



FAUX
BOURDON

*rinascita
di una tradizione*

*renaissance
d'une tradition*

FAUX
BOURDON

*rinascita
di una tradizione*

*renaissance
d'une tradition*



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

**Assessore ai Beni culturali,
al Turismo, allo Sport e al Commercio**

**Assesseeur aux Biens culturels,
au Tourisme, aux Sports et au Commerce**

Jean-Pierre Guichardaz

**Coordinatore
Coordinateur**

Cristina De La Pierre

**Dirigente della Struttura
Attività espositive e promozione identità culturale**

**Dirigeante de la Structure
Expositions et promotion de l'identité culturelle**

Daria Jorioz

**Testi
Textes**

David Mortara

**Foto
Photos**

Stefano Venturini

**Traduzione
Traduction**

Brigitte Miron

**Progetto grafico e impaginazione
Projet graphique et mise en page**

SeghesioGrivon sas

**Stampa
Impression**

Imprimerie Testolin

Presentazione

L'Assessorato dei Beni culturali, Turismo, Sport e Commercio della Regione autonoma Valle d'Aosta è lieto di presentare questa pubblicazione che rientra nelle attività di ricerca, studio e divulgazione del Bureau Régional Ethnologie et Linguistique della struttura Attività espositive e promozione identità culturale.

Coloro che amano la musica sacra in Valle d'Aosta troveranno in questo volume un agile strumento di consultazione per avvicinarsi al *faux-bourdon*, espressione musicale legata nel passato alle feste religiose e agli avvenimenti liturgici più sentiti e partecipati delle nostre comunità. Recentemente questa tradizione si è rinnovata al termine della messa del 31 dicembre 2020 in Cattedrale ad Aosta, con l'esecuzione del *Te Deum* in *faux-bourdon* e di altri due canti sacri trascritti a partire da testimonianze provenienti da Ayas, come si apprende da un recente articolo firmato da Jefferson Curtaz, organista e vicemaestro di Cappella della Cattedrale. Si tratta sicuramente di un'iniziativa importante, che denota la sensibilità verso il patrimonio musicale tradizionale locale e una convergenza di intenti con questa ricerca.

Mi auguro che l'esecuzione del *faux-bourdon* possa essere ampiamente adottata in Valle d'Aosta presso le nostre cantorie, a cui questa pubblicazione è principalmente indirizzata, dando così nuova linfa al nostro repertorio musicale sacro.

L'Assessore

Jean-Pierre Guichardaz

Présentation

L'Assessorat des biens culturels, du tourisme, des sports et du commerce de la Région autonome Vallée d'Aoste a le plaisir de présenter cette publication qui se situe parmi les activités de recherche, d'étude et de diffusion du Bureau Régional Ethnologie et Linguistique de la structure Expositions et promotion de l'identité culturelle.

Les passionnés de musique sacrée en Vallée d'Aoste trouveront dans ce volume un outil de consultation agile, pour se familiariser avec le faux-bourdon, une expression musicale autrefois liée aux fêtes religieuses et aux événements liturgiques les plus appréciés et partagés dans nos communautés. Tout récemment, cette tradition s'est renouvelée à la fin de la messe du 31 décembre 2020 à la cathédrale d'Aoste, avec l'exécution du *Te Deum* en faux-bourdon et de deux autres chants sacrés transcrits à partir de témoignages provenant d'Ayas, comme l'atteste un récent article de Jefferson Curtaz, organiste et maître de chapelle adjoint de la cathédrale. Il s'agit sans aucun doute d'une initiative remarquable, qui témoigne de la sensibilité pour notre patrimoine musical traditionnel local, ainsi que d'une convergence avec cette recherche.

J'exprime le vœu que l'exécution du faux-bourdon puisse être largement adoptée en Vallée d'Aoste par les chœurs de nos paroisses, auxquelles cette publication s'adresse en premier lieu, et qu'elle puisse imprimer un nouvel élan à notre répertoire musical sacré.

L'Assesseur

Jean-Pierre Guichardaz

La riscoperta del faux-bourdon in Valle d'Aosta

Il patrimonio culturale immateriale, in cui confluiscono il linguaggio e le espressioni orali, le pratiche sociali, i riti e le feste, l'artigianato di tradizione, le conoscenze popolari legate alla natura, costituisce una ricchezza straordinaria di cui siamo depositari e che abbiamo il compito di trasmettere da una generazione all'altra.

La valorizzazione e la divulgazione della nostra cultura immateriale si esplicita anche attraverso la riscoperta della musica sacra tradizionale. In tale contesto si colloca la realizzazione di questo volume dedicato al faux-bourdon in Valle d'Aosta, in cui David Mortara ripercorre la storia di una modalità di canto liturgico che nella nostra regione ha assunto caratteristiche peculiari e identitarie e le cui radici affondano nella religiosità popolare alpina. L'intento dichiarato dall'autore di voler incoraggiare le cantorie parrocchiali valdostane al recupero di un'espressione musicale oggi quasi scomparsa rappresenta forse il significato più autentico di questa pubblicazione, che si propone di veicolare in maniera scientifica ma anche divulgativa il recupero della pratica del faux-bourdon nel contesto delle comunità locali.

La riscoperta di questo canto sacro antico, alternante passi monodici a passi polifonici, non riveste dunque soltanto un'importanza in ambito musicale e storico-liturgico, ma riguarda più in generale la dimensione identitaria della Valle d'Aosta, in cui confluiscono i riti e la fede di un popolo di montagna, formidabili elementi di aggregazione per la comunità, dalle intrinseche valenze antropologiche, etnografiche e compiutamente culturali.

La musica, poi, come ogni espressione artistica, ha la straordinaria capacità di generare risposte emotive, raggiungendo le nostre corde più intime e autentiche. Una magia che nelle cerimonie liturgiche e nella ritualità tradizionale trova una cassa di risonanza cristallina.

Daria Jorioz

Dirigente della Struttura attività espositive e promozione identità culturale

La redécouverte du faux-bourdon en Vallée d'Aoste

Le patrimoine culturel immatériel, qui comprend le langage et les expressions orales, les pratiques sociales, les rituels et les fêtes, l'artisanat de tradition, ainsi que les connaissances populaires liées à la nature, constitue une richesse extraordinaire dont nous sommes les dépositaires. Notre mission est de transmettre cette richesse d'une génération à l'autre.

La valorisation et la diffusion de notre culture immatérielle se traduit également par la redécouverte de la musique sacrée traditionnelle. C'est dans ce contexte que se situe la réalisation de ce volume consacré au faux-bourdon en Vallée d'Aoste, dans lequel David Mortara revient sur l'histoire d'un type de chant liturgique qui, dans notre région, a pris des caractéristiques spécifiques et identitaires, profondément enracinées dans la religiosité populaire alpine. L'intention déclarée de l'auteur est d'encourager les chorales paroissiales valdôtaines à récupérer cette expression musicale aujourd'hui quasiment disparue : c'est probablement là le sens le plus authentique de cette publication, qui se propose de véhiculer de manière scientifique, mais accessible à tous, le retour à la pratique du faux-bourdon dans le contexte des communautés locales.

La redécouverte de ce chant sacré ancien, alternant parties monodiques et polyphoniques, ne revêt pas uniquement une importance dans le domaine musical et historico-liturgique, mais touche plus généralement à la dimension identitaire de la Vallée d'Aoste, lieu de confluence de la foi et des rituels de tout un peuple montagnard : ceux-ci représentent autant de formidables éléments d'agrégation pour la communauté, avec leurs caractères anthropologiques et ethnographiques intrinsèques, mais aussi pleinement culturels.

Comme toute expression artistique, par ailleurs, la musique a la capacité extraordinaire de susciter en nous une réponse émotionnelle et de toucher nos cordes les plus profondes et authentiques. C'est comme une magie, qui trouve une résonance cristalline dans les cérémonies liturgiques et dans la ritualité traditionnelle.

Daria Jorioz


Dirigeante de la Structure expositions et promotion de l'identité culturelle


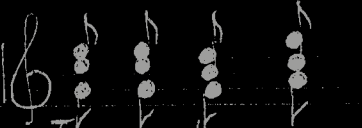



FAUX
BOURDON
*rinascita
di una tradizione*

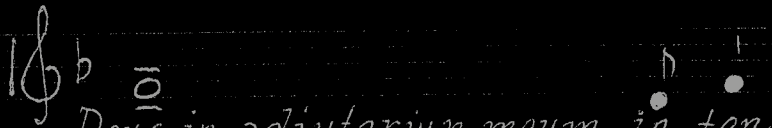
Laudes et vêpres solennelles

Faux-bourdon (AYAS)

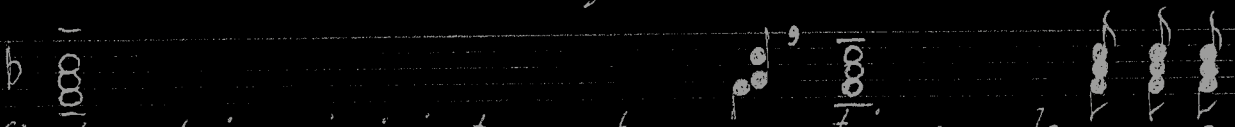
Te Deum \square 5^{me} Mode 
Te De-um la-u-da - - mus :

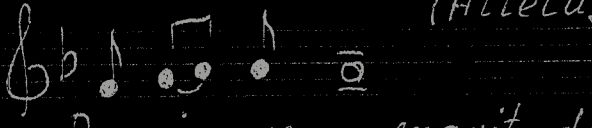
 \square Chœur 
te Dominum con-fi-te-mur Te æ-ter-num


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

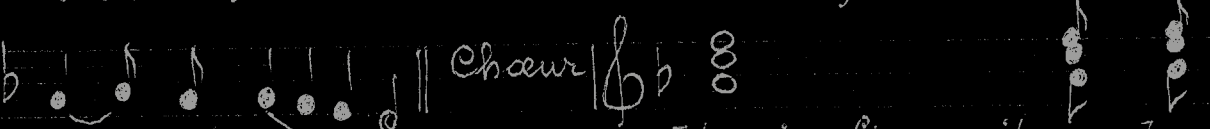

Deus in adiutorium 
Deus in adiutorium meum in-tende


Domine ad adiu-van-dum me fe-sti-na. Gloria Patri ...


Sicut erat in principio et nunc et semper et in sæcula \square 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

 \square Chœur 
cin-xit se Etenim firmavit or-bem

PREMESSA

Il fatto che la Valle d'Aosta sia stata storicamente una "terra di passaggio" impedisce di stabilire quali siano le forme musicali autenticamente autotone; la presenza di valichi alpini che hanno favorito gli scambi continui con le popolazioni d'oltralpe e l'appartenenza all'area francofona delle Alpi occidentali hanno fatto sì che gli elementi culturali siano comuni con i nostri vicini.

È ampiamente dimostrato che in campo musicale, a parte le produzioni più o meno recenti di compositori locali (in questo caso evidentemente possiamo parlare di musica valdostana), le melodie tradizionalmente eseguite in Valle d'Aosta, salvo rare eccezioni, sono condivise con le aree francesi e svizzere a noi confinanti, e col vicino canavese.

Una delle poche espressioni musicali proprie della Valle d'Aosta, non riscontrabili quindi con la stessa capillare diffusione in altri ambiti geografici a noi prossimi, è la modalità di esecuzione di canti sacri liturgici conosciuta come faux-bourdon; a tutt'oggi non esiste testimonianza che venisse eseguito né

nelle regioni vicine, mi riferisco soprattutto alla Savoia e al Canton Vallese, né nelle valli alpine piemontesi¹.

In un'ottica di salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, costantemente promossa dall'UNESCO, assumono quindi una valenza importante la riscoperta e la valorizzazione di questa forma di arte sacra, espressione autentica della fede popolare che caratterizza la storia della religiosità in Valle d'Aosta.

Questo breve studio ha un triplice compito: illustrare le caratteristiche, la storia e l'evoluzione del faux-bourdon, analizzarne la presenza nella nostra regione, ma soprattutto stimolare le cantorie parrocchiali alla riscoperta di questa nostra tradizionale espressione di religiosità popolare.

A tale scopo, sul sito della Regione autonoma Valle d'Aosta (https://www.regione.vda.it/cultura/patrimonio/particolarismo_tradizioni/spartiti_faux_bourdon_i.aspx) sono state raccolte alcune partiture, risultato di trascrizioni dei pochi manoscritti esistenti e delle registrazioni effettuate dal 1968 al 1974 dall'équipe guidata dal Prof. Lino Colliard.

¹ Una forma di faux-bourdon simile alla nostra è stata riscontrata da Sandro Boniface di Aymavilles a Bessans in Maurienne (Francia). Racconta Boniface: "Per la registrazione di un nostro disco sui canti popolari della Maurienne, abbiamo trovato un *Magnificat*. Lo abbiamo intonato e immediatamente i cantori della Maurienne hanno cantato una seconda voce con le stesse modalità del nostro *altus* del faux-bourdon. Inoltre abbiamo visto uno strumento musicale praticamente uguale al nostro *tubo*".

ORIGINI E STORIA

La nascita del faux-bourdon può essere situata tra la fine del Medioevo e l'inizio del Rinascimento anche se, già tra gli ultimi secoli del primo millennio e i primi del secondo, nell'ambito della liturgia erano praticate forme di canto polifonico (a più voci), in alternativa alla musica monodica (ad una sola voce) rappresentata essenzialmente dal canto gregoriano. Queste prime esperienze di polifonia liturgica erano l'organum e il gymel.

L'organum apparve in Francia alla fine del primo millennio (i primi accenni si ritrovano addirittura nel trattato *Musica Enchiridis* del IX secolo) e consisteva semplicemente in una sorta di rinforzo della melodia in "cantus firmus" (un genere di canto gregoriano) con l'aggiunta di una voce, chiamata "vox organalis", ad una quarta o ad una quinta superiore della "vox principalis": l'organum poteva essere "a moto parallelo", se seguiva il disegno melodico della voce principale, "a moto contrario" (le voci si muovono in direzioni diverse), "a moto obliquo" (la prima voce sta ferma e la seconda si muove), oppure "fiorito" quando la seconda voce aveva la libertà di ornare il canto con abbellimenti di vario tipo.

Il gymel, o gimel, o gemell (il termine ha origine dal latino "gemellus"), originario dell'Inghilterra, si sviluppò intorno al XIV secolo ed era caratterizzato

dall'aggiunta alla melodia principale di una seconda voce parallela alla terza o alla sesta inferiore; generalmente le voci iniziavano all'unissono, si dividevano e terminavano all'unissono o all'ottava. A noi sono giunti pochissimi manoscritti in quanto la gran parte delle partiture di gymel fu distrutta intorno alla metà del '500, a causa della "soppressione dei monasteri", ove erano conservati i manoscritti, voluta da Enrico VIII, re d'Inghilterra e capo della Chiesa anglicana.

Queste due forme di canto a più voci sono probabilmente alla base della nascita del faux-bourdon, termine che viene impiegato in campo musicale per la prima volta nel XV secolo. In origine il faux-bourdon era un'improvvisazione semplice a due o più voci sul "plain-chant" (canto piano o gregoriano); questa improvvisazione era generalmente "a moto parallelo" (la seconda e la terza voce si muovono secondo l'andamento degli intervalli ascendenti o discendenti della voce principale) ed era "omoritmica" (tutte le voci procedono insieme con gli stessi valori ritmici).

Il faux-bourdon non fu solamente un'espressione della cultura "popolare" ma fu anche impiegato da compositori di musica "colta": ad esempio, il grande musicista fiammingo Guillaume Dufay (1397 circa-1474), autore, tra l'altro, di diverse messe, mottetti e inni sacri, in alcune sue composizioni impiegò il sistema armonico del faux-bourdon: nel più conosciuto di questi brani, l'*Ave Maris Stella*, si ritrovano i canoni tipici del faux-bourdon quali l'alternanza del momento monodico con quello polifonico, il movimento parallelo delle voci e gli intervalli di sesta tra le voci.

Nei secoli successivi la tecnica del faux-bourdon si sviluppò assumendo caratteristiche diverse in base ai periodi storici e ai contesti in cui veniva eseguito; nacquero il faux-bourdon inglese, quello francese, il fabordon spagnolo e il falsobordone italiano ciascuno con connotazioni armoniche ed esecutive peculiari.

Nella seconda metà del XIX secolo l'impiego del faux-bourdon, che per la propria natura legata all'improvvisazione era eseguito solamente "a cappella", cioè senza accompagnamento strumentale, conobbe un declino in quasi

tutta la Chiesa romana sia perché considerato uno stile desueto di esecuzione, sia per la preferenza data al canto gregoriano, ma soprattutto a causa dell'introduzione dell'organo nelle funzioni liturgiche.

Nelle nostre parrocchie, vista la semplicità armonica del faux-bourdon "valdostano" che si prestava all'accompagnamento organistico, sopravvisse più a lungo, scomparendo nella seconda metà del secolo scorso, ad eccezione di alcuni casi come, ad esempio, nella parrocchia di Challand-Saint-Anselme dove viene tutt'ora eseguito per merito dell'impegno e della sensibilità del direttore della cantoria.

LA CHIESA E IL FAUX-BOURDON

La Chiesa romana ha sempre considerato fondamentale il ruolo del canto sacro nella liturgia e, nella sua storia bimillenaria, si è dedicata periodicamente ad elaborare i canoni secondo i quali eseguire i brani di musica sacra durante le funzioni religiose.

Nel 1600, sotto il papato di Clemente VIII veniva pubblicato, conseguentemente al Concilio di Trento (1545-1563), il *Cærimoniale Episcoporum iussu Clementiis VIII*, volume che aveva il compito di regolare lo svolgimento delle funzioni religiose officiate dai vescovi.

Per quanto riguarda la musica liturgica, oltre a stabilire l'impiego degli strumenti musicali durante le funzioni, il *Cærimoniale* fissava anche i canoni della musica cantata, ribadendo il principio del “verba intellegentur”, cioè il testo del brano cantato doveva essere chiaro e comprensibile per tutti i fedeli. Per alcune funzioni religiose, come i Vespri, veniva permesso il faux-bourdon proprio perché rispettava il canone dell'intelligibilità; infatti per sua natura il faux-bourdon era un canto “intelligibile”, grazie alla semplice armonizzazione (nota contro nota) e al carattere sillabico (ad ogni nota corrisponde una sillaba).

Col motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines* (conosciuto in italiano col titolo *Tra le sollecitudini*) del 22 novembre 1903, Papa Pio X affrontava l'argomento della musica liturgica stabilendo punti fermi per l'esecuzione dei canti sacri; tra l'altro, metteva il gregoriano al “grado sommo” della musica liturgica e rivalutava la musica polifonica, soprattutto la Scuola romana rappresentata da Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Al punto IV del documento, *Forma esterna delle sacre composizioni*, si legge testualmente: “Sarà nondimeno lecito, nelle maggiori solennità, di alternare il canto gregoriano del coro coi cosiddetti falsobordoni o con versi in simile modo convenientemente composti”; una sorta di legittimazione, quindi, dell'impiego del faux-bourdon nelle funzioni liturgiche.

Il Concilio Ecumenico Vaticano II (1962-1965), convocato da Papa Giovanni XXIII e concluso da Papa Paolo VI, si è occupato della riforma del rito liturgico, stabilendo anche i canoni tuttora in vigore delle esecuzioni musicali durante le funzioni. Il Capitolo VI del documento *Costituzione sulla sacra liturgia del Sacrosanctum Concilium*, interamente dedicato alla musica sacra, pur prendendo in considerazione varie forme musicali, non cita espressamente il falsobordone o faux-bourdon.

Una riflessione è però opportuna sui punti 116 e 118 del documento:

- punto 116: “La Chiesa riconosce il canto gregoriano come canto proprio della liturgia romana; perciò nelle azioni liturgiche, a parità di condizioni, gli si riserva il posto principale. [...]”
- punto 118: “ Si promuova con impegno il canto religioso popolare [...]”

Ebbene, il faux-bourdon tradizionalmente eseguito in Valle d'Aosta soddisfa entrambe le raccomandazioni espresse nei due punti in quanto, come già illustrato precedentemente, deriva direttamente da una delle forme del canto gregoriano ed è sicuramente un'espressione musicale della religiosità popolare.

Successivamente al Concilio, a causa di una “deriva” dell'apertura alle lingue volgari e a forme musicali “moderne” di accompagnamento al rito (messe

“beat”, uso eccessivo di percussioni, chitarre elettriche e altro ancora), deriva denunciata anche recentemente a Roma dal convegno dei Compositori di Musica Sacra e dovuta in gran parte a forzature nell'interpretazione della *Costituzione sulla sacra liturgia* del *Sacrosanctum Concilium*, diversi pontefici e personalità della Chiesa si sono espressi a favore di un recupero della tradizione musicale nelle funzioni liturgiche.

Alcuni esempi:

- nel 2003 Papa Giovanni Paolo II, nel chirografo (decreto papale) in occasione del centenario del motu proprio *Tra le sollecitudini* di Papa Pio X, in più punti ribadisce l'importanza per la Chiesa del latino e del canto gregoriano;
- nel suo intervento del marzo 2006 in occasione della “Tre giorni di formazione liturgico musicale” di Assisi, Mons. Mauro Piacenza, Presidente della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, sottolinea che “il canto gregoriano è il canto della Chiesa”;
- nel 2011 Papa Benedetto XVI, in una lettera inviata al Cardinale Zenon Grocholewski, Gran Cancelliere del Pontificio Istituto di Musica Sacra, in occasione del centenario di fondazione dell'Istituto, riafferma l'importanza della musica sacra tradizionale nel rito liturgico;
- nel 2012 padre Emidio Papinutti, uno dei massimi esperti nel campo della musica sacra e del canto gregoriano, critica “la proliferazione di musicacce e musicchette nella liturgia e l'abbandono del gregoriano e della polifonia” imputando a questo la disaffezione di molti cristiani per la nuova misura liturgica.

Alla luce di questa chiara volontà di rivalutazione della musica sacra legata alla tradizione della Chiesa, risulta quindi opportuno, se non doveroso, un impegno nel recupero e nella valorizzazione del repertorio rappresentato dal faux-bourdon come canto liturgico tradizionale nelle parrocchie valdostane.

DEFINIZIONE E CARATTERISTICHE

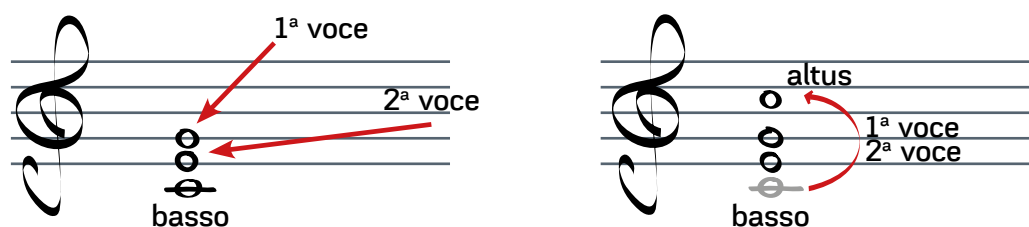
Come già detto precedentemente, il faux-bourdon è una tecnica che si è sviluppata in gran parte d'Europa, assumendo connotazioni differenti a seconda del tempo e della zona in cui veniva eseguito. Di conseguenza è difficile, se non impossibile, elaborarne una definizione che illustri compiutamente le varie sfumature e sfaccettature. Molti studiosi e molti musicisti hanno nel tempo affrontato il problema, riuscendo però a codificare e definire solamente ogni singolo faux-bourdon riferito ad un determinato periodo in una determinata regione.

Alla stregua dei faux-bourdon inglese, francese, spagnolo, siciliano, anche il faux-bourdon “valdostano” aveva quindi caratteristiche proprie; la definizione più calzante nel caso nostro è del compositore e musicologo italiano Giuseppe Bainsi (1775-1844), riportata dal musicologo Ignazio Macchiarella, nel suo libro *Il Falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta* edito dalla Libreria Musicale Italiana:

“[...] 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 par-

te più acuta, la quale canta in sesta dal 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. Quanto 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 [...]”.

Un semplice esempio esplicativo sulla struttura armonica: prendiamo in esame l'accordo a tre voci do - mi - sol (do - mi intervallo di terza, do - sol intervallo di quinta) dove il basso esegue il do, la seconda voce il mi e la prima voce o voce principale il sol. Nel faux-bourdon “valdostano” la nota fondamentale (il do), eseguita dal basso, viene cantata all'ottava superiore. L'accordo diventerà quindi mi - sol - do (mi - sol intervallo di terza, mi - do intervallo di sesta). La voce più bassa (che nell'accordo do - mi - sol era la seconda voce) eseguirà il mi; la voce principale continua a cantare il sol e la voce rimanente (che eseguiva il do basso) canta il do all'ottava superiore. Il vuoto lasciato dalla mancanza della nota bassa veniva in qualche modo colmato, come vedremo più avanti, con l'impiego del *tubo*².



² [ˈtʰɒ] termine francoprovenzale, qui riportato in grafia BREL. Il grafema [u] corrisponde al fonema [ʌ] così come nel francese *lune* (luna) o nel tedesco *über* (sopra).

Possiamo quindi schematicamente fissare alcuni punti che caratterizzano il faux-bourdon “valdostano”:

- l'esecuzione è a tre voci maschili a cappella o accompagnate dall'organo;
- il canto è quasi sempre sillabico (una nota, una sillaba) e omoritmico (le tre voci procedono eseguendo gli stessi valori);
- le tre voci procedono in moto parallelo per terze e seste;
- c'è un'alternanza di frasi eseguite all'unisono e a tre voci;
- manca la voce del basso e viene introdotta una voce più acuta (comunemente chiamata *altus*³);
- viene impiegato il *tubo* per sostenere l'impianto armonico.

³ [alˈtʰs] termine francoprovenzale, qui riportato in grafia BREL. Il grafema [u] corrisponde al fonema [ʌ] così come nel francese *lune* (luna) o nel tedesco *über* (sopra). Contrariamente al latino, nella pronuncia francoprovenzale la parola *altus* è tronca, porta cioè l'accento sull'ultima sillaba.

IL FAUX-BOURDON IN VALLE D'AOSTA

L'indagine sul faux-bourdon in Valle d'Aosta ha due limiti oggettivi: l'esiguità di testimoni e la trasmissione orale della tradizione.

Per quanto concerne il primo punto, è sufficiente ricordare che il faux-bourdon è stato cantato fino agli anni '70 del secolo scorso e sono pochi i cantori ancora in vita che hanno ricordo dei vari aspetti legati all'esecuzione dei brani.

In secondo luogo, è appurato che il faux-bourdon era trasmesso oralmente di generazione in generazione; salvo pochissime eccezioni, non esistevano partiture ma i giovani aspiranti cantori imparavano le parti a memoria, affiancando i più esperti esecutori e seguendo le indicazioni del direttore della cantoria.

La fonte più importante di informazioni relative all'esecuzione di canti in faux-bourdon in Valle d'Aosta è rappresentata dal lavoro promosso dal Prof. Lino Colliard, allora Direttore dell'Archivio storico regionale, negli anni '60 e '70 con l'istituzione del "Centro di ricerche sugli usi liturgici e popolari ed il canto religioso in Valle d'Aosta".

A margine dell'approfondita indagine, conclusa con la pubblicazione dei volumi di *Recherches sur l'ancienne liturgie d'Aoste et les usages religieux et populaires valdôtains*, il Prof. Colliard e i suoi collaboratori effettuarono una serie di registrazioni di messe, inni e salmi eseguiti dalle cantorie parrocchiali e da singoli cantori.

Il Prof. Colliard stesso, nell'introduzione dello studio della Dott.ssa Emanuela Lagnier *Il faux-bourdon in Valle d'Aosta*, definisce queste registrazioni "un'impresa d'avanguardia" malgrado fosse stata effettuata "in condizioni sovente precarie, con mezzi certamente inadeguati"; inoltre ringrazia i collaboratori tra i quali spiccano personalità importanti della cultura e della musica liturgica valdostana quali Joseph-César Perrin, Don Luigi Gal, organista della Cattedrale e "formatore" di generazioni di organisti, e il canonico Jean Domaine, priore della Collegiata di Sant'Orso nonché compositore e direttore di coro.

Proprio l'interessante studio, appena citato, della Dott.ssa Emanuela Lagnier, pubblicato nel 1989, dimostra ampiamente e doviziosamente che la pratica del faux-bourdon era diffusa nelle parrocchie valdostane almeno dal 1700 sino al secolo scorso; con l'attenta analisi dei documenti, dalle circolari emanate dalla Curia Vescovile di Aosta agli *États des Paroisses*, dai *Coutumiers* parrocchiali all'importante *Règlement des chanteries paroissiales du Diocèse d'Aoste*, la Dott.ssa Lagnier dimostra che il faux-bourdon non solo aveva una diffusione capillare e ricopriva anche un ruolo fondamentale nel rito liturgico, ma aveva anche peculiari caratteristiche e modalità esecutive che sottolineavano la particolare "spiritualità" dei Valdostani.

Ad esempio, a differenza del falsobordone italiano, praticato soprattutto nel Sud Italia e in Sardegna, che era dedicato quasi esclusivamente alle funzioni liturgiche della Settimana Santa, il faux-bourdon "valdostano" era l'elemento caratterizzante delle festività più importanti durante tutto l'arco dell'anno.

Allo studio della Dott.ssa Lagnier si aggiunge anche la ricerca capillare sul faux-bourdon effettuata recentemente dal BREL (Bureau régional ethnologie et linguistique) dell'Assessorato dei Beni culturali, Turismo, Sport e

Commercio, dove le numerose testimonianze raccolte, alcune delle quali più avanti verranno riportate nel dettaglio, dimostrano che questa forma di canto sacro era strettamente collegata alla solennizzazione del rito; non esisteva festa patronale (la festa sicuramente più sentita dai fedeli valdostani) senza una chiusura della Messa solenne con l'esecuzione del *Te Deum* o del *Laudate Dominum* in faux-bourdon.

Da cosa derivi questo stretto collegamento tra faux-bourdon e solennità appare chiaro anche solo all'ascolto dei brani; dopo la prima frase musicale eseguita all'unisono in "plain-chant" si assiste ad una "espansione vocale", quasi un'esplosione armonica a tre voci della cantoria, con la voce più alta che sovente esprime sonorità particolarmente acute ed espressive; la sensazione dell'ascoltatore è di assistere ad una vera e propria manifestazione musicale di gioia, di fede e di solennità.

Questo stretto legame era così sentito che, come risulta da diverse testimonianze, anche nel pranzo della cantoria, che tradizionalmente seguiva la messa il giorno del patrono, i cantori intonavano spontaneamente brani del repertorio in faux-bourdon.

Una forma di espressione musicale, quindi, che travalicava l'aspetto legato al mero momento liturgico, ma che rappresentava l'autentico modo di sentire la religiosità, di solennizzare la festività, di vivere la comunità.

IL TUBO

Uno degli elementi caratterizzanti dell'esecuzione dei brani liturgici in faux-bourdon era l'impiego del *tubo* che, come abbiamo visto precedentemente, aveva il compito di sostenere l'impianto armonico del canto supplendo all'assenza della voce bassa.

Pur essendo entrato in disuso antecedentemente al faux-bourdon stesso, si suppone nella prima metà del secolo scorso, ancora oggi molte parrocchie valdostane (Gressan, La Thuile, Hône, Valpelline, per citarne alcune) ne custodiscono diversi esemplari, anche se sovente in cattivo stato di conservazione.

Lo strumento deriva con tutta probabilità dal serpentone, strumento musicale in legno impiegato soprattutto in Francia nell'accompagnamento con note gravi dei canti liturgici; a differenza del *tubo*, la cui intonazione era frutto della sola abilità del suonatore, il serpentone aveva dei fori che permettevano di emettere suoni con più precisione.

Questo legame tra i due strumenti musicali è riscontrabile in un dipinto a lato dell'organo della chiesa di Saint-Léger ad Aymavilles che raffigura, unico caso in Valle d'Aosta, un *tubo* con i fori; una via di mezzo, insomma, tra il serpentone e il *tubo*.

Probabilmente opera di artigiani fabbri e di dimensioni che vanno all'incirca dal metro al metro e mezzo, i *tubo* erano costruiti generalmente con lo

stesso lamierino metallico delle canne fumarie tagliate e saldate in modo da creare un cono amplificatore del suono per riuscire a sostenere il canto di formazioni vocali numerose.

Esistono due tipologie di *tubo*: con l'imboccatura ampia e con il bocchino più stretto, simile a quello degli ottoni. Il primo veniva impiegato come semplice amplificatore della voce (il suonatore di *tubo* cantava le note basse nello strumento che amplificava la nota eseguita), il secondo, di più difficile impiego, veniva suonato come fosse un basso tuba (il suonatore con la pressione delle labbra sul bocchino otteneva la vibrazione dello strumento). Essendo privo di fori o chiavi per la modulazione del suono, la ricerca dell'intonazione era demandata, come già detto, solamente all'abilità e all'orecchio dell'esecutore.

Oltre che in metallo, il *tubo* poteva essere costruito anche in legno fungendo come megafono amplificatore della voce; un esemplare in ottime condizioni è stato rinvenuto da Sandro Boniface nella cappella di Turlin ad Aymavilles.

Un curioso esempio di *tubo*, che racchiude le due tipologie, è conservato nel museo di arte sacra all'interno della chiesa parrocchiale di Hône. Lo strumento, proveniente dalla cappella di Courtil, è dotato di due bocchini intercambiabili, uno ad imboccatura larga e uno ad imboccatura stretta, che permettevano al suonatore di impiegarlo sia come "amplificatore di voce", sia come basso tuba.

Attualmente il *tubo* in Valle d'Aosta viene impiegato in una sola occasione: l'esecuzione del tradizionale *Gaude flore virginali, hymnus de septem gaudiosi beatæ Mariæ (lo Godé, in patois)*, il lunedì di Pasqua nella cappella del villaggio di Moline a Gressan.

Pierre Brocard, storico direttore della cantoria parrocchiale di Gressan, oltre ad aver raccolto e armonizzato la melodia del canto e ad aver recuperato e restaurato il *tubo* del tipo "a vibrazione", da decenni accompagna l'esecuzione dell'inno sacro con il tradizionale strumento. Una curiosità: recentemente Pierre Brocard ha delegato il ruolo di "suonatore di *tubo*" ad una giovane studentessa di corno francese la quale, inserendo nell'imboccatura del *tubo* il bocchino del corno, ha ottenuto un sensibile miglioramento sia nella qualità del suono sia nell'intonazione dello strumento.

LA RICERCA

La ricerca sul campo, effettuata capillarmente su territorio di tutta la Diocesi di Aosta, si è mossa su due direttive principali: la raccolta di testimonianze dirette sulle modalità di esecuzione del faux-bourdon e il reperimento di materiale musicale scritto relativo al canto.

Le difficoltà incontrate sono state notevoli, dovute all'esiguità di testimoni (il faux-bourdon, come già detto era cantato fino alla seconda metà del secolo scorso) e alle caratteristiche di trasmissione della tecnica esecutiva (l'apprendimento era solamente orale e non attraverso lo studio di partiture scritte).

Ciò malgrado, sono emersi alcuni interessanti punti fermi:

- Il faux-bourdon era cantato in tutte le parrocchie della Valle d'Aosta.

La diffusione del faux-bourdon era, quindi, veramente capillare; ove non è stato possibile ricorrere a testimoni diretti, ad esempio nelle parrocchie di La Thuile, Roisan, Pontboset e Hône, la presenza del *tubo* è stata sufficiente a comprovare che il canto era lì eseguito.

In alcuni casi, poi, quando in occasione di feste importanti la cantoria parrocchiale non era in grado di eseguire il faux-bourdon (soprattutto per la mancanza di elementi), erano i cantori della parrocchia vicina che implementavano l'organico per solennizzare la funzione; questo ad ulteriore testimonianza non solo della diffusione del faux-bourdon, ma anche dell'importante ruolo che esso rivestiva nella religiosità dei fedeli valdostani.

Durante la ricerca è emerso anche un aspetto importante del faux-bourdon: benché il repertorio fosse abbastanza uniforme (ad esempio il *Te Deum* e il *Laudate Dominum* erano presenti nel repertorio di tutte le cantorie), le semplici e istintive armonizzazioni dei brani in alcuni casi subivano modifiche da zona a zona. In questo senso è emblematica la lettera che Auguste Valleise, storico organista di Arnad, inviava al Prof. Lino Colliard nell'agosto del 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 [...]”⁴.

Appare evidente che, come avviene in modo più marcato per la lingua franco-provenzale, o patois, il faux-bourdon aveva sfumature peculiari a seconda di dove veniva eseguito e questo probabilmente perché in origine i cantori applicavano al faux-bourdon le stesse modalità esecutive del canto profano spontaneo che, come sappiamo, in Valle d'Aosta sono differenti da zona a zona.

– Il faux-bourdon era quasi esclusivamente riservato alle grandi festività soprattutto alla “messa grande” della festa patronale, e in alcuni casi al rito funebre.

⁴ “Egregio Professore, [...] credo di aver messo a punto il faux-bourdon, sul V tono, del *Te Deum* ma ho dovuto interamente ricostruirlo a memoria su quello che cantavamo tempo fa ad Arnad e che non differisce in nulla da quello che si canta generalmente in Valle: ho controllato l'aria che avevo fatto registrare a Valgrisenche. L'aria del faux-bourdon di Ayas è molto diversa [...]”.

Fino alla riforma *Costituzione sulla sacra liturgia – Sacrosanctum Concilium* del 1963 approvata dal Concilio Ecumenico Vaticano II il canto che accompagnava il rito sacro era principalmente il gregoriano o “plain-chant”. Alcune cantorie dotate di maggiori capacità tecniche avevano in repertorio per particolari occasioni anche messe a più voci quali ad esempio la *Missa Pontificalis* di Lorenzo Perosi o la messa di Pietro Alessandro Yon.

Ma la maniera più diffusa e popolare di solennizzare una festa in Valle d'Aosta è stata, probabilmente almeno per due secoli, l'esecuzione di brani in faux-bourdon.

Ricordava Don Luigi Maquignaz:

“Quando ero parroco a Saint-Pierre si cantava sempre il faux-bourdon a tutte le feste patronali: il *Magnificat*, il *Te Deum* e alle volte un canto finale. Era cantato anche alla Pentecoste, all'Ascensione, all'Assunta; in pratica veniva cantato in tutte le solennità. E per di più, abitualmente, in tutti i villaggi, dopo la messa del Patrono, c'era il pranzo offerto a turno da una famiglia al parroco e ai cantori. Alla fine del pranzo si cantava sempre il *Laudate Dominum* in faux-bourdon. Ho un bellissimo ricordo e mi spiace che non si canti più”.

Lo stesso sentimento di dispiacere traspare da tutte le testimonianze raccolte; le feste solenni, le *belle fête* come vengono popolarmente definite in patois, erano tali solo se arricchite dalle esecuzioni di canti in faux-bourdon.

Solamente una testimone ha espresso la propria opinione con accenti critici verso questa forma popolare di canto sacro, dichiarando una netta preferenza per il canto gregoriano; addirittura ha coniato il verbo in patois *bordonà* con una connotazione dispregiativa riferita non solo al canto in faux-bourdon, ma anche ad una maniera di cantare con voci sguaiate. Dice la testimone:

“Non trovo bello il faux-bourdon perché i cantori ‘bordonavano’; evidentemente non erano sufficientemente educati per cantare il gregoriano e allora facevano dei ghirigori vocali, uscivano dalle righe. Non mi piaceva”.

Ma al di là di questa unica testimonianza critica, la totalità dei parroci, organisti e cantori intervistati, come ho già detto, si è espressa con toni di grande apprezzamento verso il faux-bourdon.

- Il canto era accompagnato quasi sempre dall'organo e veniva eseguito a cappella solamente durante le processioni o nei cortei funebri.

Come già illustrato precedentemente, il faux-bourdon "valdostano", a differenza di altre forme dello stesso canto, si prestava all'accompagnamento organistico a causa della sua semplicità armonica; l'organo arricchiva l'esecuzione e sopravviveva alla mancanza dei registri bassi dovuta alla struttura stessa del canto.

Tutte le testimonianze raccolte concordano su questo aspetto; nel rito liturgico in chiesa l'organo accompagnava sia il canto gregoriano che i brani in faux-bourdon; veniva eseguito senza il supporto strumentale durante le processioni (significativa in questo senso l'esecuzione di brani che si rifanno al modello del faux-bourdon durante il *Gran Tor* delle cappelle di Introd) e in occasione delle funzioni funebri accompagnando i defunti al cimitero (veniva usualmente cantato il *Libera me Domine*).

- L'esecuzione era riservata esclusivamente alle voci maschili.

Fino alla riforma del rito liturgico, approvata dal Concilio Ecumenico Vaticano II, le cantorie erano formate tradizionalmente dalle sole voci maschili. Va da sé che l'esecuzione del faux-bourdon, che, come sappiamo, è una sorta di armonizzazione a tre voci del canto gregoriano con una voce principale, una seconda voce e il cosiddetto *altus*, era riservata agli uomini.

Negli anni '70, l'ingresso delle voci femminili, se da un lato ha permesso di ampliare il repertorio sacro liturgico con messe e canti a quattro voci miste, dall'altro ha creato un problema per l'esecuzione del gregoriano e conseguentemente anche del faux-bourdon.

La soluzione per il canto gregoriano è stata l'alternanza delle voci maschili e femminili nell'esecuzione dei versetti; analogamente per il faux-bourdon,

composto dall'alternanza di una frase all'unisono e da una a tre voci, la prima veniva affidata al settore femminile, la seconda a quello maschile.

- La trasmissione del faux-bourdon avveniva in forma orale.

Tutte le testimonianze raccolte concordano sul fatto di non avere mai cantato faux-bourdon seguendo una partitura scritta: mentre, per quanto riguarda l'apprendimento del canto gregoriano, diverse cantorie parrocchiali organizzavano veri e propri corsi di studio, anche pluriennali con tanto di esame finale (la testimonianza dell'esperienza di Pierre Brocard con la cantoria di Gressan è significativa), la trasmissione della conoscenza del faux-bourdon avveniva per imitazione, talvolta con qualche consiglio dispensato dal direttore di cantoria.

In verità alcuni parroci "musicisti", come ad esempio Don Gal o Don Chatrian, avevano raccolto e trascritto alcuni brani in faux-bourdon, ma generalmente, come sostenuto da alcuni intervistati, si trattava di rielaborazioni o armonizzazioni dei canti, a volte anche a quattro voci, più che di fedeli trascrizioni.

Anche alcuni direttori di cantorie, come ad esempio il conosciuto maestro Carlo Poser, si sono dedicati alla scrittura su pentagramma di brani in faux-bourdon, cercando di fissare gli accordi e, alle volte, di moderare alcuni "eccessi vocali"; ma, come sostiene con convinzione Sergio Cossard di Rhêmes-Saint-Georges, "il faux-bourdon che cantavamo noi ad orecchio senza partitura era molto più bello".

Le poche partiture che abbiamo reperito sono il frutto del lavoro di due organisti, Giovanni Alliod di Antagnod e Auguste Valleise di Arnad, che, alle volte con meticolosità e precisione, alle volte abbozzando sommariamente linee melodiche e armoniche, hanno cercato di fissare fedelmente su pentagramma gli accordi di alcuni brani.

- Nessuno degli intervistati ha memoria dell'impiego del tubo per l'accompagnamento del canto.

Come abbiamo visto, prima dell'avvento dell'organo come strumento di accompagnamento dei canti liturgici, il *tubo* era lo strumento musicale dedicato a sostenere la cantoria nell'esecuzione del faux-bourdon.

Purtroppo, benché i *tubo* siano reperibili in molte parrocchie della Valle d'Aosta, nessun testimone intervistato ricorda di aver eseguito canti in faux-bourdon con l'accompagnamento di questo strumento; considerato che le testimonianze risalgono fino agli anni 1940-1950 è presumibile che sia stato usualmente impiegato (con l'eccezione del *Gaude Flore* di Gressan) fino agli inizi del secolo scorso.

L'eccellente studio già citato della Dott.ssa Emanuela Lagnier, oltre a citare con dovizia estratti di documenti del 1700 delle parrocchie di Avise e Chambave dove viene menzionato il *tubo*, riporta un'interessante ed emblematica testimonianza di Eloï Junod nato nel 1900 ad Avise:

“Il ‘trombon’ (*tubo*) si usava in mancanza dell'organo; da giovane ricordo di aver ascoltato il faux-bourdon accompagnato dal ‘trombon’, ma era già un'usanza rara, in via di sparizione. Mi ricordo di Raphaël Armand e di Sylvain Cerlogne, eccellenti cantori che, cantando nel *tubo*, aumentavano la forza del basso”.

È comprensibile che, a causa dell'intonazione precaria e della difficoltà di impiego, il *tubo* sia stato sostituito dall'organo ma sarebbe interessante recuperare gli strumenti ancora utilizzabili e restaurarli usando alcuni accorgimenti come l'applicazione di un bocchino che consenta un'emissione più precisa delle note; si potrebbe così riascoltare il faux-bourdon nella versione tradizionale più autentica.

CONSIDERAZIONI FINALI

Jean Léon Jaurès, filosofo e politico francese della fine dell'800 affermò: “*La tradizione non consiste nel mantenere le ceneri ma nel mantenere viva una fiamma*”.

Questa frase è stata di ispirazione per tutta la ricerca: se da un lato è importante la raccolta di dati, testimonianze e documenti per salvaguardare la tradizione, dall'altro è fondamentale darle nuova vita; nel nostro caso sarebbe emozionante che il suono pieno e solenne del faux-bourdon risuonasse nuovamente nelle nostre chiese.

A questo scopo, sul sito della Regione autonoma Valle d'Aosta (https://www.regione.vda.it/cultura/patrimonio/particolarismo_tradizioni/spartiti_faux_bourdon_i.aspx) sono a disposizione alcune partiture in parte fedeli riscritture di spartiti provenienti da archivi personali di cantori, direttori di cantorie e organisti, in parte trascrizioni dei brani registrati dal Prof. Lino Colliard dal 1968 al 1974.

Le partiture sono a tre voci maschili (*altus*, voce principale e seconda voce) con il versetto all'unissono annotato nel pentagramma centrale; questo per

sottolineare il fatto che, anche nelle parti a tre voci, il secondo pentagramma (quello centrale), normalmente dedicato alla seconda voce, è in realtà quello che ospita la voce principale.

Considerato il fatto che attualmente la quasi totalità delle cantorie è a voci pari, per fare in modo che tutti i cantori partecipino all'esecuzione, il versetto all'unisono potrà essere riservato alle voci femminili mentre quello a tre voci al settore maschile.

I canti in faux-bourdon potranno essere indifferentemente accompagnati dall'organo o eseguiti a voci scoperte anche se, come già detto, l'eventuale impiego del *tubo* darebbe più autenticità all'interpretazione.

Un'ultima riflessione: come abbiamo visto, la modalità di esecuzione del faux-bourdon è strettamente legata alla tradizione popolare del canto spontaneo e all'apprendimento per imitazione; che senso ha, quindi, fissare su pentagramma le linee melodiche del canto?

In effetti le partiture dovrebbero essere intese come "linee guida" sulle quali permettere ai cantori, sempre nell'ambito dei canoni armonici del faux-bourdon, di esprimersi con una certa libertà, secondo la sensibilità di ciascuno e secondo la tradizione vocale del posto; i brani, sia chiaro, possono essere eseguiti seguendo puntualmente lo spartito ma, allo stesso tempo, offrono la possibilità alle voci, soprattutto all'*altus*, di muoversi in modo da arricchire la melodia.

In conclusione, far rivivere la tradizione del faux-bourdon è un'opportunità e un dovere: l'opportunità di riascoltare il suono di canti che hanno accompagnato per lungo tempo i riti sacri e che sono la più autentica espressione della profonda religiosità dei fedeli valdostani; il dovere, in questa era di globalizzazione, di contribuire a mantenere accesa la fiamma delle nostre tradizioni.

RINGRAZIAMENTI

Un sincero ringraziamento a:

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

BIBLIOGRAFIA

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.

SITOGRAFIA

Musica enchiriadis
(www.chmtl.indiana.edu)

Motu Proprio *Tra le sollecitudini* del Sommo Pontefice Pio X sulla musica sacra – Roma, 1903 (www.vatican.va)

Costituzione sulla sacra liturgia *Sacrosanctum Concilium* – Roma, 1963
(www.vatican.va)

Chirografo del Sommo Pontefice Giovanni Paolo II per il centenario del Motu Proprio *Tra le sollecitudini* sulla musica sacra – Roma, 2003
(www.vatican.va)

Intervento di S.E. Mons. Mauro Piacenza *La musica sacra nel novero dei beni culturali della Chiesa* – Assisi, 2006
(www.vatican.va)

Lettera del Santo Padre al Gran Cancelliere del Pontificio Istituto di Musica Sacra in occasione del 100° anniversario di fondazione dell'Istituto – Roma, 2011 (www.vatican.va)

In attesa di una voce - *"Musica sacra: dopo 50 anni le valutazioni di un esperto testimone"*, incontro con padre Emidio Papinutti a cura di Piero Isola – Roma, 2012 (www.agensir.it)

▽ Serpentone.

I sei fori permettevano l'esecuzione della scala cromatica.

Serpent d'église.

Les six trous permettaient l'exécution de l'échelle chromatique.



Serpentone con testa di serpente ►
raffigurato sul parapetto
della cantoria della chiesa
parrocchiale di Introd.

*Serpent d'église avec tête de serpent
représenté sur le parapet de la
tribune des chantres de l'église
paroissiale d'Introd.*



▽ Affresco della cantoria della chiesa di Saint-Léger ad Aymavilles. Tra gli strumenti musicali, sotto la partitura, si distingue il tubo con fori.

Fresque de la tribune de l'église de Saint-Léger à Aymavilles. On peut distinguer, parmi d'autres instruments de musique, le tubo à trous.

▽ L'angelo suonatore di tubo dipinto sul parapetto della cantoria della chiesa di Saint-Léger ad Aymavilles.

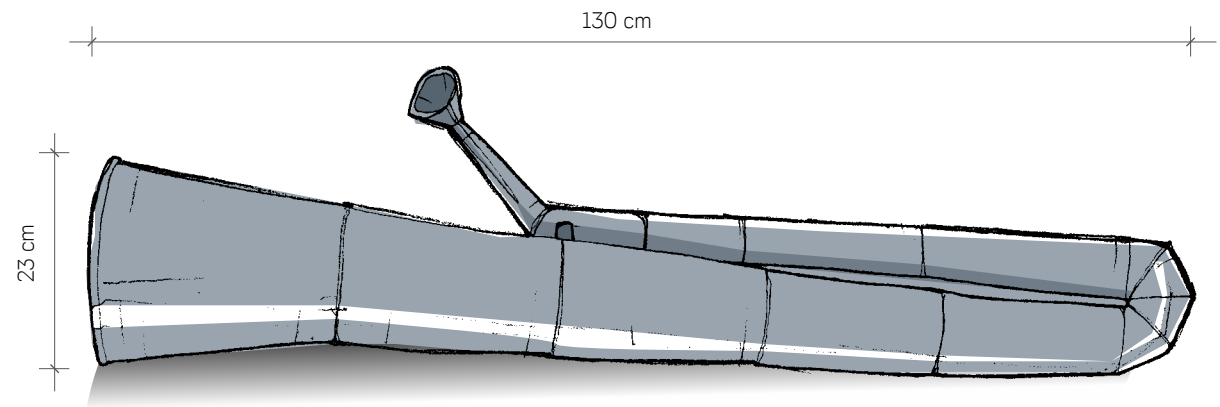
L'ange jouant du tubo représenté sur le parapet de la tribune de l'église de Saint-Léger à Aymavilles.



Il tubo conservato
nella chiesa parrocchiale
di Introd.

Le tubo conservé
dans l'église paroissiale
d'Introd.

▽▷





◀
Suonatore di tuba
in metallo.
*Joueur
de tuba en métal.*

▶
Pierre Brocard
accompagna con il tuba
il *Gaude Flore* eseguito
dalla cantoria di Gressan.
*Pierre Brocard
accompagne au tuba
le Gaude Flore exécuté
par le chœur de Gressan.*



86 cm



17 cm



Il tubo in legno
della cappella di Turlin
ad Aymavilles.

*Le tubo en bois
de la chappelle
de Turlin à Aymavilles.*



△
Suonatore di tubo in legno.
Joueur de tubo en bois.



Il tubo con bocchino intercambiabile conservato nel museo d'arte sacra della chiesa parrocchiale di Hône.

Le tubo avec embout interchangeable conservé dans le musée d'art sacré de l'église paroissiale de Hône.



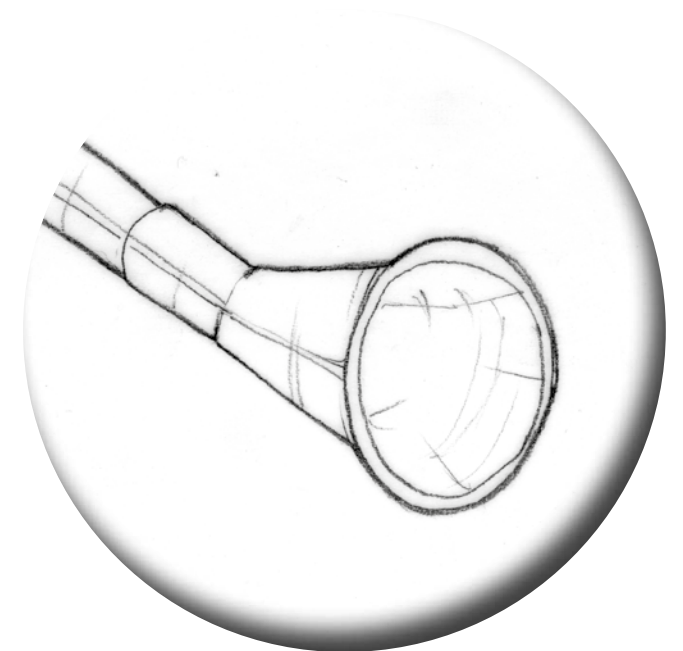
Il bocchino largo per l'uso "a megafono".

L'ample embouchure pour une utilisation comme mégaphone.



Il bocchino stretto per l'esecuzione "a vibrazione".

L'embout étroit pour l'exécution par vibration.



Laudes et vêpres solennelles

Faux-bourdon (AYAS)

V Te Deum *vme Mode*
Te De-um la-u-da-mus:
te Dominum con-fi-te-mur Te æ-ter-num
Pa-trem: omnis terra ve-ne-ra-tur
Deus in adiutorium
Deus in adiutorium meum in-tende.
Domine ad adiu-van-dum me fe-sti-na. Gloria Patri...
Sicut erat in principio et nunc et semper et in sæcula *o u o u o e*
(Alleluja)
VI Dominus regnavit *i^{re} Mode*
Dixit Dominus. Do-mi-nus regnavit decorem
in-du-tur est: indutus est Dominus fortitu-di-nem et præ-
cin-xit se Etenim firmavit or-bem
ter-ræ ræ qui non com-mo-ve-bi-tur

VIII Jubilate Deo *viii^{me} Mode*
Laudate pueri Ju-bi-la-te De-o om-nis ter-ra:
servite Domino in læ-ti-ti-ã. Introite in con-spe-ctu

e - - ius: In ex-ul-ta-ti-o-ne.
Deus, Deus meus *viii^{me} Mode*
Laetatus sum. Do-us, De-us me-us:
ad te de lu-ce vi-gi-lo. Si-ti-vit in te a-mi-mo
me-a: quem multipliciter tibi ca-ro me-a
magis Benedicite *ton peregrinus*
Nisi Dominus Be-nedicite omnia o-pe-ra
Do-mi-ni Do-mi-no: laudate et superexaltate eum in sæ-cu-la.
Chœur Be-nedicite angeli Do-mi-ni Do-mi-no: be-ne-di-ci-te
cæ-li Do-mi-no.
Laudate Dominum *vme Mode*
Lauda Jerusalem. Lau-da-te Do-mi-num de cæ-lis:
laudate eum in ex-cel-sis. Laudate eum omnes
an-gé-li e-i-us: laudate eum omnes vir-tu-tes e-i-us.
III Benedictus *viii^{me} Mode*
Be-ne-dictus Dominus De-us


Le prime pagine della raccolta di brani in faux-bourdon (archivio Auguste Valleise).
Premières pages du recueil de morceaux en faux-bourdon (archives Auguste Valleise).


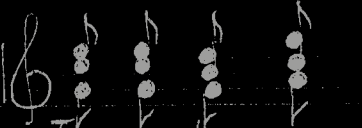



FAUX
BOURDON
*renaissance
d'une tradition*

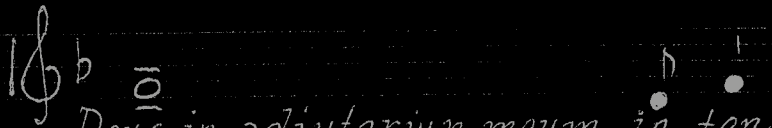
Laudes et vêpres solennelles

Faux-bourdon (AYAS)

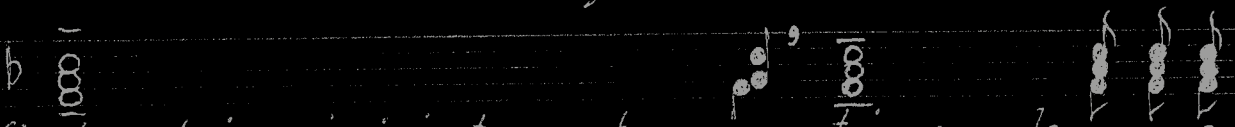
Te Deum \square 5^{me} Mode 
Te De-um la-u-da - - mus :

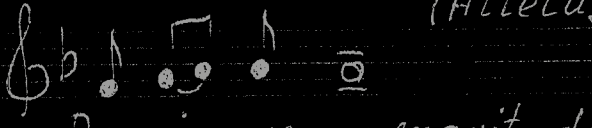
 \square Chœur 
te Dominum con-fi-te-mur Te æ-ter-num


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

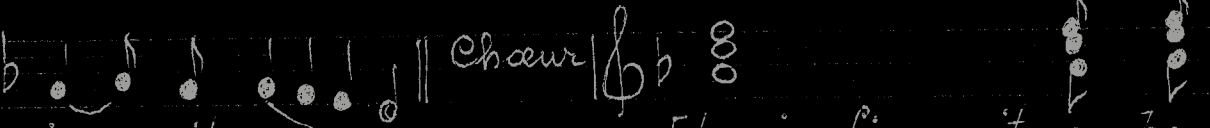

Deus in adiutorium 
Deus in adiutorium meum in-tende


Domine ad adiu-van-dum 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 de-


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

 \square 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.regione.vda.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

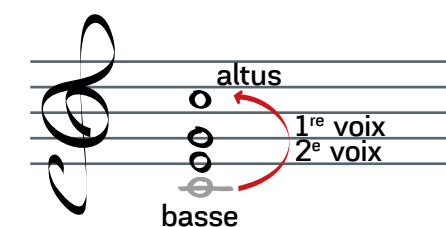
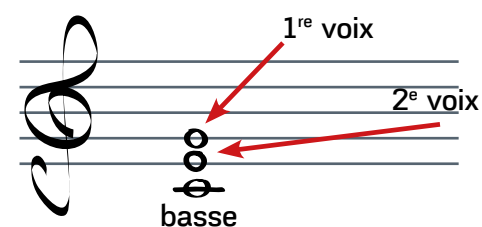
Comme nous l'avons déjà dit, le faux-bourdon est une technique qui s'est développée dans une grande partie des pays européens, avec des caractéristiques différentes suivant la période et les aires géographiques où il était exécuté. Il est par conséquent difficile, voire impossible, d'en élaborer une 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 chantries 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 Féris
- 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