

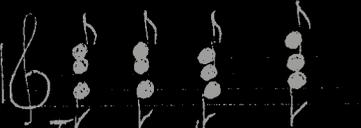


FAUX
BOURDON
*renaissance
d'une tradition*

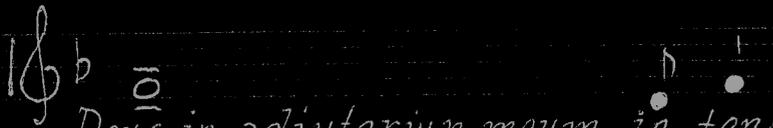
Laudes et vêpres solennelles

Faux-bourdon (AYAS)

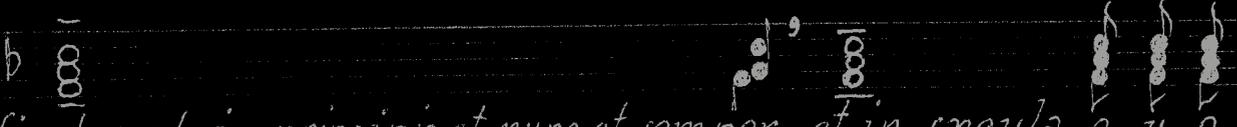
Te Deum \square 5^{me} Mode 
Te De-um la-u-da - - mus :

 Chœur
te Dominum con-fi-te-mur Te æ-ter-num


- - trem; omnis terra ve - ne - ra - tur

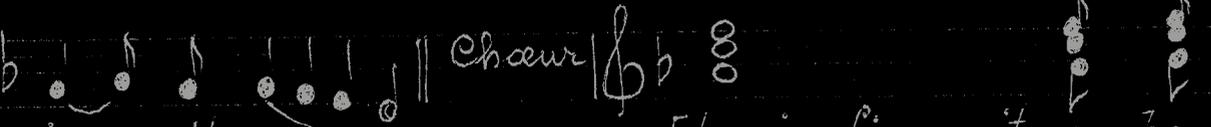
Deus in adiutorium 
Deus in adiutorium meum in-tende


Domine ad adiuuandum me fe-sti-na. Gloria Patri ...


Sicut erat in principio et nunc et semper et in sæcula e u o u
(Alleluja)

Dominus regnavit \square 1^{er} Mode 
Domi-nus regnavit deo


in-du-tus est : indutus est Dominus fortitu-di-nem et

 Chœur
cin-xit se Etenim firmavit or-bem

AVANT-PROPOS

La Vallée d'Aoste étant depuis toujours une terre de passage, il est difficile d'établir quelles sont les formes musicales authentiquement autochtones. En effet, la présence des cols alpins, qui ont favorisé des échanges continus avec les populations au-delà des Alpes, ainsi que l'appartenance à l'aire francophone des Alpes occidentales, ont fait en sorte que les éléments culturels soient communs à nos voisins.

Il est largement démontré que dans le domaine musical, mises à part les productions plus ou moins récentes de compositeurs locaux (et dans ce cas on peut évidemment parler de musique valdôtaine), les mélodies traditionnellement exécutées en Vallée d'Aoste sont, à de rares exceptions près, communes aux deux pays voisins, la France et la Suisse, ainsi qu'au Canavais, lui aussi voisin.

L'une des rares expressions musicales propres à la Vallée d'Aoste, que l'on ne rencontre donc de manière si répandue dans aucune autre aire géographique voisine à notre pays, est la modalité d'exécution de chants sacrés liturgiques connue sous le nom de faux-bourdon. Jusqu'à présent, il n'existe aucun témoignage qu'elle soit exécutée ni dans les régions voi-

sines, en particulier Savoie et Canton du Valais, ni dans les vallées piémontaises¹.

La redécouverte et la valorisation de cette forme d'art sacré, qui est une expression authentique de la foi populaire qui caractérise l'histoire de la religiosité en Vallée d'Aoste, assume une valeur importante dans l'optique de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, constamment parrainée par l'UNESCO.

Cette brève étude est effectuée dans un triple but : illustrer les caractéristiques, l'histoire et l'évolution du faux-bourdon, analyser sa présence dans notre région et, surtout, stimuler les chœurs des paroisses à la redécouverte de cette expression traditionnelle de notre religiosité populaire.

C'est dans ce but qu'ont été recueillies certaines partitions, qui peuvent être consultées sur le site de la Région autonome Vallée d'Aoste (https://www.regionevda.it/cultura/patrimonio/particolarismo_tradizioni/spartiti_faux_bourdon_f.aspx), résultat de transcriptions des rares manuscrits existants ainsi que des enregistrements effectués entre 1968 et 1974 par l'équipe du professeur Lino Colliard.

¹ Une forme de faux-bourdon semblable à la nôtre a été retrouvée à Bessans, dans la Maurienne par Sandro Boniface d'Aymavilles qui raconte : « À l'occasion de l'enregistrement de l'un de nos disques sur les chants populaires de la Maurienne, nous avons trouvé un Magnificat. Nous l'avons entonné et, immédiatement, les chantres de la Maurienne ont chanté une seconde voix avec les mêmes modalités que notre altus du faux-bourdon. Nous avons également pu voir un instrument musical qui ressemblait pratiquement exactement à notre tubo ».

ORIGINES ET HISTOIRE

La naissance du faux-bourdon se situe entre la fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance même si, déjà entre le courant des derniers siècles du premier millénaire et les premiers du suivant, des formes de chant polyphonique (à plusieurs voix) étaient déjà pratiquées dans le cadre de la liturgie, en alternative à la musique monodique (à une seule voix) essentiellement représentée par le chant grégorien. Ces premières expériences de polyphonie liturgique étaient l'organum et le gymel.

L'organum apparaît en France à la fin du premier millénaire – on en trouve les premières allusions dans le traité *Musica Enchiridis* du IX^e siècle – et consistait simplement dans un renforcement de la mélodie en *cantus firmus* (sorte de chant grégorien) à laquelle on ajoutait une voix dite *vox organalis* à une quatrième ou cinquième supérieure de la *vox principalis* : l'organum pouvait être *a moto parallelo* s'il suivait le dessin mélodique de la voix principale, *a moto contrario* (les voix vont dans des directions différentes), *a moto obliquo* (la première voix s'arrête alors que la seconde continue), ou bien encore *fiorito* lorsque la seconde voix avait la liberté d'embellir le chant avec des ornements de différentes sortes.

Le gymel ou gimel ou encore gemell (le terme vient du latin *gemellus*) était originaire d'Angleterre et se développa vers le XIV^e siècle. Il était caractérisé par l'adjonction à la mélodie principale d'une seconde voix parallèle à la tierce ou sixte inférieure ; les voix commençaient généralement à l'unisson ou à l'octave. Quelques rares manuscrits sont parvenus jusqu'à nous car la plus grande partie des partitions de gymel fut détruite vers le milieu du XVI^e siècle avec la suppression des monastères dans lesquels étaient conservés les manuscrits, suppression ordonnée par Henri VIII, roi d'Angleterre et chef de l'Église anglicane.

Ces deux formes de chant à plusieurs voix sont probablement à la base de la naissance du faux-bourdon, terme qui fut utilisé pour la première fois dans le domaine musical au XVI^e siècle. À l'origine, le faux-bourdon n'était qu'une simple improvisation à deux ou plusieurs voix du plain-chant (ou chant grégorien) ; cette improvisation était généralement *a moto parallelo* (la seconde et la troisième voix suivent les intervalles ascendants ou descendants de la voix principale), et « homorythmique » (toutes les voix suivent les mêmes valeurs rythmiques).

Le faux-bourdon ne fut pas seulement une expression de la culture « populaire » mais il fut aussi employé par des compositeurs de musique « savante » comme, par exemple, le grand musicien flamand Guillaume Dufay (environ 1397–1474), auteur, entre autres, de différentes messes, de motets et d'hymnes sacrés. Dans certaines de ces compositions, il employa le système harmonique du faux-bourdon. Dans le plus connu, l'*Ave Maris Stella*, on retrouve les caractéristiques typiques du faux-bourdon telles que l'alternance entre le moment monodique et celui polyphonique, le mouvement parallèle des voix et les intervalles de sixte entre les voix.

La technique du faux-bourdon se développa durant les siècles successifs avec des caractéristiques différentes suivant les périodes et les contextes où il était exécuté ; c'est ainsi que virent le jour le faux-bourdon anglais, le français, le *fabordon* espagnol et le *falsobordone* italien, chacun avec ses propres connotations harmoniques et d'exécution.

L'emploi du faux-bourdon qui, de par sa nature liée à l'improvisation, était solennellement exécuté *a cappella*, c'est-à-dire sans accompagnement instrumental, connut un déclin dans presque toute l'Église romaine parce que considéré comme un style d'exécution désuet et parce qu'on lui préférait le chant grégorien mais surtout en raison de l'introduction de l'orgue dans les fonctions liturgiques.

Dans nos chœur, en raison de la simplicité harmonique du faux-bourdon « valdôtain » qui convenait à l'accompagnement de l'orgue, il survécut plus longtemps et ne disparut que durant la seconde moitié du siècle dernier, à l'exception de quelques cas comme, par exemple, dans la paroisse de Challand-Saint-Anselme où il est toujours exécuté grâce à l'engagement et à la sensibilité du directeur du chœur.

L'ÉGLISE ET LE FAUX-BOURDON

L'Église romaine a toujours considéré comme fondamental le rôle du chant sacré dans la liturgie et, tout au long de son histoire bimillénaire, elle s'est consacrée périodiquement à l'élaboration de critères suivant lesquels exécuter des morceaux de musique sacrée durant les fonctions religieuses.

En 1600, après le Concile de Trente (1545-1563), fut publié, sous le pape Clément VIII, le *Cærimoniale Episcoporum iussu Clementiis VIII*, cérémonial qui avait pour but de réglementer le déroulement des fonctions religieuses officieuses par les évêques.

En ce qui concerne la musique liturgique, le *Cærimoniale* fixait aussi, outre à établir l'emploi d'instruments de musique durant les fonctions, les normes de la musique chantée, réaffirmant le principe de *verba intellegentur*, c'est-à-dire que le texte du morceau chanté devait être clair et compréhensible pour tous les fidèles. Pour certaines fonctions religieuses telles que les vêpres, le faux-bourdon était permis justement parce qu'il respectait les normes d'intelligibilité car, par sa nature, le faux-bourdon était un chant intelligible grâce à une harmonisation simple (note contre note) et au caractère syllabique (à chaque note correspond une syllabe).

Avec son propre *Inter pastoralis officii sollicitudines* (connu en italien sous le titre de *Tra le sollecitudini - Parmi les sollicitudes*) du 22 novembre 1903, le Pape Pie X affrontait le problème de la musique liturgique en établissant les points fermes pour l'exécution des chants sacrés. Il plaçait, entre autres, le grégorien au *grado sommo* de la musique liturgique et revalorisait la musique polyphonique et, en particulier, l'École romaine représentée par Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Au point IV du document, *Forme extérieure des compositions sacrées*, on peut lire textuellement : « *Liceat tamen in quibusdam solemnitatibus cantum gregorianum et eos qui dicuntur falsibordoni alternis psallere aut versus simili modo apte compositos* »². Il s'agit donc d'une sorte de légitimation de l'emploi du faux-bourdon dans les fonctions liturgiques.

Convoqué par le Pape Jean XXIII et terminé par le Pape Paul VI, le Concile Œcumenique Vatican II (1962-1965) s'est occupé de la réforme du rite liturgique, établissant également les normes encore en vigueur de nos jours pour les exécutions musicales durant les fonctions. Le chapitre VI du document *Constitution sur la sainte liturgie* du *Sacrosanctum Concilium*, entièrement consacré à la musique sacrée, ne cite pas expressément le *falsobordone* ou faux-bourdon bien qu'il prenne en considération les différentes formes musicales.

Une réflexion s'impose toutefois sur les points 116 et 118 du document :

- point 116 : « L'Église reconnaît dans le chant grégorien le chant propre de la liturgie romaine ; c'est donc lui qui, dans les actions liturgiques, toutes choses égales d'ailleurs, doit occuper la première place. [...] » ;
- point 118 : « le chant populaire religieux sera intelligemment favorisé [...] ».

Le faux-bourdon traditionnellement exécuté en Vallée d'Aoste répond parfaitement aux recommandations indiquées dans les deux points car, comme nous l'avons déjà illustré, il dérive directement de l'une des formes du chant

² Il n'en sera pas moins licite, dans les plus grandes occasions solennelles, d'alterner le chant grégorien du chœur avec les soi-disant *falsobordoni* ou bien avec des vers composés d'une même façon convenablement.

grégorien et représente sûrement une expression musicale de la religiosité populaire.

Après le concile, en raison d'une dérive, à l'ouverture aux langues vulgaires et aux formes musicales « modernes » d'accompagnement au rite (comme, par exemple, les messes beat, l'emploi excessif de percussions, de guitares électriques, etc.), dérive qui a été récemment dénoncée à Rome durant le Congrès des compositeurs de musique sacrée et due, en grande partie, à une interprétation forcée de la *Constitution sur la sainte liturgie* du *Sacrosanctum Concilium*, différents papes et personnalités ecclésiastiques se sont exprimés en faveur de la récupération de la tradition musicale dans les fonctions liturgiques.

Voici quelques exemples :

- en 2003, le Pape Jean Paul II, par son chirographe (décret papal) écrit à l'occasion du centenaire du *motu proprio* *Parmi les sollicitudes* du Pape Pie X, réaffirme en plusieurs points l'importance pour l'Église du latin et du chant grégorien ;
- en mars 2006, dans son intervention à l'occasion des Trois jours de formation liturgique musicale à Assise, Mgr Mauro Piacenza, président de la Commission pontificale pour les biens culturels de l'Église, souligne que « le chant grégorien est le chant de l'Église » ;
- en 2011, dans une lettre qu'il adressa au Cardinal Zenon Grocholewski, grand chancelier de l'Institut pontifical de musique sacrée, à l'occasion du centenaire de la fondation de ce dernier, le Pape Benoît XVI réaffirmait l'importance de la musique sacrée traditionnelle dans le rite liturgique ;
- en 2012, le père Emidio Papinutti, l'un des plus grands experts de musique sacrée et du chant grégorien, critiqua « la prolifération de mauvaises musiques et musique de quatre sous de la liturgie ainsi que l'abandon du grégorien et de la polyphonie », cause d'après lui de la désaffection de nombreux chrétiens envers la nouvelle mesure liturgique.

À la lumière de cette claire volonté de revalorisation de la musique sacrée liée à la tradition de l'Église, il est donc opportun, voire de notre devoir, d'entreprendre une action de récupération et de valorisation du répertoire représenté par le faux-bourdon en tant que chant liturgique traditionnel des paroisses valdôtaines.

DEFINITION ET CARACTÉRISTIQUES

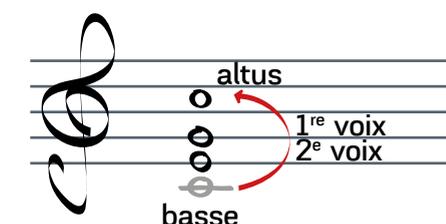
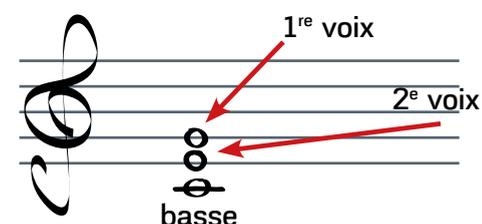
Comme nous l'avons déjà dit, le faux-bourdon est une technique qui s'est développée dans une grande partie des pays européens, avec des caractéristiques différentes suivant la période et les aires géographiques où il était exécuté. Il est par conséquent difficile, voire impossible, d'en élaborer une définition qui illustre pleinement ses différentes nuances et facettes. Nombreux sont les savants et les musiciens qui, au fil du temps, ont affronté le problème et qui ne sont parvenus qu'à codifier et à définir chaque faux-bourdon particulier, propre à une période et à une région bien déterminées.

De même que les faux-bourdon anglais, français, espagnol et sicilien, le faux-bourdon « valdôtain » avait, lui aussi, ses propres caractéristiques ; la définition plus correcte du cas concernant notre région est du compositeur et musicologue italien Giuseppe Bainsi (1775-1844), reportée par le musicologue Ignazio Macchiarella dans son livre *Le faux-bourdon entre tradition orale et tradition écrite*, édité par la Librairie Musicale Italienne :

« [...] *faux-bourdon* egli significa falso basso. Ed a ragione. Il basso vero di siffatta maniera di musica si è la parte del soprano o contralto, ossia la parte

più acuta, la quale canta in sesta da basso apparente la vera melodia del tono di canto gregoriano ; onde il basso o tenore, ossia la parte più grave, o voglia dire il bordone, burdon, cantando la sesta sotto, canta effettivamente la terza di detta melodia; e perciò a ragione fu appellato basso, o bordone falso, o voglia dire la maniera di salmeggiare con il basso falso, o faux-bourdon. Quando poi al senso di esso vocabolo preso in significazione generica, ella è una musica falsa per più titoli. Ella è mista di canto fermo, e figurato: ella è armonica, e non ritmica, o misurata: ella è consonante, ma senza varietà di consonanze: ella è sempre uguale, ma differente nelle terze, e seste [...] »³.

Un simple exemple pour expliquer la structure harmonique : examinons l'accord à trois voix do - mi - sol (do - mi intervalle de tierce, do - sol intervalle de quinte) où le basse exécute le do, la seconde voix le mi et la première voix, ou voix principale, le sol. Dans le faux-bourdon « valdôtain », la note fondamentale (le do), exécutée par le basse, est chantée à l'octave supérieure. L'accord deviendra donc mi - sol - do (mi - sol intervalle de tierce, mi - do intervalle de sixte). La voix plus basse (qui, dans l'accord do - mi - sol était la seconde voix) exécutera le mi ; la voix principale continue à chanter le sol et la voix restante (qui exécutait le do basse) chante le do à l'octave supérieure. Le vide créé par l'absence de la note basse est comblé de quelque manière, comme nous le verrons par la suite, par l'utilisation du *tubo*⁴.



Nous pouvons donc fixer schématiquement certaines caractéristiques du faux-bourdon « valdôtain » :

- exécution à trois voix masculines *a cappella* ou accompagnée par l'orgue ;
- le chant est presque toujours syllabique (une note, une syllabe) et homorythmique (les trois voix chantent en suivant les mêmes valeurs) ;
- les trois voix chantent en suivant la même voie parallèle pour la tierce et la sixte ;
- alternation de phrases exécutées à l'unisson et à trois voix ;
- absence de la voix du basse et introduction d'une voix plus aigüe (appelée communément *altus*) ;
- emploi du *tubo* pour soutenir le système harmonique.

³ « [...] Faux-bourdon signifie faux basse. Et justement, car dans ce cas le basse est le soprano ou le contralto, c'est-à-dire la partie la plus aiguë, celle qui chante à la sixte de basse la véritable mélodie du chant grégorien ; le basse ou ténor, « bordone » ou bourdon, c'est-à-dire la partie la plus grave, en chantant la sixte en-dessous, chante effectivement la tierce de la mélodie ; c'est pourquoi il fut appelé justement basse ou bourdon faux, pour la manière de chanter avec le faux basse ou faux-bourdon. Quant au sens du mot, il s'agit d'une musique faussée pour plusieurs raisons. C'est un mélange de chant fixe ou figuratif : il est harmonieux et non rythmique et mesuré : consonantique mais sans variété de consonances : il est toujours égal, sauf à la tierce et la sixte [...] ».

⁴ [ˈtʰɒ] mot francoprovençal paroxyton portant donc l'accent tonique sur l'avant-dernière syllabe : *tubo*.

LE FAUX-BOURDON EN VALLÉE D'AOSTE

L'enquête sur le faux-bourdon en Vallée d'Aoste est doublement limitée en raison du nombre restreint de témoins et de la transmission orale de cette tradition.

En ce qui concerne le premier point, il suffit de se rappeler que le faux-bourdon a été chanté jusqu'aux années 70 du siècle dernier et que très peu de chantres sont encore en vie et se rappellent encore des différents aspects liés à l'exécution des morceaux.

En second lieu, il est clair que le faux-bourdon était transmis oralement de génération en génération ; à l'exception de rares cas il n'existait pas de partition mais les jeunes aspirants chantres apprenaient leur morceau par cœur, aidés par des chantres plus experts et suivant les indications du directeur du chœur.

La source de renseignements la plus importante concernant l'exécution de chants en faux-bourdon en Vallée d'Aoste est représentée par le travail du professeur Lino Colliard, alors directeur de l'Archive historique régional, dans

les années 1960 et 1970 avec l'institution du « Centre de recherche sur les usages liturgiques et populaires et le chant religieux en Vallée d'Aoste ».

En marge de l'enquête approfondie, qui s'est conclue par la publication des volumes *Recherches sur l'ancienne liturgie d'Aoste et les usages religieux et populaires valdôtains*, le professeur Colliard et ses collaborateurs effectuèrent une série d'enregistrements de messes, d'hymnes et de psaumes exécutés par les chœurs paroissiaux et certains autres chœurs.

Dans l'introduction de l'étude d'Emanuela Lagnier *Le faux-bourdon en Vallée d'Aoste*, le professeur Colliard définit lui-même ces enregistrements comme « une entreprise d'avant-garde » bien qu'elles aient été effectuées « dans des conditions souvent précaires, avec des moyens certainement inadaptés » ; il remercie aussi ses collaborateurs parmi lesquels certaines personnalités de la culture et de la musique liturgique valdôtaine telles que Joseph-César Perrin, Don Luigi Gal, organiste de la cathédrale et formateur de générations d'organistes, le chanoine Jean Domaine, prieur de la Collégiale de Saint-Ours et aussi compositeur et directeur du chœur.

Cette intéressante étude d'Emanuela Lagnier, publiée en 1989, démontre justement, pleinement et de manière magistrale, que la pratique du faux-bourdon était répandue dans les paroisses valdôtaines au moins de 1700 et jusqu'au siècle dernier. À partir d'une attentive analyse des documents, des circulaires émises par la curie épiscopale d'Aoste pour les *États des Paroisses*, des coutumiers paroissiaux et jusqu'à l'important *Règlement des chantreries paroissiales du Diocèse d'Aoste*, Emanuela Lagnier démontre que le faux-bourdon était non seulement très répandu et jouait un rôle fondamental dans le rite liturgique mais il présentait aussi des caractéristiques et des modalités d'exécution qui soulignaient la spiritualité particulière des Valdôtains.

Par exemple, contrairement au *falsobordone* italien, principalement pratiqué dans l'Italie du Sud et en Sardaigne, et qui était réservé presque exclusivement aux fonctions liturgiques durant la Semaine Sainte, le faux-bourdon « valdôtain » était l'élément qui caractérisait les festivités les plus importantes durant toute l'année.

Récemment effectuée par le BREL (Bureau régional ethnologie et linguistique) de l'Assessorat des Biens culturels, du Tourisme, des Sports et du Commerce, une recherche minutieuse sur le faux-bourdon s'ajoute au travail d'Emanuela Lagnier. Dans le cadre de ces récentes recherches, les nombreux témoignages recueillis, dont certains seront plus loin transcrits dans le détail, démontrent que cette forme de chant sacré était étroitement liée à la solennisation du rite : il n'y avait pas de fête patronale (sans doute la fête la plus suivie par les fidèles valdôtains) sans une fin de messe solennelle avec exécution du *Te Deum* ou du *Laudate Dominum* en faux-bourdon.

La raison de ce lien étroit entre faux-bourdon et solennité devient évident si l'on écoute les morceaux : après la première phase musicale exécutée à l'unisson en plain-chant, on assiste à une expansion vocale, presque une explosion harmonique à trois voix du chœur, avec une voix plus haute qui, souvent, exprime une sonorité particulièrement aigüe et expressive. La sensation que l'on éprouve en écoutant est celle d'assister à une véritable manifestation musicale de joie, de foi et de solennité.

Ce lien étroit est ressenti à un tel point que, comme le révèlent de nombreux témoignages, même durant leur déjeuner qui suivait traditionnellement la messe le jour du saint patron, les chantres entonnaient spontanément des morceaux du répertoire en faux-bourdon.

Nous sommes donc bien face à une forme d'expression musicale qui allait bien au-delà de l'aspect lié au simple moment liturgique mais qui représentait la manière authentique de vivre la religiosité, la communauté et de solenniser les festivités.

LE TUBO

L'un des éléments caractéristiques de l'exécution des morceaux liturgiques en faux-bourdon était l'emploi du *tubo*, instrument qui, comme nous l'avons vu, avait pour but de soutenir le système harmonique du chant en l'absence de la voix basse.

Bien qu'il soit devenu désuet avant le faux-bourdon, on peut supposer durant la première moitié du siècle dernier, de nos jours encore dans de nombreuses paroisses telles que Gressan, La Thuile, Hône, Valpelline, pour en citer quelques-unes, en conservent différents exemplaires, même s'ils sont souvent en mauvais état de conservation.

L'instrument dérive probablement du serpent d'église, un instrument musical en bois employé surtout en France dans l'accompagnement des notes graves des chants liturgiques. Au contraire du *tubo* dont l'intonation était seulement due à l'habileté du joueur, le serpent d'église avait des trous qui permettait d'émettre des sons avec plus de précision.

On trouve le même lien entre ces deux instruments de musique dans une peinture située à côté de l'orgue de l'église de Saint-Léger à Aymavilles qui

représente un *tubo* avec des trous, un cas unique en Vallée d'Aoste, sorte de mélange, en quelque sorte, entre le serpent d'église et le *tubo*.

Probablement fabriqués par des artisans forgerons, avec des dimensions qui vont d'environ un mètre à un mètre et demi, les *tubo* étaient généralement construits avec la même tôle métallique que celle utilisée pour les conduits de cheminée, coupés et soudés de façon à créer un cône amplificateur du son pour réussir à soutenir le chant de nombreuses formations vocales.

Il existe deux types de *tubo* : l'un avec une ample embouchure et l'autre avec un embout étroit, semblable à celui des instruments en cuivre. Le premier était employé comme un simple amplificateur de la voix (le joueur de *tubo* chantait les notes basses dans l'instrument qui amplifiait la note exécutée) ; on jouait du second, plus difficile à employer, comme s'il s'agissait d'un tuba basse (le joueur obtenait la vibration de l'instrument par la pression des lèvres sur l'embout). Privé de trou ou de clé pour la modulation du son, la recherche de l'intonation dépendait, comme nous l'avons déjà dit plus haut, de l'habileté et de l'oreille du joueur.

Les *tubo* pouvaient être fabriqués aussi en bois, servant de mégaphone amplificateur de la voix. Un exemplaire en excellent état de conservation a été retrouvé par Sandro Boniface dans la chapelle de Turlin à Aymavilles.

Un curieux exemple de *tubo*, rassemblant les caractéristiques des deux types, est conservé au musée des arts sacrés, à l'intérieur de l'église paroissiale de Hône. Provenant de la chapelle de Courtil, l'instrument est doté de deux embouts interchangeables, l'un large et l'autre étroit, qui permettaient au joueur de l'employer aussi bien comme amplificateur de voix que comme tuba basse.

Actuellement, en Vallée d'Aoste, le *tubo* n'est employé qu'à l'occasion du chant traditionnel *Gaude flore virginali, hymnus de septem gaudiosi beatæ Mariæ* (*lo Godé*, en patois), exécuté le lundi de Pâques dans la chapelle du village de Moline, à Gressan.

Pierre Brocard, ancien directeur du chœur paroissial de Gressan, n'a pas

seulement recueilli et harmonisé la mélodie du chant et récupéré et restauré le *tubo* du type « à vibration », mais il accompagne depuis des dizaines d'années l'exécution de l'hymne sacré avec l'instrument traditionnel. Une curiosité : récemment, Pierre Brocard a délégué le rôle de « joueur de *tubo* » à une jeune étudiante de cor d'harmonie qui, en insérant l'embout du cor dans celui du *tubo*, a obtenu une sensible amélioration aussi bien de la qualité du son que de l'intonation de l'instrument.

LA RECHERCHE

La recherche sur le terrain sur le territoire du Diocèse d'Aoste a été effectuée suivant deux axes principaux : la récolte de témoignages sur les modalités d'exécution du faux-bourdon et la recherche de matériaux musicaux écrits relatifs au chant.

Nombreuses ont été les difficultés dues, en particulier, au nombre restreint de témoins (comme nous l'avons déjà dit, le faux-bourdon a été exécuté jusqu'à la moitié du siècle dernier) ainsi qu'à la transmission de la technique d'exécution (l'apprentissage se faisait oralement et non par le biais de l'étude de partitions écrites).

Malgré ces difficultés, certains points sont ressortis :

- Le faux-bourdon était chanté dans toutes les paroisses de la Vallée.

La diffusion du faux-bourdon était donc totale. Là où il n'a pas été possible de trouver des témoins directs comme, par exemple, dans les paroisses de La Thuile, Roisan, Pontboset et Hône, la seule présence du *tubo* a été suffisante pour prouver que le chant y était exécuté.

Dans certains cas, lorsque, à l'occasion de fêtes importantes, le chœur paroissial n'était pas en mesure d'exécuter le faux-bourdon (surtout en raison du

manque d'interprètes), c'était les chantres de la paroisse voisine qui venaient renforcer le groupe pour solenniser la fonction, ce qui prouve bien la diffusion du faux-bourdon ainsi que le rôle important de ce dernier dans la religiosité des fidèles valdôtains.

Un autre aspect important du faux-bourdon que la recherche a mis à jour est que, bien que le répertoire fût assez uniforme (le *Te Deum*, par exemple, et le *Laudate Dominum* étaient présents dans le répertoire de tous les chœurs), les harmonisations simples et instinctives des morceaux subissaient, dans certains cas, des modifications, suivant les endroits. Voici, dans ce sens, la lettre emblématique que Auguste Valleise, organiste historique d'Arnad, écrivait au professeur Lino Colliard au mois d'août 1982 :

« *Monsieur le Professeur, [...] je crois d'avoir mis à point le faux-bourdon, au V^{ème} ton, du Te Deum mais j'ai dû le reconstruire entièrement sur la mémoire de celui que nous chantions autrefois à Arnad et qui ne diffère en rien de celui qu'on chante généralement dans la Vallée : j'ai contrôlé l'air que j'avais fait enregistrer à Valgrisenche. L'air du faux-bourdon d'Ayas est de beaucoup différent [...] ».*

Il semble donc évident que, comme c'est aussi le cas pour le patois mais d'une manière plus marquée, le faux-bourdon possédait des nuances caractéristiques suivant l'endroit où il était exécuté, probablement en raison du fait que, à l'origine, les chantres appliquaient au faux-bourdon les mêmes modalités d'exécution que pour le chant profane spontané qui sont, comme tout le monde sait, en Vallée d'Aoste différentes d'un endroit à l'autre.

- Le faux-bourdon était presque exclusivement réservé aux grandes festivités et, en particulier, à la grande messe de la fête patronale et, dans certains cas, au rite funéraire.

Jusqu'à la réforme *Constitution sur la sainte liturgie – Sacrosanctum Concilium* de 1963, approuvée par le Concile Œcuménique Vatican II, le chant qui accompagnait le rite sacré était principalement le grégorien ou plain-chant. Certains chœurs, dotés de capacités techniques majeures avaient dans leur « répertoire pour occasions spéciales » aussi des messes à plusieurs voix telles que, par exemple, la *Missa Pontificalis* de Lorenzo Perosi ou la messe de Pietro Alessandro Yon.

Mais la manière la plus répandue et la plus populaire pour solenniser une fête en Vallée d'Aoste fut, probablement pendant au moins deux siècles, l'exécution de morceaux en faux-bourdon.

Don Luigi Maquignaz rappelait à ce propos :

« Lorsque j'étais curé à Saint-Pierre, on chantait toujours le faux-bourdon à l'occasion de toutes les fêtes patronales : le Magnificat , le Te Deum et, dans certains cas, un chant final. Il était chanté aussi pour la Pentecôte, l'Ascension, l'Assomption. On le chantait pratiquement à l'occasion de toutes les fêtes solennelles. En plus, dans tous les villages, après la messe du saint Patron, un repas était généralement offert au curé et aux chantres à tour de rôle par une famille. En fin de repas, on chantait toujours le Laudate Dominum en faux-bourdon. J'en garde un très bon souvenir et je regrette qu'on ne le chante plus ».

Dans d'autres témoignages aussi on ressent le même sentiment de regret envers le faux-bourdon ; les fêtes solennelles, les *belle fête* comme on les appelle en patois, n'étaient vraiment complètes que si elles étaient enrichies par des chants en faux-bourdon.

Un seul témoignage exprime une opinion propre avec des accents critiques envers cette forme populaire de chant sacré, déclarant une nette préférence pour le chant grégorien ; le témoin a carrément inventé en patois le verbe *bordonà* avec une note de mépris non seulement envers le chant en faux-bourdon mais aussi envers cette manière de brailler. Le témoin affirme :

« Je n'aimais pas le faux-bourdon parce que les chantres bordonavano ; ils n'étaient sûrement pas suffisamment entraînés pour chanter le grégorien et ils faisaient alors des sortes de vocalises ; ils sortaient des rangs. Je n'aimais pas du tout ».

Mis à part ce seul témoignage critique, tous les curés, organistes et chantres interviewés ont exprimé leur grande appréciation envers le faux-bourdon.

- Le chant était presque toujours accompagné par l'orgue et n'était exécuté a cappella que durant les processions ou les cortèges funèbres.

Comme nous l'avons illustré plus haut, le faux-bourdon « valdôtain », contrairement à d'autres formes du même chant, convenait à l'accompagnement de l'orgue en raison de sa simplicité harmonique ; l'orgue en enrichissait l'exécution et compensait l'absence de basses due à la structure du chant.

Tous les témoignages recueillis concordent sur cet aspect ; durant le rite liturgique dans l'église, l'orgue accompagnait aussi bien le chant grégorien que les morceaux en faux-bourdon ; il était exécuté sans le support d'instruments durant les processions (l'exécution de morceaux sur le modèle du faux-bourdon durant le *Gran Tor* des chapelles d'Introd est particulièrement significatif dans ce sens) ainsi qu'à l'occasion des fonctions funèbres pour accompagner le défunt au cimetière (on chantait généralement le *Libera me Domine*).

- L'exécution était réservée exclusivement aux voix masculines.

Jusqu'à la réforme du rite liturgique, approuvée par le Conseil Œcuménique Vatican II, les chœurs étaient traditionnellement composés de seules voix masculines. Il est normal que l'exécution du faux-bourdon, qui est une sorte d'harmonisation à trois voix du chant grégorien avec une voix principale, une seconde voix et un soi-disant *altus*, était donc réservée aux hommes.

Dans les années 70 du siècle dernier, si l'entrée des voix féminines a permis d'étendre le répertoire sacré liturgique avec des messes et des chants à quatre voix mixtes, elle a aussi créé un problème pour l'exécution du grégorien et, par conséquent, du faux-bourdon.

En ce qui concerne le chant grégorien la solution a été d'alterner les voix masculines et celles féminines dans l'exécution des versets ; de la même manière pour le faux-bourdon, composé par l'alternance d'une phrase à l'unisson avec une à trois voix, la première voix était féminine et la deuxième masculine.

- Le faux-bourdon était transmis oralement.

Tous les témoignages recueillis concordent sur le fait de n'avoir jamais chanté en faux-bourdon en suivant une partition écrite alors que, pour l'appren-

tissage du chant grégorien, de nombreux chœurs organisaient de véritables cours, même sur plusieurs années et avec un examen final (le témoignage de l'expérience de Pierre Brocard avec le chœur de Gressan est significative). Le faux-bourdon était transmis par imitation, quelques fois aussi avec les conseils du directeur du chœur.

En fait, certains curés musiciens, tels que Don Gal ou Don Chatrian, avaient recueilli et transcrit certains morceaux en faux-bourdon mais il s'agissait plutôt généralement, comme le soutiennent certaines personnes interviewées, de révisions ou d'harmonisations des chants, parfois même à quatre voix, que de transcriptions fidèles.

Certains directeurs de chœurs aussi, comme par exemple le fameux maître Carlo Poser, se sont intéressés à l'écriture sur le pentagramme de morceaux en faux-bourdon, essayant de fixer les accords et, parfois, de modérer certains « excès vocaux » mais, comme le soutient avec conviction Sergio Cossard de Rhême-Saint-Georges : « *le faux-bourdon que nous chantions sans partition, à l'oreille, était beaucoup plus beau* ».

Les quelques partitions que nous avons trouvées sont le fruit du travail de deux organistes, Giovanni Alliod d'Antagnod et Auguste Valleise d'Arnad qui, parfois de manière méticuleuse et parfois sous forme de brouillon, ont fixé sur le pentagramme les accords de certains morceaux.

- Aucune des personnes interviewées ne se souvient de l'utilisation du tubo pour accompagner le chant.

Comme nous l'avons déjà dit plus haut, avant l'arrivée de l'orgue comme instrument pour accompagner les chants liturgiques, le *tubo* était l'instrument musical destiné à soutenir le chœur dans l'exécution du faux-bourdon.

Malheureusement, bien que nous trouvons encore des *tubo* dans de nombreuses paroisses de la Vallée d'Aoste, aucun témoin ne se souvient d'avoir exécuté des chants en faux-bourdon accompagné par cet instrument ; les témoignages remontant aux années 1940-1950, il est vraisemblable que cet instrument était normalement utilisé (à l'exception du *Gaude Flore* de Gressan) jusqu'à la fin du XIX^e siècle, voire jusqu'au tout début du XX^e.

Outre à mentionner de manière détaillée certains extraits de documents du XVIII^e siècle provenant des paroisses d'Avise et de Chambave dans lesquels le *tubo* est mentionné, l'excellente recherche d'Emanuela Lagnier que nous avons déjà citée reporte l'intéressant témoignage emblématique d'Eloi Junod, né en 1900 à Avise :

« *On jouait du "trombon" (tubo) faute d'orgue. Lorsque j'étais jeune, je me souviens d'avoir écouté du faux-bourdon accompagné par le "trombon" qui était déjà rare, en voie de disparition. Je me souviens de Raphaël Armand et de Sylvain Cerlogne, des chantres excellents qui, en chantant dans le tubo, augmentaient la force du basse* ».

On comprend parfaitement qu'en raison d'une intonation précaire et de la difficulté d'utilisation le *tubo* ait été substitué par l'orgue mais il serait intéressant de pouvoir récupérer les instruments encore en état d'être utilisés et de les restaurer avec quelques précautions supplémentaires telles que l'application d'un embout qui puisse consentir une émission plus précise des notes. Il serait ainsi possible de réécouter le faux-bourdon dans la version traditionnelle pure.

CONSIDERATIONS FINALES

Jean Léon Jaurès, philosophe et homme politique français de la fin du XIX^e siècle, affirmait : « *La tradition ne consiste pas à conserver des cendres mais à maintenir une flamme vive* ».

Cette phrase m'a inspiré tout au long de ce travail de recherche : si, d'un côté, il est important de pouvoir récolter renseignements, témoignages et documents pour sauvegarder la tradition, de l'autre il est fondamental de lui redonner vie. Dans notre cas précis, il serait particulièrement émouvant d'entendre à nouveau le son plein et solennel résonner dans nos églises.

C'est dans ce but que quelques partitions, en partie fidèles transcriptions de partitions provenant des archives personnelles de chantres, de directeurs de chœurs et d'organistes et, en partie, des transcriptions de morceaux enregistrés par le professeur Lino Colliard entre 1968 et 1974, peuvent être consultées sur le site de la Région autonome Vallée d'Aoste (https://www.regionevda.it/cultura/patrimonio/particolarismo_tradizioni/spartiti_faux_bourdon_f.aspx).

Il s'agit de partitions à trois voix masculines (*altus*, voix principale et seconde voix) avec le verset chanté à l'unisson annoté dans le pentagramme cen-

tral afin de souligner le fait que, même dans les parties à trois voix, le second pentagramme (central), généralement dédié à la seconde voix, est en réalité celui de la voix principale.

Puisque actuellement la presque totalité des chœurs chante à voix égales pour faire en sorte que tous les chantres participent à l'exécution, le verset chanté à l'unisson pourra être réservé aux voix féminines tandis que celui chanté à trois voix sera réservé au secteur des voix masculines.

Les chants en faux-bourdon pourront être indifféremment accompagnés par l'orgue ou bien exécutés à voix découvertes même si, nous le répétons, une éventuelle utilisation du *tubo* donnerait plus d'authenticité à l'interprétation.

Une dernière réflexion : comme nous l'avons déjà dit, la modalité d'exécution du faux-bourdon est étroitement liée à la tradition populaire du chant spontané ainsi qu'à l'apprentissage par imitation. Fixer sur le pentagramme les lignes mélodiques du chant n'a donc aucun sens.

En effet, les partitions ne devraient être que des recommandations afin de permettre aux chantres, toujours dans le cadre des modèles harmoniques du faux-bourdon, de s'exprimer avec une certaine liberté, chacun suivant sa propre sensibilité et la tradition orale de l'endroit. Il est clair que les morceaux peuvent être exécutés en suivant fidèlement la partition mais ils permettent aussi aux voix, surtout à l'*altus*, de se déplacer afin d'enrichir la mélodie.

En conclusion, faire revivre la tradition du faux-bourdon constitue non seulement une opportunité mais aussi un devoir : l'opportunité de réécouter le son des chants qui ont longtemps accompagné les rites sacrés et qui sont l'expression la plus authentique de la profonde religiosité des fidèles valdôtains et le devoir, dans le contexte de globalisation dans lequel nous vivons, de contribuer à maintenir vive la flamme de nos traditions.

REMERCIEMENTS

Un grand remerciement aux personnes suivantes :

- Don Luigi Maquignaz
- Don Quinto Vacquin
- Don Daniele Borbey
- Don Piero Lombard, curé de Verrayes
- Don Walter Petazzoni, curé de Derby
- Don Paolo Quattrone, curé de Hône
- Don Giuliano Reboulaz, curé de Champorcher
- Don Ivano Reboulaz, curé de Bionaz
- Don Renato Roux, curé d'Aymavilles
- Giovanni Alliod d'Antagnod
- Isabella Andruet d'Antey-Saint-André
- Emma Bérard d'Aymavilles
- Elio Bétemps de Fénis
- Corrado et Michel Bétral de Sarre
- Alessandro Boniface d'Aymavilles
- Adolfo Bordet de Hône
- Bruno Boscardin de La Thuile
- Pierre Brocard de Gressan
- Rosito Champrétavy de Saint-Nicolas
- Sergio Clapasson de Fontainemore
- Giocondo Cornaz de Chambave
- Sergio Cossard de Rhêmes-Saint-Georges
- Souvenir Dauphin de Saint-Barthélemy
- Elia Denarier d'Avise
- Eligio Favre de Saint-Vincent
- Daniel Fusinaz d'Introd
- Cesare Marguerettaz de Sarre
- René Martin d'Introd
- Valter Mathamel de Verrayes
- Adriana Meynet de Sarre
- Gian Mario Navillod d'Antey-Saint-André
- Pietro Perrod de Pré-Saint-Didier
- Ephrem Truchet de Courmayeur
- Giuseppina Valleise d'Arnad
- Lucie Valleise d'Arnad
- Jean Voulaz de Challand-Saint-Anselme

BIBLIOGRAPHIE

Cærimoniale episcoporum iussu Clementis VIII Pontificis Maximi nouissime reformatum, Biblioteca dell'Abbazia di Monserrat, 1602.

Emanuela Lagnier, *Il "faux-bourdon" in Valle d'Aosta*, Università degli Studi di Bologna - Dipartimento di Musica e Spettacolo, 1989.

Vignal Marc, *Dictionnaire de la musique*, Larousse, 1993.

Ignazio Macchiarella, *Il falsobordone: fra tradizione orale e tradizione scritta*, Libreria Musicale Italiana, 1995.

Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, 2005.

Philippe Canguilhem, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Classiques Garnier, 2016.

SITOGRAFIE

Musica enchiriadis
(www.chmtl.indiana.edu)

Motu Proprio *Parmi les sollicitudes* du Souverain Pontife Pie X sur la musique sacrée – Rome, 1903 (www.vatican.va)

Constitution sur la sainte liturgie du *Sacrosanctum Concilium* – Rome, 1963 (www.vatican.va)

Chirographe du Souverain Pontife Jean-Paul II pour le centenaire du Motu Proprio *Parmi les sollicitudes* sur la musique sacrée – Rome, 2003 (www.vatican.va)

Intervention de S.E. Mgr Mauro Piacenza *La musica sacra nel novero dei beni culturali della Chiesa* – Assise, 2006 (www.vatican.va)

Lettre du Pape Benoît XVI au Grand Chancelier de l'Institut pontifical de Musique sacrée pour le centenaire de la fondation de l'Institut – Rome, 2011 (www.vatican.va)

In attesa di una voce - Musica sacra: dopo 50 anni le valutazioni di un esperto testimone, rencontre avec père Emidio Papinutti par Piero Isola – Rome, 2012 (www.agensir.it)

Finito di stampare nel Dicembre 2020
© Regione autonoma Valle d'Aosta 2020
Tutti i diritti riservati
Copia non in vendita

Achévé d'imprimer en Décembre 2020
© Région autonome Vallée d'Aoste 2020
Tous droits réservés
Copie hors commerce

Laudes et vêpres solennelles

Faux-bourdon (AYAS)

Te Deum 1724 5^{me} Mode

Te De-um la-u-da - - mus :

te Dom-inum con-fi-te-mur

Choeur

Te æ-ter-num

Pa - - trem; omnis terra ve - ne - ra - tur



Région Autonome
Vallée d'Aoste
Regione Autonoma
Valle d'Aosta