Théon de Smyrne (<http://remacler.org/bloodwolf/erudits/theon/musique.htm>, § V - VI). Ce dernier distingue les intervalles antiphones (octave et double-octave) des intervalles paraphones (quarte et quinte).

La notion de consonance est toute de même reprise au Ve - VIe s dans les traités de Boèce (https://chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEMUS1C_MCTC944), Cassiodore (https://www.musicologie.org/publire/hmt/hmt_cassiodore.html, n° 7), ou encore Isidore de Séville (https://www.musicologie.org/publire/hmt/hmt_isidore.html, chapitre XX). Pour ce dernier, « c'est grâce à elle (la consonance) que les voix aiguës et graves s'accordent bien ensemble ». Le

point de départ n'est donc pas la recherche esthétique, mais le pragmatisme permettant à des voix graves et aiguës de chanter ensemble.

Surtout, en 1928, Peter Wagner fait remarquer que les *Ordines romani* du VII^e s. - qui traitent des usages à la chapelle pontificale à Rome - parlent de *parafricanistae* et d'*archiparafricanistae*. (<https://doi.org/10.2307/925525>). L'idée selon laquelle ces parafonistes complétaient la mélodie par des intervalles paraphones est aujourd'hui communément admise, malgré la critique d'Amédée Gastoué en 1928 (<https://doi.org/10.2307/925970>).

Comme on le sait, Pépin-le-Bref et Charlemagne ont été séduits par le chant romain (« vieux-romain ») lors des déplacements du pape au royaume des Francs. Pour Christian Meyer (<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1421> § 4-7) la diaphonie pratiquée par les chantres romains (incluant des enfants pour les voix aiguës) n'y serait pas étrangère. Comme l'explique Ademar, le chroniqueur de Charlemagne (certes vers 1024-1029) les chantres romains ont formé les chantres francs à l'art du chant « organisé » : « Similiter erudierunt Romani cantores supradicti cantores Francorum in arte organandi. » (http://monumenta.ch/latein/show_missing_text.php?gap=&gap_start_pos=&gap_end_pos=&gap1=&gap1_nr=&gap2gt=Ademarus%20Cibaldi,%20Historiae.&gap2lt=Ademarus%20Cibaldi,%20Historiae.%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%201&gap3=&gap3_nr=1&codex=bnf05943A&this_page=Ademarus%20Cibaldi,%20Historiae.%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%201&last_page=Ademarus%20Cibaldi,%20Historiae,&lang=0&tabelle=Ademarus_Cibaldi&at_beginning=1&no_right_page=&last_bisstring=Ne%20referre%20potest%20quantus&last_vor=&last_satznummer=&work_level=2 - § 14 n° 8)

De quoi s'agissait-il ? Les premiers traités (*Scolica enchriridis* et *Musica enchiridis*) sont plus tardifs (IX^e s). Comme le rappelle Christian Meyer, ils exposent d'abord un chant en quintes strictement parallèles puis un chant à la quarte, la voix organale [accompagnement] se situant en-dessous de la voix principale [chant]. La quarte (inférieure) soulève néanmoins un problème : compte tenu de l'échelle musicale des théoriciens de l'époque - qui impose le Si^b à la première octave (cf. Christian Meyer, § 17) - pour éviter le triton lorsque la voix principale descend en-dessous du Fa, la voix organale reste bloquée sur le Do, ce qui introduit une diaphonie non parallèle, voire un genre de bourdon. En effet, si on n' pas droit au Si naturel grave pour la voix organale, on voit mal comment accompagner un Mi de la voix principale.

Au XI^e s, Guido d'Arezzo, aux chapitres XVIII et XIX de son *Micrologus*, reprendra ces idées, en excluant totalement la quinte et en allant plus loin dans la formalisation : la tierce mineure étant mal vue, les finales en Do, Fa et Sol sont celles qui se prêtent le mieux à une diaphonie.

La notion de bourdon (note tenue de l'accompagnement) n'est mentionnée dans un traité qu'à partir de 1200 (*Perseus and Petrus, Summa musica* - <https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/PEPESUM>, chapitre XXIV) qui distingue la diaphonie « basilicale » de la diaphonie « organale », présentées toutes deux comme courantes. Si la seconde est celle que nous venons de voir, la diaphonie basilicale est définie comme consistant à faire tenir une note par une voix de façon continue, celle-ci servant alors de base au chant de l'autre (voix principale). Cette définition est reprise mot pour mot par Jean de Murs un siècle plus tard (<https://chmtl.indiana.edu/tml/14th/MURSUM>, ch. XXIV). Evidemment, le terme « basilical » fait penser à un usage romain...

L'abandon du parallélisme strict conduira également à des mouvements contraires (cf. traité du Vatican - XI s.) à condition de privilégier les consonances d'octave, de quinte et de quarte,

pratique que nous adoptons dans nos alléluias à la Cathédrale. Toutefois, on trouve de nombreux exemples de tierces successives dans le *cantus planus binatim* à partir du XVe s.

A l'époque où l'Europe privilégiait les quarts parallèles (*organum* à la quarte), l'Angleterre préférait la tierce (*gymel*) ! La réunion des deux a donné naissance au *faux-bourdon* formalisé par le moine anglais Guilelmus au XVe s (<https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/MONPRE>) et que l'on voit apparaître chez Dufay, peut-être influencé par Ciconia lors d'un voyage à Bologne : dans sa forme la plus simple, les deux voix supérieures chantent en quarts strictement parallèles alors que la voix grave se situe à la tierce inférieure de la voix intermédiaire, exception faite de la première et de la dernière note obligatoirement à la quinte. Cette pratique - certes, avec de nombreuses évolutions - s'est beaucoup développée à partir du Concile de Trente et restera en vigueur jusqu'à l'aube du XXe s. Marin Mersenne en 1636 reconnaît que cette forme simple de la polyphonie « a coutume de plaire davantage dans les églises et a plus de puissance sur les auditeurs que les pièces de contrepoint figuré » (Harmonie Universelle, Traité de la voix et des chants, livre quatrième de la composition de musique, « proposition XXV », Paris : Ballard, 1636, p. 272 [en bas] (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15111009/f587.item>)). Nous essayons de conserver cette tradition dans le psaume de communion ou le Magnificat des vêpres.

4. USAGE DE L'ORGUE

Il ne saurait ici être question d'étudier en détails l'introduction de l'orgue à l'intérieur de l'église et de son usage dans la liturgie durant le haut Moyen-âge. Rappelons que les répertoires liturgiques (romain, bénéventain, gallican, mozarabe...) sont nés avec la grande paix de l'Eglise, donc au IVe siècle pour s'achever en 590 avec l'accession du pape Saint Grégoire au pontificat, période où l'invention de Ctésibios (284 - 221 av. J.C.) - pourtant répandue en Europe au travers des cirques romains - avait été totalement oubliée en Occident. En Orient, l'orgue était resté un instrument de palais, qui servait à acclamer l'empereur lors de ses apparitions publiques.

La légende selon laquelle le pape Vitalien (657-672) - séduit par les orthodoxes byzantins - aurait introduit l'orgue dans la liturgie ne repose sur aucun fondement historique sérieux : la première mention apparaît vers 1480, sous la plume de Platinas, secrétaire du pape Sixte IV (1471 - 1484) (Friedrich Jakob - die Orgel, Ed. Schott 1984, p 52). Même si certains pensent qu'un orgue serait arrivé en Angleterre au VIIIe s, l'idée la plus communément admise est que, symbole du pouvoir temporel, l'orgue est réapparu en Occident avec les délégations des empereurs byzantins venus rendre visite à Pépin-le-Bref puis à Charlemagne. Le premier orgue en Occident serait alors celui de 811 au palais d'Aix-la-Chapelle. (<https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/organ-liturgical-use>)

Très vite, ce sont des moines - allemands - qui se sont emparés de cette nouvelle technologie, du simple fait qu'ils étaient les seuls capables d'en appréhender la complexité en vue de la fabrication. Après avoir été un instrument de cour, l'orgue - d'une quinzaine de notes environ - est devenu un instrument pédagogique pour les leçons de chant dans les monastères, un peu comme le monocorde. En 880, le pape Jean VIII en commande un à son ami l'archevêque Hanno de Freising en Bavière... du simple fait qu'il était difficile de s'en procurer en Italie ; le seul facteur dont on a conservé une trace est le prêtre Georges à Venise.

A partir de là, son entrée à l'église - probablement au début du Xe s (Friedrich Jakob p. 53 et aussi <http://www.davidrumsey.ch/Medieval%20organ%20culture.pdf>) - reste obscure : on en trouve un

en Italie (Canusina) vers 915 et quelques-uns en Angleterre à la fin du siècle. A partir de l'an 1000, la facture se développe, à Fleury, mais surtout en Allemagne.

Un premier traité de mensuration des tuyaux est rédigé vers l'an 900. Au siècle suivant, il sera complété par ceux d'Aribon et de l'anonyme de Berne. La première description complète d'un instrument et de sa facture est celle du moine Théophile (XIe s - région rhénane ?) dans un ouvrage qui décrit l'ensemble des objets utilisés pour le culte.

Ces orgues restent rudimentaires : les notes sont tirées par réglettes, sans ressorts (un peu comme tirants de jeux de l'orgue classique) et l'ensemble des rangées de tuyaux forment un unique Blockwerk. La soufflerie est pour le moins complexe mais peu efficace. L'évolution ultérieure (XIVe-XVe s) se fera donc dans plusieurs directions : la création d'un véritable clavier (puis d'un second pour le positif de dos, mais aussi d'un pédalier), la séparation des jeux et la création de véritables soufflets.

Pour l'heure, ces instruments ne sont utilisés que lors de grandes fêtes pour en augmenter la solennité. Ils servent essentiellement à accompagner des chants de foule tels des hymnes, des psaumes ou des chants de procession... mais pas encore à la messe ! (<https://doi.org/10.2307/2847071>). Par la suite, l'orgue interviendra en alternance avec les chantres... pour remplacer la foule et non pour l'accompagner ! Il faudra attendre le XIXe s pour cela.

Cela montre toute la question de la complexité de l'accompagnement. Du temps où le grégorien était chanté en valeurs longues, il était accompagné comme un choral avec un accord par note et de nombreuses audaces harmoniques. Louis Niedermeyer et Eugène Gigout conservent l'idée d'un accord par note... mais à condition de ne pas sortir du mode ! Avec la réforme solesmienne, le chant devient plus rapide : il n'est donc plus envisageable de garder un accord par note ; l'accord, maintenu sur plusieurs notes, doit conduire à une résolution. Les harmonisations sont donc simplifiées, mais aujourd'hui, celles d'Henri Potiron ou Jean Hébert Desrocquettes (1930 environ) sont à nouveau jugées trop complexes. De plus, même ces auteurs écrivent en tête de leur livre que le grégorien ne devrait pas être accompagné.

Certes, il est probablement préférable de soutenir une foule pour l'inviter à chanter. En dehors du Kyriale, nous ne faisons guère accompagner que les hymnes *Rorate* (Avent) ou *Attende Domine* (Carême) qui sont des pièces tardives, très éloignées du vieux fonds.

Richard Chalot (directeur de la Schola)