



ANONYME TOULOUSAIN
XVIII^{EME} SIÈCLE

Messe Agatange

MATHIEU LANES
1660-1725

Pièces d'orgue

JEAN JOSEPH CASSANÉA DE MONDONVILLE
1711-1772

Sonates op. 2

ANONYMOUS MASS, 18th CENTURY

JEAN-PATRICE BROSSE
ORGUE DE ST-BERTRAND-DE-COMMINGES

CONCERTO ROCOCO

CHOEUR GREGORIEN ANTIPHONA
ROLANDAS MULEIKA

disques
PIERRE VERANY

FESTIVAL du
COMMINGES

Jean-Patrice BROSSE
Orgue de Saint-Bertrand de Comminges

CONCERTO ROCOCO
Patrick Cohen-Akenine, violon/violin
Yannis Roger, violon/violin
Elena Andreiev, violoncelle/cello
Caroline Delume, théorbe/theorbo
Jean-Patrice Brosse, orgue/organ

CHOEUR GREGORIEN ANTIOPHONA
Rolandas Muleika, direction/conductor

VOIX/VOICE :
Sujet : Laurent Cuzacq - Pierre Vié (soliste/soloist)

Taille : Eric Dombrowsky
Rolandas Muleika - Dominique Rols (soliste/soloist)
Basse/Bass : Alain Dupont - Eric Vignon - Guy Zanesi

Couverture : « La Transfiguration » (détail),
Ludovico CARRACHI (1555-1619). Bologne, Pinacoteca Nazionale.
Photo : ALINARI-GIRAUDON

ANONYME TOULOUSAIN XVIII^{ME} SIÈCLE

Messe Agatange

MATHIEU LANES 1660-1725

Pièces d'orgue*

JEAN JOSEPH CASSANÉA DE MONDONVILLE 1711-1772
Sonates op. 2**

ANONYMOUS MASS FROM 18TH CENTURY

Procession

- [1] Dialogue * 1'06
- [2] Asperges me 2'54
- [3] Allegro et fugue 3'45
(Sonate N°5) **

Kyrie

- [4] Plein jeu * 0'37
- [5] Plain-Chant 2'43
- [6] Dialogue * 1'30

Gloria

- [7] Récit de nazard * 0'20
- [8] Plain-chant 5'52
- [9] Grand jeu * 1'35

Séquence

- [10] Gigue (Sonate N° 3) ** 2'38

Credo

- [11] Plain-chant 9'01
- [12] Dialogue * 1'07

Offertoire

- [13] Grand jeu * 6'37

Sanctus

- [14] Dialogue * 0'29
- [15] Plain-chant 2'19
- [16] Trio * 0'28

Elévation

- [17] Largo (Sonate N°3) ** 2'58
- [18] O Salutaris 1'12
- [19] Largo (Sonate N°6) ** 2'21

Agnus Dei

- [19] Récit de Cromorne * 1'45
- [20] Plain-Chant 2'25
- [21] Fonds * 0'57

Communion

- [23] Récit de tierce * 2'19

Prière pour le Roi

- [24] Largo (Sonate N°4) ** 2'40
- [25] Domine Salvum 3'19
Fac Regem
- [26] Presto (Sonate N°4) ** 2'13

Sortie

- [27] La Piémontoise * 3'09
- [28] Cloches 1'29

Jean-Patrice Brosse

Autodidacte à ses débuts, Jean-Patrice Brosse suit progressivement une formation artistique complète aux Conservatoires du Mans (clavecin, orgue, musique de chambre, écriture, direction d'orchestre), de Paris, à l'Accademia Chigiana de Sienne, et aux Beaux-Arts de Paris (en architecture).

Passionné par toutes les formes d'art, il approfondit le domaine de la musique baroque et des instruments anciens et se voue au clavecin et à l'orgue. Récitaliste, concertiste, musicien de chambre, il est invité dans la plupart des pays d'Europe, aux USA, en Amérique du Sud. Il anime le Concerto Rococo, petite formation d'instruments anciens qui se consacre au répertoire du clavecin concertant du XVIII^e siècle.

Par ses recherches musicologiques, Jean-Patrice Brosse travaille à la restitution d'offices religieux baroques alternant orgue et chant grégorien ; il assure aussi la révision et l'édition d'œuvres anciennes (J.M Fuzeau).

Directeur artistique du Festival du Comminges, Jean-Patrice Brosse a enregistré une vingtaine de disques sur l'orgue prestigieux de Saint-Bertrand de Comminges. Il enseigne le clavecin et l'orgue baroque à l'Ecole Normale de Musique de Paris.

Ses goûts éclectiques lui font également aborder un répertoire plus récent sur l'orgue et le clavecin : Poulenc, Falla, Saint-Saëns, Sauguet, Damase etc... Il est alors le partenaire recherché des meilleurs interprètes et joue en soliste avec les plus grands orchestres : RAI, Orchestre National et Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre de Chambre et Orchestre du Capitole de Toulouse, Orchestre des Pays de Loire, Orchestre de Monte Carlo, Ensemble Orchestral de Paris, etc...

L'esprit d'indépendance et le style très personnel de Jean-Patrice Brosse se reflètent dans ses écrits sur la musique et les beaux arts, ainsi que les nombreux enregistrements qu'il a réalisés pour EMI, Decca, Arion, Pierre Verany dont l'originalité a été plusieurs fois récompensée par des Grands Prix du disque et par une nomination aux Victoires de la Musique 1995 (Messe de Pâques de J.F Dandrieu).

Jean-Patrice Brosse

Jean-Patrice Brosse began as a self-taught musician, before gradually undertaking a complete artistic training at the Conservatoire in Le Mans (harpsichord, organ, chamber music, composition, conducting) and at the Paris Conservatoire, the Accademia Chigiana in Sienna and the Academy of Fine Arts in Paris (architecture).

Passionately interested in all forms of art, he has studied in depth the fields of baroque music and ancient instruments and specialises in the harpsichord and the organ. As a recitalist, concert artist and chamber musician, he is invited to perform all over Europe and also in the USA and South America. He leads the Concerto Rococo, a small group performing on early instruments, with which he devotes himself to the concerted harpsichord repertoire of the 18th century.

Jean-Patrice Brosse also carries out musicological research, working on the restoration of baroque religious services with an alternation of organ and Gregorian chant; he also revises and publishes early works (J. M. Fuzeau).

Jean-Patrice Brosse is the artistic director of the Festival de Comminges and has made about twenty recordings on the prestigious organ of St Bertrand de Comminges. He teaches harpsichord and baroque organ at the Ecole Normale de Musique in Paris.

His eclectic tastes have also led him to explore a more recent organ and harpsichord repertoire, including composers such as Poulenc, da Falla, Saint-Saëns, Sauguet and Damase. He is greatly in demand as a partner to some of the finest interpreters and he appears as soloist with many of the greatest orchestras: Orchestra of the RAI, Orchestre National et Orchestre Philharmonique de Radio-France, Orchestre de Chambre de Toulouse, Orchestre du Capitole de Toulouse, Orchestre des Pays de Loire, Orchestre de Paris, Orchestre de Monte-Carlo, etc.

Jean-Patrice Brosse's spirit of independence and his very personal style are reflected in his writings on music and the fine arts, as well as in the very original recordings he has made for EMI, Pierre Verany, Decca and Arion, which have earned him many major record awards and a nomination for the Victoires de la Musique in 1995 for Dandrieu's Messe de Pâques.

CONCERTO ROCOCO

Le XVIII^{ème} siècle - Profane et Sacré

Composé d'artistes spécialisés en musique baroque, le Concerto Rococo se consacre au répertoire de l'Europe du Siècle des Lumières, profane et sacré.

En formation de musique de chambre, le Concerto Rococo aborde des œuvres écrites pour le clavecin ou l'orgue, concertant avec le quatuor à cordes ou un effectif plus important réunissant les cordes et les vents, de Mozart, Haydn, Bach, Schobert, Boccherini, Soler, Balbastre, Corrette...

Dans le domaine de la musique religieuse, le Concerto Rococo s'insère dans la reconstitution de liturgies françaises du XVIII^e siècle faisant alterner l'orgue, le plain-chant grégorien et les instruments (cordes, vents, théorbe) : il s'agit alors de sonates d'église ou de concertos de Corrette, Dandrieu, Mondonville, Leclair... Ces offices sont exécutés en collaboration avec le Chœur Grégorien Antiphona, dirigé par Rolandas Muleika.

Une grande partie du répertoire du Concerto Rococo est inédite : les recherches et l'édition (J.F. Fuzeau) sont réalisées par le claveciniste Jean-Patrice Brosse. Effectué sous l'égide de l'Institut du Siècle des Lumières, ce travail de musicologie et d'interprétation se voit concrétisé dans l'enregistrement d'une dizaine de CD (Pierre Verany), distribués dans plus de trente pays, et unanimement salués par la critique française et étrangère, et dont certains ont obtenu Grands Prix du disque et nominations aux Victoire de la Musique :

SCHOBERT : Trios et Quatuors

SOLER : Quintettes

CORRETTE : Concertos

BALBASTRE : Sonates pour clavecin, cordes et cors

DANDRIEU : Vêpres de l'Assomption

MONDONVILLE : Messe Agatange

Le Concerto Rococo, animé par Jean-Patrice Brosse, se produit également avec la comédienne Françoise Fabian, dans un spectacle poétique, "Le Soir des Lumières", évocation des salons littéraires et musicaux du XVIII^e siècle.

CONCERTO ROCOCO

The 18th century - Secular and Sacred

Concerto Rococo, comprising artists specialising in baroque music, is devoted to music, both secular and sacred, from the Age of Enlightenment.

As a chamber group it performs concerted works for harpsichord or organ with a string quartet; with a larger group of string and wind instruments, it performs works by composers such as Mozart, Haydn, Bach, Schobert, Boccherini, Soler, Balbastre and Corrette.

In the field of sacred music, Concerto Rococo performs reconstructions of 18th-century French liturgies with an alternation of organ, Gregorian plainchant and instruments (strings, wind instruments, theorbo): church sonatas or concertos by composers such as Corrette, Dandrieu, Mondonville and Leclair. These offices are performed in collaboration with the Chœur Grégorien Antiphona, conducted by Rolandas Muleika.

Much of Concerto Rococo's repertoire consists of hitherto unpublished works : the harpsichordist and organist Jean-Patrice Brosse sees to research and publication (J. M. Fuzeau). Under the aegis of the Institut du Siècle des Lumières, the musicological work and performance are given concrete form: so far about ten records have thus been produced (Pierre Verany); they are distributed in over thirty countries and have been unanimously hailed by the press both in France and abroad, some of them receiving important record awards and nominations (Victoires de la Musique):

SCHOBERT: Trios and Quartets

SOLER: Quintets

CORRETTE: Concertos

BALBASTRE: Sonatas for harpsichord, strings and horns

DANDRIEU: Vêpres de l'Assomption

MONDONVILLE: Messe Agatange

Concerto Rococo, led by Jean-Patrice Brosse, has also appeared, with the actress Françoise Fabian, in a poetic show evoking the literary and musical salons of the 18th century, entitled 'Le Soir des Lumières'.

CHŒUR GRÉGORIEN ANTIPHONA

"Créé en 1991, sur l'initiative de quelques élèves du Conservatoire de musique de Toulouse, le Chœur Antiphona a pour vocation l'étude et la diffusion en concert du chant grégorien, tel qu'il s'est exprimé à travers les âges de sa naissance à nos jours.

Dirigé par Rolandas Muleika, enseignant au Conservatoire de Toulouse, il a bénéficié à ses débuts du parrainage artistique du Chœur Grégorien de Paris avec lequel il a donné ses premiers concerts.

Le Chœur se plaît à collaborer avec d'autres ensembles ou musiciens dans une recherche musicale commune. Il a ainsi travaillé avec la Maîtrise d'enfants du Conservatoire de Toulouse, l'Ensemble Vocal Musica Nova, le Concerto Rococo et des organistes de renom tels que Michel Bouvard, Jan Willem Jansen, Jean-Patrice Brosse... Il s'est illustré dans de nombreux sites prestigieux de Midi-Pyrénées, enregistrant également deux disques compacts d'œuvres inédites dans le cadre du Festival du Comminges."

Rolandas Muleïka

"Après ses études à l'Académie de musique de Lituanie, au Conservatoire national de région de Boulogne-Billancourt, puis au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, Rolandas Muleika intervient dans plusieurs académies d'été et au Centre d'études polyphoniques de Bourgogne.

Chef du Chœur Grégorien de Paris de 1990 à 1991, il commence en 1993 une carrière de chef d'orchestre avec l'Orchestre Philharmonique de Lituanie.

Rolandas Muleika enseigne le chant grégorien et le chant choral au Conservatoire national de région de Toulouse. Comme chef de chœur, il a enregistré plusieurs disques, notamment avec le Chœur Grégorien de Paris, avec le Chœur de l'archicathédrale de Vilnius, le Chœur de l'Académie d'été de Sées et les Chœurs Ambrosiens."

THE GREGORIAN CHOIR ANTIPHONA

Created in 1991 by students at the Toulouse Conservatoire, the Chœur Grégorien Antiphona, as its name implies, is devoted to the study and performance of Gregorian chant as it has been expressed over the centuries, from its beginnings to the present day.

Conducted by Rolandas Muleika, who teaches at the Toulouse Conservatoire, the Chœur Grégorien Antiphona was promoted in its early days by the Chœur Grégorien de Paris, with which it gave its first concerts.

The choir likes to work on common projects with other ensembles and musicians. It has thus worked with the children's choir of Toulouse Conservatoire, Musica Nova Vocal Ensemble, Concerto Rococo and with well-known organists such as Michel Bouvard, Jan Willem Jansen and Jean-Patrice Brosse. It has appeared at many prestigious venues in the Midi-Pyrénées and has recorded two compact discs of hitherto unpublished works for the Festival de Comminges.

Rolandas Muleïka

After studying at the National Academy of Music in Lithuania, at the Conservatoire in Boulogne-Billancourt, then at the Paris Conservatoire, Rolandas Muleika taught at several summer academies and at the Centre d'Etudes Polyphoniques de Bourgogne.

He conducted the Chœur Grégorien de Paris from 1990 to 1991 and in 1993 he embarked on a career as orchestral conductor with the Lithuanian Philharmonic Orchestra.

Rolandas Muleika teaches Gregorian chant and choral singing at the Toulouse Conservatoire. As choirmaster he has made several records, with the Chœur Grégorien de Paris, the Choir of Vilnius Cathedral, the Choir of the Sées Summer Academy and the Ambrosian Choruses.

UNE LITURGIE NEO-GALICANE : LA MESSE AGATANGE

L'histoire des relations entre la papauté, les Eglises, et les différents Etats est, depuis l'origine, un long tissu de schismes et de concordes, de conflits et de conciliations, de condamnations et de conduites diplomatiques, dans un rapport de force où les limites du spirituel et du temporel se déplacent sans cesse.

Au commencement est la Parole : "Moi je te dis, tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon église, et les portes de l'enfer ne tiendront pas contre elle" (Saint-Matthieu). Durant les premiers siècles de l'ère chrétienne, les évêques de Rome fondent leur autorité sur ce texte évangélique, et la Rome papale prend en quelque sorte la succession de la Rome impériale et se trouve, peu à peu, confrontée aux affaires de ce monde et aux tensions entre les pays d'Orient et d'Occident. Plus tard, ne pouvant compter sur les empereurs byzantins, l'Eglise se tourne vers la Gaule franque de Pépin le Bref qui fonde les Etats de l'Eglise au VIII^e siècle. L'autorité pontificale se renforce avec Grégoire VIII après l'An mil, lors du premier schisme et connaît son sommet au XIV^e siècle, avant l'installation des papes en Avignon.

Confrontée à de grandes puissances politiques, ébranlée de l'intérieur par les revendications d'indépendance de ses propres clercs, l'Eglise catholique connaît alors, et ce jusqu'à nos jours, malgré un pouvoir considérable, un mouvement d'alternance continue de repli et d'expansion, fait d'humiliations et de victoires, dans lesquels la politique et l'humanisme supplacent bien souvent l'apostolat. Au Grand Schisme des années 1400 succède la rupture luthérienne, au XVI^e siècle. L'Eglise retrouve sa puissance dans la Contre-Réforme et grâce au Concile de Trente, mais, tout en affirmando son pouvoir étatique par des réformes et des condamnations (Copernic, Galilée), elle est minée dans sa grandeur par des mouvements contestataires internes : gallicanisme, jansénisme, épiscopalisme, joséphisme... Responsable, déjà, en grande partie des guerres de religion, de la Révocation de l'Edit de Nantes, plus tard, sous les Lumières, de la dissolution de la Compagnie de Jésus fondée en 1534 -ordre lié à la papauté qui envoyait ses missionnaires dans le monde entier- le gallicanisme n'est rien d'autre que ce refus français du pouvoir ultramontain sur une structure ecclésiale forte de son passé, de ses traditions, de ses particularismes régionaux.

Ses origines remontent aux premiers siècles et l'on ne parle réellement d'Eglise gallicane et de rit gallican que jusqu'au VIII^e siècle, avant que Pépin le Bref et Charlemagne n'imposent leurs réformes à l'Eglise des Gaules. Il faut attendre les effets secondaires de la Contre-Réforme au XVI^e siècle pour qu'il soit question d'un "néogallicanisme" à la fois politique et spirituel. Politique dans l'opposition des clercs également à Rome et au roi, spirituel dans l'attachement des liturgistes à d'antiques cérémonials, mais aussi à des nouveautés suscitées par le refus des directives romaines.

Bien que les forces en présence s'opposent et se conjuguent alternativement, on distingue alors trois périodes correspondant à des modes particuliers d'expression de ce sentiment d'antiromainisme. D'abord un gallicanisme ecclésiastique : avant le Concordat de 1516, la royauté s'affirme ; Philippe le Bel est vainqueur dans son combat contre la papauté ; la Faculté de Théologie de Paris rayonne sur toute l'Europe ; l'Eglise gallicane, libérée de Rome, se trouve soumise au pouvoir royal et doit imposer ses libertés par des assemblées œcuméniques indépendantes du pape et du roi qui font élire évêques et abbés par les chapitres et les couvents. L'autorité royale développe alors un gallicanisme régional durant le XVII^e siècle, jusqu'à la fragile fin du règne de Louis XIV. Enfin, c'est un gallicanisme parlementaire qui s'impose au XVIII^e siècle, extrêmement politisé, et paradoxal dans le soutien que lui apportent les philosophes des Lumières : une religion nationale pour une politique européenne. La Révolution et l'Empire pousseront au paroxysme cette religion, dont les ecclésiastiques seront des fonctionnaires de l'Etat.

Parti religieux d'opposition à Rome et à la royauté, l'Eglise gallicane, si elle reconnaît au souverain, "évêque extérieur", un pouvoir de droit divin, refuse les directives d'un pontife en qui elle ne voit qu'un guide religieux soumis aux conciles, un successeur de Pierre à qui le Christ n'a donné qu'une puissance spirituelle. Le chancelier D'Aguesseau, remarquable juriste de Louis XV, formule précisément cette méfiance à l'égard du pape : "Rome est une puissance étrangère toujours attentive à étendre les bornes de son pouvoir et à entreprendre sur nos libertés. L'Eglise est dans l'Etat ; non l'Etat dans l'Eglise".

Les libertés de l'Eglise gallicane sont exprimées au XVII^e siècle par Bossuet dans les "Quatre articles" qui seront confirmés à plusieurs reprises au siècle suivant. Dans le domaine strictement liturgique, l'autonomie du gallicanisme vis à vis de Rome se manifeste par une plus grande pompe, des rituels plus démonstratifs, un accroissement des

processions, un décorum envahissant. Les cérémonials attachent plus d'importance aux apparences, à l'expression du symbole qu'au mystère lui-même.

Sur le plan musical, le gallicanisme originel n'a laissé que peu de trace après la réforme de Charlemagne qui impose un chant que l'on dira grégorien. Il ne reste aucun souvenir lisible de cette musique, sinon au sein même du grégorien dans lequel l'usage l'a conservé. Jusqu'au XI^e siècle subsiste néanmoins un gallican des origines dans diverses liturgies régionales : Albi, Saint-Yrieix, Limoges, Guéret, Toulouse, Narbonne, Carcassonne, Conques, Lyon, Autun, Vienne, Arles, Tours... Il est le fruit de confluences fort anciennes de psalmodies hébraïques et wisigothiques, selon un système musical d'origine grecque et byzantine, influencé plus tard par les rituels romains et milanais.

Ce rit gallican survit dans la liturgie romaine au fil des siècles : on le reconnaît par exemple dans le Trisagion de l'Office du Vendredi saint (ostension et adoration de la Croix), lorsque l'antienne Agios o Theos est dite trois fois en haussant le ton. Le grec était en effet la langue sacrée des premiers siècles chrétiens.

D'après les études de Mabillon (début XVIII^e siècle), certaines hymnes traditionnelles sont d'origine gallicane : l'*Inventa Rutila* de Prudence (IV^e siècle), le *Pange Lingua* et le *Vexilla Regis*, de Venancius Fortunatus (VI^e siècle), les antiennes *Hodie illuxit Ascendit Christus*, ainsi que les litanies processionnelles des Rogations. Le principe du *Responsum* (mélodie du chantre reprise par le chœur) est une caractéristique gallicane qui perdure longtemps dans la liturgie.

Au XVI^e siècle, du fait de l'abondance des variantes mélodiques nouvellement imprimées, le chant grégorien entre en décadence ; on abandonne le rythme, on supprime nombre de mélismes, on ornemente trop librement. Seul le rit lyonnais reste fidèle au plain-chant des origines. Tandis que Rome impose des réformes mal acceptées, (*Pontifical de Urbain VIII*, 1650), des traductions inexacts, un abandon de rites particuliers aux célébrations de saints locaux, les liturgistes ressentent le besoin de refondre un grégorien structuré, indépendant : Nivers, Lebeuf, Lafaillée, du Mont composent alors un "plain-chant musical" typiquement français utilisant la tonalité moderne, les chromatismes, les dièses, les agréments. Les théoriciens jettent les bases d'un style nouveau utilisé par les créateurs : Loulié, dans ses "Principes de musique" (1646), Bacilly, dans ses "Remarques curieuses sur l'art de bien chanter" (1668),

L'Affilard, dans ses "Principes très faciles pour apprendre la musique" (1705).

Localement de nombreux religieux suivent ce courant et publient des bréviaires et des missels d'un genre nouveau à Vienne, Cluny, Orléans, Sens. Le bréviaire parisien conçu par l'archevêque Charles de Vintimille en 1736 est adopté par 85 diocèses : Blois, Evreux, Sens, Toulouse, Tours, Chartres, Vienne... Le Rituel se modifie à Meaux : on y lit le canon à haute voix après le Amen de la consécration. Dans le Sud-Ouest, nombreuses sont les compositions néo-gallicanes propres à chaque diocèse : Propre de Saint-Salvi (Albi), Livre de plain-chant (Auch), Processional de Saint-Affrique, Office de Saint-Antonin, Messe de Bordeaux, Messe Bigoraine...

La Messe Agatange est un parfait exemple de liturgie régionale néo-gallicane. Son manuscrit est conservé à la Bibliothèque municipale de Toulouse, mais il en existe un exemplaire imprimé à l'Évêché de Rodez, incomplet, et portant le titre de "Messe du Père Agathange". L'ouvrage toulousain qui a servi de base à cette étude est un cahier broché de 26 pages, non datée mais rédigé vraisemblablement au début du XVIII^e siècle. Il contient l'ordinaire habituel d'une messe (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei), mais son originalité est exceptionnelle à plus d'un titre. Contrairement à l'exemplaire de Rodez, écrit traditionnellement sur les quatre lignes grégoriennes, la Messe Agatange toulousaine utilise les cinq lignes de notre solfège moderne, avec des barres de mesures et des notes carrées et losangées. Sa ligne mélodique est richement ornementée. C'est au demeurant un ravissant modèle d'écriture au pochoir, agrémenté d'indications manuscrites (notes rouges, ornements vertes ou bleues). Un ex-libris manuscrit sur la dernière page indique la date de 1772, prouvant ainsi que la Messe Agatange était toujours exécutée à la fin du siècle, et même au cours du XIX^e siècle (édition imprimée en 1843, Toulouse).

Le nom d'Agatange reste mystérieux : il n'était pas rare à l'époque, nous l'avons constaté, de donner à un office soit le nom du lieu qui l'avait inspiré, soit le nom de son auteur. L'exemplaire de Rodez indiquant qu'il s'agit du "Père Agathange" suggère que son compositeur est un religieux. Un seul Père Agathange est mentionné dans les biographies ; il a publié en 1678 des "Pensées pieuses pour servir d'entretien pendant la semaine à une âme qui veut quitter le péché", mais rien ne dit qu'il fût également compositeur.

Le matériau constitutif de cette messe est bien sûr le plain-chant ; non pas emprunté au kyriale traditionnel, bien qu'il y fasse parfois référence, mais original et chanté par tout le chœur. Un ténor (sujet) y répond régulièrement dans une mélodie agrémentée, soutenue par une basse, non écrite, mais que l'interprète doit improviser. Un second soliste (taille) se joint parfois au ténor, puis une basse, sous la forme d'un traditionnel faux-bourdon. Le faux-bourdon était un antique contrepoint à trois ou quatre voix, note contre note, que l'on exécutait plutôt lentement, et qui n'était pas toujours écrit : on improvisait alors un "chant sur le livre" à partir de la voix de "fausset" (falsetum) du sujet, et du "bourdon" (burdo) de la basse. Le faux-bourdon sera souvent utilisé jusqu'au XIX^{ème} siècle dans la liturgie catholique, mais il est aujourd'hui encore très vivant chez les Orthodoxes. Les intonations du Gloria et du Credo ne sont pas écrites, sans doute étaient-elles confiées au célébrant qui puisait alors dans le répertoire traditionnel. Les répétitions de syllabes, de mots et de phrases, étrangères au plain-chant classique, sont fréquentes dans la Messe Agatange ; Gloria et Credo s'achèvent par un solennel mélisme sur Amen, à deux et trois voix.

Le principe extrêmement composite de cette messe gallicane était renforcé par les alternances instrumentales, différentes du traditionnel dialogue entre l'orgue et le chœur que l'on trouve chez Couperin, Grigny et beaucoup de compositeurs de l'Ecole française. Chez ces derniers, les versets d'orgue sont entièrement intégrés au chant liturgique, qu'ils remplacent. Dans un office entièrement chanté comme la Messe Agatange, l'orgue ne joue plus le même rôle sacré et ponctue simplement les différents moments de l'office, au même titre que les instruments à cordes chargés des sonates d'Eglise : entrée, prose, homélie, élévation, communion, prière pour le roi, sortie.

La Bibliothèque de Toulouse est riche d'un autre manuscrit, dont divers extraits sont réunis dans notre office occitan pour assurer l'alternance avec le plain-chant. Il s'agit d'un livre de tribune à l'usage d'un organiste, de format à l'italienne, non daté, comprenant une centaine de pièces d'orgue et de clavecin de divers compositeurs. Une majorité semble écrite d'une même main, sous le titre "Petites pièces d'orgue de Matthieu Lanes". Certaines œuvres sont identifiables : Fanfare, la Voluptueuse, le Rossignol en amour, de Couperin (1713-1722) ; d'autre inconnues mais de belle facture comme la Piémontoise. La plupart des pièces de Lanes portent les titres traditionnels des livres d'orgues : plein-jeu, dialogue, fugue, récit... Matthieu Lanes est issu d'une dynastie d'organistes toulou-

sains, experts en facture d'orgue : né en 1660, il succède à son père comme titulaire de Saint-Etienne dès l'âge de 22 ans, charge qu'il assumera jusqu'à sa mort en 1725, ayant rédigé son Livre d'orgue dans les dernières années de sa vie.

Si l'orgue était le partenaire privilégié des chœurs dans l'exécution des liturgies baroques, les instruments à cordes et à vent étaient également utilisés, du moins dans les paroisses les plus importantes, non seulement pour doubler le plain-chant (serpent) ou accompagner les solistes (violoncelle ou basse de viole), mais également sous la forme d'ensembles instrumentaux de formations variées qui ponctuaient l'office ou remplaçaient l'orgue au cours des processions.

On sait que la Chapelle de musique de la cathédrale Saint-Etienne de Toulouse comprenait au XVIII^{ème} siècle un maître de chant, un sous-maître, huit enfants de chœur, des cantors, des "musiciens" c'est-à-dire des chanteurs professionnels divisés en haute-contre, haute-taille et basse-taille. Côté instrumentalistes il y avait deux joueurs de serpent et un bassoniste (doublant le plain-chant), un joueur de basse de violon (doublant le continuo) et plusieurs organistes. Cette présence des instruments était d'ailleurs une coutume relativement récente : l'austérité des célébrations de l'Eglise primitive, issues de la liturgie hébraïque, ne s'accommodait pas de l'usage d'éléments purement profanes, qui bien souvent évoquaient même la licence et le plaisir. Saint-Augustin disait des musiciens qu'ils étaient des "êtres méprisables". L'évolution se fit durant le Moyen-Age qui introduisit le serpent et l'orgue, puis sous l'influence du nouvel humanisme de la Renaissance et à l'époque baroque sous la forme de la sonata da chiesa.

De même que les musiciens n'étaient pas exclusivement attachés à la Chapelle, et travaillaient aussi au Théâtre ou à l'Opéra, les œuvres interprétées alors n'étaient pas forcément à vocation religieuse, mais pouvaient être puisées dans le répertoire profane des sonates ou des concertos, chez Dandrieu, Balbastre, Corrette, Mondonville et bien d'autres. Jean-Joseph Cassanéa était né à Narbonne en 1711, et devait adopter plus tard le nom d'une terre familiale, près de Toulouse : Mondonville. Son père, originaire de Bordeaux, musicien en la basilique Saint-Just de Narbonne, lui donna sa première éducation musicale, et Mondonville, s'il devait rapidement connaître la célébrité à Paris, n'oublia jamais l'Occitanie de son enfance puisqu'il composa en 1754 une pastorale demeurée fameuse : Daphnis et Alcimadure, écrite en langue d'Oc, qui, après un début difficile, remporta un très grand succès, et suscita même un vent de scandale que le baron

Grimm relate dans sa Correspondance littéraire de 1754 : "l'Opéra languedocien qu'on a joué (devant le roi) à Fontainebleau est, dans les arts, un de ces phénomènes singuliers qu'il ne faut laisser réchapper. Il a pour titre Daphnis et Alcimadure, pastorale languedocienne ; et ce même titre vous apprend que M. Mondonville, maître de musique de la chapelle du roi, est l'auteur des paroles et de la musique de cet opéra. Il y a cependant des gens qui prétendent que cet opéra est ancien, et fort connu dans le pays, sous le nom de l'Opéra de Frontignan. En réunissant les différents avis, il paraît toujours vraisemblable que M. Mondonville a arrangé les paroles à sa façon, et qu'à peu de chose près, il put s'en dire l'auteur. Pour la musique, on convient ce me semble assez, qu'elle est pillée des différents intermèdes italiens qu'on a représentés ici pendant un an et demi, et que le reste consiste dans des airs que tout le monde, en Languedoc sait par cœur. Quoi qu'il en soit, l'auteur est né dans ces climats, les acteurs, mademoiselle Fell, Jéliotte et La Tour, sont aussi de ces provinces, en sorte que nous pourrions fort bien nous croire transportés sur les rives de la Garonne".

Les "Sonates en trio pour deux violons ou flûtes avec la basse" sont éditées en 1734 chez Boivin à Paris. Ce sont de parfaits exemples du mélange franco-italien en vogue au début du XVIII^e siècle, sous la forme de sonates d'églises en quatre mouvements, alternant le vif et le lent, pour deux dessus (violon et flûte) et basse continue (orgue, violoncelle, contrebasse, théorbe).

Deux faux-bourdons à trois et quatre voix, anonymes, datant de 1771 et conservés à la Bibliothèque Inguimbertine de Carpentras, ont été employés au cours de cet office : il s'agit de l'élévation "O Salutaris" et de la prière pour le roi "Domine salvum fac Regem", qui clôt la cérémonie.

Jean-Patrice Brosse

A NEO-GALLICAN LITURGY: THE MESSE AGATANGE

Since the very beginning, the history of relations between the papacy, the Church and the various States has always been a long string of schisms and reconciliations, conflicts and propitiation, condemnations and acts of diplomacy, in a power struggle in which the boundaries between the spiritual and the temporal are constantly shifting.

In the beginning was the Word: 'And I say unto thee, that thou art Peter, and upon this rock I will build my church; and the gates of hell shall not prevail against it' (Matthew 16: 18). During the early centuries of the Christian era the bishops of Rome based their authority upon that gospel text, and papal Rome took over, as it were, from imperial Rome, gradually finding itself faced with the business of this world and the tensions between the countries of West and East. Later, unable to rely on the Byzantine emperors, the Church turned to the Frankish Gaul of Pepin the Short (Pepin III) who founded the Church States in the 8th century. Pontifical power grew stronger under Gregory VIII from the year 1000 onwards, at the time of the first schism, reaching its height in the 15th century, before the popes moved to Avignon.

Confronted with great political powers, weakened from within by claims for independence from its own clergy, the Catholic Church then experienced—as it has done to this day and in spite of considerable power—a constant alternation between withdrawal and expansion, involving humiliations and victories, in which politics and humanism very often took the place of evangelism. The Great Schism of the 1400s was followed by the Lutheran split in the 16th century. The Church regained its power during the Counter-Reformation and thanks to the Council of Trent, but whilst consolidating its State power by means of reforms and condemnations (Copernicus, Galileo), it was undermined in its grandeur by contestant movements within itself: Gallicanism, Janse-nism, episcopacy, Josephism, etc. Already largely responsible for the wars of religion, the revocation of the Edict of Nantes, and later, during the Enlightenment, for the dissolution of the Company of Jesus (founded in 1534, an order connected with the papacy which sent its missionaries out all over the world), Gallicanism was nothing other than a refusal on the part of the French of Italian power over a church structure which had a strong past, and its own well-established traditions and regional particularities.

Its origins date back to the early centuries and the Gallican Church and Gallican rite

only really existed until the 8th century, before Pepin the Short and Charlemagne imposed their reforms on the Church of the Gauls. We have to wait until the after effects of the Counter-Reformation, in the 16th century, for the appearance of a Neo-Gallicanism that was both political and spiritual: political in the opposition of the clergy both to Rome and to the king; spiritual not only in its attachment to liturgies and ancient ceremonials, but also to new ideas arising from the refusal of directives from Rome.

Although the forces present were alternately in conflict and united, three periods may be distinguished, corresponding to particular modes of expressing this feeling of anti-Romanism. First of all, an ecclesiastical Gallicanism: before the Concordat of 1516, the monarchy was strengthened; Philip the Fair emerged victorious in his fight against the papacy; the Faculty of Theology in Paris had extended its influence over the whole of Europe; the Gallican Church, having shaken off Rome, found itself subjected to royal power and had to impose its liberties through ecumenical assemblies that were independent of pope and king, who had bishops and abbots elected by the chapters and monasteries. Then, during the 17th century and until the fragile end of the reign of Louis XIV, royal authority developed a Gallicanism which pertained to the royal prerogative. Finally, a parliamentary Gallicanism grew up in the 18th century. The latter was extremely politicised, and paradoxical in the support it obtained from the philosophers of the Enlightenment: a national religion for a European policy. The Revolution and the Empire carried this religion, whose ecclesiastics were State officials, to the extreme.

The Gallican Church was a religious party that was opposed both to Rome and to the monarchy. If it recognised that the king had the power of divine right, it refused the directives of a pope whom it saw merely as a religious guide subject to the councils, a successor to Peter, to whom Christ had given only spiritual power. Chancellor D'Aguesseau, Louis XV's remarkable lawyer, expressed that distrust of the pope as follows: 'Rome is a foreign power which is always on the look-out for an opportunity to extend the limits of its power and make an attempt against our liberties. The Church is part of the State; the State is not part of the Church'.

The liberties of the Gallican Church were expressed in the 17th century by Bossuet in his 'Quatre articles', which were confirmed several times over during the following century. In the strictly liturgical domain, the independence of Gallicanism from Rome could be seen in the presence of greater pomp, rituals that were more demonstrative, an

increasing number of processions, all-pervading ceremonial, in which more importance was attached to appearances and to expression of the symbol than to the mystery itself.

Where music was concerned, Gallicanism has left little trace before Charlemagne's reform imposing a form of chant which became known as Gregorian. There is no legible reminder of that music other than in Gregorian chant itself, in which it was preserved by usage. Up till the 11th century, early Gallican music is nevertheless to be found in various regional liturgies: for example, those of Albi, Saint-Yrieux, Limoges, Guéret, Toulouse, Narbonne, Carcassonne, Conques, Lyon, Autun, Vienne, Arles and Tours. It is the result of very old confluences of Hebrew and Visigothic chant, with a musical system of Greek and Byzantine origin, later influenced by the Roman and Milanese rituals.

This Gallican rite survived in the Roman Catholic liturgy over the centuries: we recognise it, for example, in the Trisagion from the Office for Good Friday (display and adoration of the Cross), with its threefold invocation of God as holy, Agios o Theos. Indeed, Greek was the sacred language of the early centuries of Christianity.

According to the studies carried out by Mabillon in the early 18th century, certain traditional hymns are of Gallican origin: *Inventa rutila* by Prudentius (4th century), *Pange Lingua* and *Vexilla Regis* by Venantius Fortunatus (6th century), the antiphons *Hodie illuxit* and *Ascendit Christus*, and the processional litanies of the Rogations. The principle of the *Responsum* (melody for the precentor which is taken up by the chorus) is a Gallican feature which survived for a long time in the liturgy.

In the 16th century, because of the many melodic variants that had just been printed, Gregorian chant went into decline; the rhythm was abandoned, many melismas were cut out, there was over-lavish use of ornamentation. Only the Lyonese rite remained faithful to original plainchant. While Rome imposed ill-accepted reforms (Pontifical of Urban VIII, 1650), inaccurate translations and the relinquishment of rites peculiar to the celebration of local saints, the liturgists felt a need to recast the Gregorian chant, restructuring it, making it independent: Nivers, Lebeuf, Lafeillée, du Mont then composed a typically French 'musical plainchant' using modern tonality, chromaticism, sharps and embellishments. The theorists laid the foundations for a new style to be used by such creators: Lonlié, in his 'Principes de musique' (1646), Bacilly, in his 'Remarques curieuses sur l'art de bien chanter' (1668), L'Affilard, in his 'Principes très faciles pour apprendre la musique' (1705).

Locally, many religious figures followed this movement, publishing breviaries and missals of a new type at Vienne, Cluny, Orléans and Sens. The Paris breviary, devised by the archbishop Charles of Vintimiglia in 1736, was adopted by eighty-three dioceses, including Blois, Evreux, Sens, Toulouse, Tours, Chartres and Vienne. The ritual was changed at Meaux: the canon was read out loud after the Amen of the consecration. In south-western France, there were many Neo-Gallican compositions specific to each diocese: *Propre de Saint-Salvi* (Albi), *Livre de plain-chant* (Auch), *Processionnel de Saint-Affrique*, *Office de Saint-Antonin*, *Messe de Bordeaux*, *Messe Bigoraine*, etc.

The Messe Agatange is a perfect example of a regional Neo-Gallican liturgy. The manuscript is kept in Toulouse municipal library, but a printed copy is to be found in the bishop's palace at Rodez. The latter is incomplete and bears the title '*Messe du Père Agathange*'. The manuscript in Toulouse, which we used as the basis for this study, is in the form of a 26-page stitched book, undated, but probably written out at the beginning of the 18th century. It contains the usual ordinary of the mass (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei), but it is exceptionally original on more than one account. Unlike the Rodez copy, written traditionally on the Gregorian staff of four lines, the Messe Agatange in Toulouse uses the modern five-line staff, with bar lines and square and diamond-shaped notes. The melodic line is richly ornamented. Furthermore, it provides a delightful example of stencilling, embellished with hand-written indications (red notes, ornamentation in green or blue). A manuscript ex-libris on the last page gives the date 1772, thus proving that the Messe Agatange was still performed at the end of the century, and even during the 19th century (edition printed in Toulouse in 1843).

The name Agatange is still a mystery, but we have noticed that it was quite common at the time to give an office either the name of the place that inspired it or the name of its author. The indication on the Rodez copy, '*Messe du Père Agathange*', would indicate that its composer was a religious figure. Only one Père Agathange is mentioned in the biographies; in 1678 he published a work entitled '*Pensées pieuses pour servir d'entretien pendant la semaine à une âme qui veut quitter le péché*', but there is nothing to indicate that he was also a composer.

The constituent material of this mass is of course plainchant—not borrowed from the traditional kyriale (although it is occasionally referred to), but original and sung by the full chorus. A tenor (subject), singing an embellished melody, provides regular replies,

supported by the bass, which is not written down, i.e. the interpreter has to improvise it. A second soloist (taille) sometimes joins the tenor, followed by a bass, in the form of a traditional faburden. The faburden (or faux-bourdon) was an ancient form of counterpoint for three or four voices, note against note, which was generally performed quite slowly and was not always written down: in that case a 'chant sur le livre' was improvised from the 'falsetto' voice (falsetum) of the subject and the 'drone' (burdo) of the bass. Faburden was commonly used in the Catholic liturgy up till the 19th century, and it is still very much alive today in the Orthodox church. The intonations of the Gloria and the Credo are not indicated; they were probably performed by the celebrant, who followed the traditional repertory. The repetitions of syllables, words and sentences, which are not found in classical plainchant, are common in the Messe Agatange. The Gloria and the Credo end with a solemn melisma for two or three voices on the Amen.

Instrumental alternations, which are different from the traditional dialogue between organ and chorus that we find in Grigny, Couperin and many composers of the French school. With the latter, the organ versets are completely integrated into the liturgical chant, which they replace. In an office that is entirely sung, like the Messe Agatange, the organ does not play the same sacred role but simply punctuates the different moments in the office, in the same way as the stringed instruments in church sonatas: entrance, prose, homily, elevation, communion, prayer for the king, exit.

The library in Toulouse also possesses another valuable manuscript, many excepts from which have been brought together in our Occitan office to provide an alternation with the plainchant. It is a 'livre de tribune' for the use of an organist, in Italian format, undated, comprising about a hundred pieces for organ and harpsichord by various composers. Most of them appear to have been written by the same hand, under the title '*Petites pièces d'orgue de Matthieu Lanes*'. Some of the works are identifiable: *Fanfare, la Voluptueuse, le Rossignol en amour* by Couperin bear the titles traditionally found in organ books: *plein-jeu*, *dialogue*, *fugue*, *récit*, etc. Matthieu Lanes belonged to a dynasty of organists from Toulouse who were also expert organ builders. Born in 1660, he succeeded his father as organist of St Stephen's cathedral (Saint-Etienne) at the age of twenty-two and remained in that office until his death in 1725. He compiled his Organ Book during the last years of his life.

Although the organ was the prime partner of choirs in the performance of baroque

liturgies, stringed and wind instruments were also used—at least, in the most important parishes—not only to double the plainchant (serpent) or accompany the soloists (cello or bass viol), but also in the form of instrumental ensembles of varying composition, which punctuated the office or replaced the organ during processions.

We know that the Chapelle de musique at St Stephen's cathedral in Toulouse comprised, in the 18th century, a maître de chant (choirmaster), a sous-maître (assistant choirmaster), eight choirboys, cantoraux (chanters) and ‘musiciens’, that is to say, professional singers divided into haute-contre (alto), haute-taille (high tenor) and basse-taille (low tenor). The instrumentalists included two serpent players and a bassoonist (doubling the plainchant), one basse de violon (doubling the continuo) and several organists. The presence of instruments was quite a recent custom: the austerity of the celebrations in the early Church, based on the Hebrew liturgy, did not accept the use of purely secular instruments, which were very often associated with licentiousness and pleasure. St Augustine described musicians as ‘contemptible beings’. During the Middle Ages the serpent and the organ came into use, during the Renaissance, the influence of humanism made itself felt, and during the baroque period the sonata da chiesa form was introduced.

Just as the musicians did not work exclusively for the Chapelle but also worked at the theatre or opera house, the works then performed were not necessarily of a religious vocation but might be taken from the secular repertoire of sonatas or concertos by composers such as Dandrieu, Balbastre, Corrette, Mondonville and many others. Jean-Joseph Cassanéa was born in Narbonne in 1711 and later adopted the name of his family estate near Toulouse: Mondonville. His father, who came from Bordeaux and was organist of the Maîtrise de St Just at Narbonne, gave him his early music training, and, despite his early fame in Paris, Mondonville never forgot the Occitania of his childhood, for in 1754 he composed a famous pastorelle languedocienne entitled *Daphnis et Alcimadure*, which, after a rather difficult start, became a great success, and even led to a wave of scandal which Baron Grimm related in his *Correspondance littéraire* of 1754: ‘This opera, written in the langue d’Oc, which was performed [before the king] at Fontainebleau, is one of those unusual phenomena in the arts that we must not let pass. It bears the title *Daphnis et Alcimadure*, pastorelle languedocienne; and that same title tells one that M. Mondonville, maître de musique de la chapelle du roi, is the author of both the words

and the music. However, some people claim that it is an old opera which is very well known in the region under the name of *Opéra de Frontignan*. After examining the different opinions, it nevertheless seems likely that M. Mondonville arranged the words to suit himself, and that, give and take a thing or two, he could claim to be the author. As for the music, we are generally quite agreed that it was plagiarised from various Italian intermezzos that have been performed here during the past year and a half, the rest consisting of tunes which every Languedocian knows by heart. Be that as it may, the author was born in these parts; the actors, Mademoiselle Fell, Jéliote and La Tour are also from these provinces, so it is quite easy to believe that we have been conveyed to the banks of the Garonne’.

The ‘Sonates en trio pour deux violons ou flûtes avec basse’ were published in Paris by Boivin in 1734. They are perfect examples of the mixture of French and Italian styles which was in vogue at the beginning of the 18th century in the form of church sonatas in four movements (fast-slow-fast-slow) for two high instruments (violin and flute) and basso continuo (organ, cello, double bass, theorbo).

Two anonymous faburdens for three and four voices, dating from 1771 and kept at the Bibliothèque Inguimbertine in Carpentras, were used as part of this office: the elevation ‘*O Salutaris*’ and the prayer for the king ‘*Domine salvum fac Regem*’, which brings the ceremony to a close.

Jean-Patrice Brosse
Translation: Mary Pardoe