

Michel Huglo, article extrait du

Dictionnaire de la Musique. Science de la Musique : technique, formes, instruments. Sous la direction de Marc Honegger. Paris : Éditions Bordas, 1976.

tome I (AK) ISBN 2-04-005140-6

tome II (LZ) ISBN 2-04-005585-6

Cette copie numérique a été mise en ligne avec l'accord des Éditions Bordas

<http://www.editions-bordas.fr>

Elle est hébergée par *Archivum de Musica Medii Aevi* (Musicologie Médiévale – Centre de médiévistique Jean Schneider, CNRS / Université de Lorraine).

L'édition de référence demeure protégée par la loi sur les droits d'auteur.

Ce fichier est destiné à un usage strictement personnel à l'exclusion de toute fin commerciale.

Archivum de Musica Medii Aevi

http://www.univ-nancy2.fr/MOYENAGE/UREEF/MUSICOLOGIE/AdMMAe/AdMMAe_index.htm

INTROÏT (lat.). L'i. ou « antiphona ad introïtum » est le premier des 5 chants du → propre de la messe : il accompagne l'entrée du célébrant et du clergé accédant à l'autel. Autrefois, le psaume d'i. était chanté en entier et l' → antienne était reprise entre chaque verset du psaume. On terminait par le *Gloria Patri*, suivi d'une dernière reprise de l'antienne. Dans le rite ambrosien, l'antienne d'entrée (« ingressa ») ne comporte aucune psalmodie.

La plus ancienne attestation de l'i., à Rome, se trouve dans la notice du pape Célestin (422-432), citée par le *Liber Pontificalis* (éd. L. DUCHESNE I, 1886, p. 230) : « constituit ut psalmi David... » (« il prescrivit avant le St Sacrifice le chant antiphoné des 150 psaumes de David, usage qui auparavant n'existait pas »). Suivant L. Duchesne et A. Jungmann, l'usage de l'i. ne saurait remonter au début du v^e s. ; il aurait seulement commencé un siècle plus tard, à l'époque de la rédaction de la notice du pape Célestin. L'antienne *Ecce advenit* est d'ailleurs citée intégralement par le *Liber Pontificalis* (éd. L. DUCHESNE I, 1886, p. 198), à propos de la visite du pape Vigile (537-555) à Constantinople. Ce texte de composition ecclésiastique, non tiré de l'Écriture, sert d'i. à l'Épiphanie dans le Graduel grégorien. D'après les *Ordines Romani* des VIII^e-IX^e s. (éd. M. ANDRIEU, II Les textes, Gembloux 1948), le chant d'i. s'exécutait ainsi : 1^o au signal du pontife, la schola commence l'antienne d'i. ; 2^o un soliste exécute le psaume et, entre chaque verset, on reprend l'antienne (suivant A. Jungmann, à Rome on ne reprenait pas l'antienne entre chaque verset ; la reprise serait un usage gallican) ; 3^o au signal du pontife, interruption de la psalmodie et chant du *Gloria Patri* ; 4^o verset de répétition (« versus ad repetendum ») ; 5^o dernière reprise de l'antienne par le chœur.

Le → ton psalmodique d'i. est un ton psalmodique orné et non un ton simple comme à l'office (voir règles d'adaptation dans l'art. cité d'E. Cardine). La part importante de la psalmodie dans le chant d'entrée a parfois influencé la composition de l'antienne elle-même. Les formules de la psalmodie se retrouvent souvent dans l'antienne, en particulier à l'intonation (*Ego autem cum justitia*, 1^{er} ton ; *In nomine Domini*, 3^e ton ; *Domine refugium*, 5^e ton ; *Viri Galilaei*, *Ne derelinquas me*, 7^e ton) ou dans les récitations plus ou moins ornées sur le même degré que la psalmodie elle-même (*Ecce advenit*, *Oculi mei*, *Da pacem*, etc.). Les formules de cadence sont adaptées suivant les lois du → « cursus », comme dans la psalmodie d'i. elle-même. La plupart des i. sont composés librement, c.-à-d. que le compositeur emploie les formules habituelles d'intonation et de cadences propres à chaque mode, formules identiques à celles des antennes de communion ou à celles des répons nocturnes. Il les relie entre elles soit par des récitations ornées, soit par des passages où l'inspiration et l'invention créatrice ont une part à jouer. Le choix du mode n'est pas imposé, comme dans le chant byzantin, pour une période liturgique donnée, mais reste entièrement libre. Sur 147 i. appartenant au fonds primitif du Graduel grégorien, on relève 48 antennes en protus (*ré*), 46 en deuterus (*mi*), 22 en tritus (*fa*)

et enfin 31 en tetrardus (*sol*). Pour 14 i., on constate dans la tradition une certaine hésitation dans le choix du sous-classement entre authentique ou plagal qui détermine le ton psalmodique.

L'i. est un chant d'introduction : néanmoins, aux x^e et XI^e s., on a composé des tropes pour « introduire » l'introît. Les → tropes ont un certain caractère festif, car on n'en a jamais composé pour le Carême mais seulement aux grandes fêtes du temporel et du sanctoral. On distingue les tropes d'introduction, qui préludent à l'i. (*Analecta hymnica* 49, pp. 24-44), et les tropes d'interpolation, qui s'insèrent entre les incises de l'antienne comme des gloses (*ibid.*, pp. 45-164). Les tropes sont versifiés ou en prose (éd. intégrale en préparation à l'Univ. de Stockholm, dir. R. Jonsson). Au point de vue musical, la mélodie des tropes est évidemment du même mode que l'i. qu'ils introduisent ou qu'ils développent. L'i., chant d'entrée, n'a pas servi de thème aux compositeurs de polyphonie avant le xv^e s., alors que le graduel ou l'alleluia étaient déjà traités par les compositeurs de l'École de Notre-Dame dès le XIII^e s.

Bibliographie — Paléogr. Mus. III, 1891, pp. 20-24; P. WAGNER, Einführung in die gregorianischen Melodien I, Leipzig 1910; P. FERRETTI, Esthétique grégorienne, Tournai 1938; E. CARDINE, La psalmodie des i., in *Revue Grég.* XXVI, 1947; J. FROGER, Les chants de la messe aux VIII^e-IX^e s., *ibid.*; W. LIPPHARDT, *Gesch. des mehrstimmigen Proprium Missae*, Heidelberg 1950; J.A. JUNGMANN, *Missarum sollemnia*, 3 vol., Vienne, Herder, 1948, 6/1962, trad. fr. Paris, Aubier, 1952; BR. STÄBLEIN, art. Introitus in *MGG* VI, 1957; M. HUGLO, *Les tonaires*, Paris, Heugel (Soc. Fr. de Mie), 1971.

M. HUGLO