

DIAPHONIA
ANTHOLOGIE CHORALE DU MOYEN ÂGE

Volume 1

Les premières polyphonies
800 - 1100

Étude historique et théorique
Édition pratique de textes musicaux

par Jacques Viret

ÉDITIONS À CŒUR JOIE

Avant-propos

La musique du Moyen Âge bénéficie depuis quelques années d'une faveur réjouissante, entretenue par le concert et surtout le disque. Faveur durable : nous n'avons point affaire, de toute évidence, à un banal phénomène de mode. Les monodies et polyphonies vieilles de six, huit ou douze siècles sont désormais un substantiel filon pour l'édition discographique, et les chiffres de vente qu'elles atteignent quelquefois pourraient rendre jalouses les stars du *show business*...

Pourtant l'édition musicale ne s'est pas encore mise au diapason de cet engouement : nulle publication, ou presque, n'était jusqu'à présent destinée à la pratique courante. Or pourquoi celle-ci ne s'approprierait-elle – au même titre que les polyphonies de la Renaissance – l'héritage musical d'une époque où toute musique notée, sauf rares exceptions, était vocale ? Les créations musicales du Moyen Âge, une fois aplanis les problèmes de lecture grâce à une transcription en notation aisément lisible, ne contiennent nulle difficulté d'exécution supérieure à celles de maintes compositions classiques ou modernes. Mais elles ne sont pas plus faciles que ces dernières, ni techniquement, ni musicalement. Bannissons l'absurde préjugé selon lequel un art « archaïque » ne saurait être que rudimentaire, gauche, tâtonnant ! En matière d'arts et de pensée, le progrès (étymologiquement « marche », « avance ») est non pas perfectionnement mais mutation et parfois sophistication, déclin, alors que les commencements génèrent vitalité, jeunesse, vigueur. Ainsi l'exécution soignée d'un chant grégorien ou d'un organum du IX^e siècle réclame autant de soin et de sens musical, pour le moins, qu'un madrigal de la Renaissance ou qu'un choral de Bach ; et elle procurera autant de plaisir esthétique à ceux qui la chantent comme à ceux qui l'écoutent.

Le concept « musique médiévale » recouvre actuellement deux choses : d'une part des *éditions* scientifiques de textes musicaux non conçus pour l'exécution ; d'autre part une *pratique* professionnelle et spécialisée, diffusée par le canal d'une discographie remarquable tant en qualité qu'en quantité. L'activité éditoriale est donc demeurée sur ce terrain presque uniquement érudite, hormis les rondeaux d'Adam de la Halle et la messe de Guillaume de Machaut dont des éditions pratiques ont été publiées par Jacques Chailley, voici un demi-siècle, chez Rouart-Lerolle (Salabert). Les éditions scientifiques elles-mêmes laissent apparaître des lacunes criantes, dont certaines n'ont été comblées que depuis peu.

À ce besoin urgent, la collection *Diaphonia* voudrait répondre. Les responsables des Éditions À Cœur Joie comprennent l'opportunité d'une pareille entreprise. On saluera leur exigence de qualité, grâce à laquelle la rigueur musicologique peut – et doit – aller ici de pair avec la commodité pratique. La musicologie n'a en effet de sens et d'utilité véritables, lorsqu'elle prospecte les textes musicaux du passé, sinon en se donnant pour tâche de faire *revivre* ceux-ci et de leur restituer leur fraîcheur, plutôt que de les collectionner à la manière de fleurs séchées, aux couleurs ternies, collées sur les pages d'un herbier. Érudition « pointue » et vulgarisation sérieuse d'une part, théorie et pratique de l'autre n'ont-elles intérêt à marcher la main dans la main ? La présente publication prouvera, espérons-le, la possibilité et la fécondité d'une telle entreprise.

La collection sera poursuivie par des cahiers propres à dresser, de proche en proche, un large

d'inspiration, dans la ligne de ce qu'on appelle la postmodernité, où un pont est souvent jeté entre un passé ancien et le présent.

Nos ancêtres savaient discerner dans l'euphonie d'une quinte ou d'une quarte un écho de l'harmonie du monde, elle-même révélation de l'Harmonie céleste, divine, manifestée par les nombres et leurs combinaisons. La mélodie simple, *harmonia simplex*, est déjà en soi une harmonie, et la sonorité polyphone, *harmonia multiplex*, lui ajoute une dimension seconde. Dans les polyphonies médiévales la consonance conserve sa *saveur* originelle. Plus tard elle deviendra le matériau d'une syntaxe complexe, savante, rationalisée qui lui fera perdre cette pureté forte, primitive, quintessentielle qu'elle avait lorsqu'elle existait encore, dans les premières « diaphonies », pour ainsi dire à l'état naissant.

Quel conseil donner en conclusion ? Celui peut-être que le troubadour Bernard de Ventadour, ou plus exactement *Bernart de Ventadorn*, énonce en tête de l'une de ses chansons : « Chanter ne peut guère valoir si du fond du cœur ne monte le chant. »

*Chantars no pot gaire valer
Si d'ins dal cor no mou lo chans...*

La part du cœur c'est la vie, l'élan, *l'expression*. La froideur et l'ennui ne sont jamais, pour la musique du Moyen Âge non plus que pour celle d'aucune autre époque, signes de vérité interprétative, fût-elle conçue selon une optique musicologique mal comprise. Car *l'homme musical* demeure foncièrement le même, partout et toujours. Et les chants créés par lui il y a un millénaire sont capables, pour peu que l'homme d'aujourd'hui les aborde sans préjugés mais avec l'« intelligence du cœur », de le nourrir intellectuellement, émotionnellement, spirituellement.

Strasbourg, en la Saint-Jean d'été 1999

Première partie

Aux origines de la polyphonie occidentale : histoire et techniques

1. ENTRE MONODIE ET POLYPHONIE : LA PLURIVOCALITÉ
2. LES TYPES PLURIVOCAUX
3. SOURCES THÉORIQUES ET MUSICALES DE L'ORGANUM ET DU DÉCHANT
4. GENÈSE DE LA POLYPHONIE OCCIDENTALE : DONNÉES HISTORIQUES
5. L'« HARMONIE »
6. L'INTERVALLE COMME ÉLÉMENT DE STRUCTURE
7. INTERVALLES SUCCESSIFS ET SIMULTANÉS
8. LES TRAITÉS *ENCHIRIADIS* (IX^e - XI^e SIÈCLE) : DIAPHONIE OU ORGANUM
9. CHANTER L'ORGANUM
10. TECHNIQUE DE L'ORGANUM SELON LES TRAITÉS *ENCHIRIADIS*
11. L'ORGANUM AU DÉBUT DU XI^e SIÈCLE : GUI D'AREZZO
12. TECHNIQUE DE L'ORGANUM SELON GUI D'AREZZO
13. INVENTION DU CONTREPOINT : LE DÉCHANT (XI^e SIÈCLE)
14. LES DEUX TYPES DE DÉCHANT
15. L'ESTHÉTIQUE DE LA DIAPHONIE : DES SONS ET DES COULEURS...

NOTES

BIBLIOGRAPHIE

1. ENTRE MONODIE ET POLYPHONIE : LA PLURIVOCALITÉ

N. B. Sont indiqués ci-après, entre parenthèses :

— Des numéros renvoyant aux *morceaux transcrits* du présent recueil, précédés de la lettre R = recueil.

— Des références à la *bibliographie* figurant en fin de volume ; ces références sont précisées en abrégé soit par un sigle, soit par le nom de l'auteur et la date de publication (ou, le cas échéant, par la seule date de publication), avec le(s) numéro(s) de page(s).

— Des références à la *discographie* (jointe à la bibliographie), précisées par le sigle CD = disque compact, le nom de l'interprète principal et l'année de parution du disque.

— Des renvois à *d'autres endroits de notre texte*, précisés par leur numéro d'ordre.

L'abréviation *ms.* signifie « manuscrit », et la pagination des manuscrits est celle de la feuille, « folio » (abrégé en f°), recto ou verso (f° 49 r = folio 49 recto ; f° 49 v = folio 49 verso).

Quant aux exemples musicaux indiqués dans le cours du texte au moyen des syllabes de solmisation, les notes *simultanées* y sont séparées par un trait oblique (exemple : *do/sol* = *do* et *sol* chantés en même temps, consonance de quinte), et les notes *successives* par un tiret horizontal (*do - sol* = *do* et *sol* chantés l'un après l'autre). Une note pourvue d'une apostrophe se situe à l'octave supérieure (exemple : *ré'* à l'octave aiguë de *ré*).

Les traductions des passages cités de traités latins sont de nous-même, sauf mention contraire.

1.1. POLYPHONIE ET HÉTÉROPHONIE

Le terme *polyphonie* signifie, selon son étymologie grecque (*poly-phônè*), « multiplicité, variété de sons ». C'est le sens qu'il avait dans la terminologie musicale de la Grèce antique, et qu'il partageait avec son synonyme *polychordia*. Il n'impliquait donc pas forcément l'emploi de sons *simultanés*, de *consonances*, comme dans le jeu instrumental de l'*aulos* double ou lorsque la lyre accompagnait librement la voix d'un chanteur soliste ou d'un chœur à l'unisson. On parlait en ce cas d'*hétérophonie*¹, terme repris par les musicologues actuels dans un contexte plus large (2.4). Au Moyen Âge la première mention connue du substantif *polyphonia*, selon son acception moderne, est beaucoup plus tardive que l'apparition de la polyphonie elle-même. Elle figure dans la *Summa musicae*, traité du début du XIV^e siècle faussement attribué à Jean de Murs (*Johannes de Muris* ; chapitre 24, *De polyphonia* ; *GS*, 3 : 239) :

Le terme « polyphonie » vient de *polis*, « pluralité », et *phônos*, « son ». C'est en effet une manière de chanter à plusieurs, avec un bon ensemble, une mélodie différente pour chacun (*modus canendi a pluribus diversam observantibus melodiam*).

Quant au terme « contrepoint », il apparaît vers le XIII^e siècle pour désigner une polyphonie homophone, note contre note (*punctus contra punctum* ; Sachs 1982 ; Palisca/Krützfeld 1996 ; 1.5) ; son sens s'élargira ensuite. Auparavant le chant polyphone était désigné par les termes *organum*, *diaphonia*, puis *discantus* (*organum*, diaphonie, déchant ; 14.1).

On n'aura garde de voir dans la pratique polyphonique l'apanage exclusif de la musique européenne, témoignant d'un haut degré d'évolution et requérant obligatoirement l'écriture, ainsi qu'on l'a cru pendant longtemps (avis exprimé entre autres par Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1768, article « Harmonie »). Les études d'ethnomusicologie ont montré au contraire que la polyphonie vocale – ou instrumentale – peut se manifester n'importe où, spontanément, et se développer dans les cultures de l'oralité sous des formes tantôt rudimentaires, tantôt plus élaborées². Selon Paul Collaer (1954 : 268), trois foyers principaux de polyphonie existent dans le monde : l'Europe, l'Afrique Noire et la Polynésie. L'Europe *méditerranéenne*, précise-t-il, mais cette localisation semble trop étroite : il faudrait y ajouter au moins le nord de l'Europe (Angleterre, Scandinavie, 4.5), la Russie (1.5) ainsi que la Géorgie (Caucase)

pendance, dans l'évolution de la musique occidentale, entre la complexification des techniques polyphoniques et le recours de plus en plus nécessaire à l'écriture musicale : les deux processus entraînent conjointement une *intellectualisation* croissante de la musique savante d'Occident (1.2).

1.4. PROCESSUS GÉNÉRATIFS DE LA POLYPHONIE

On ne saurait guère, de façon générale, tracer une limite précise entre monodie et polyphonie. De la monodie (mélodie seule, monophonie) on passe à la polyphonie (mélodie enrichie de consonances, puis superposition de mélodies, polymélie) selon une progression continue (2.1 - 2.8), sans qu'au départ la conception musicale soit autre que mélodique – linéaire – par nature (Wiora 1955 ; Fuller 1990 : 487-488). Ainsi la polyphonie la plus simple apparaît comme *une façon soit d'« épaisir » une ligne mélodique unique, soit de superposer deux ou plusieurs éléments mélodiques conçus monodiquement* (sans que soit contrôlée la marche simultanée de ces éléments, ce qui créerait un contrepoint). Les ethnomusicologues ont introduit récemment le terme de *plurivocalité*⁴ pour désigner ce stade intermédiaire, cette troisième voie entre la monodie et le contrepoint élaboré tel qu'il s'est développé en Occident (14.1). On désignera donc par ce terme une musique chantée collectivement où a lieu l'un des trois phénomènes suivants :

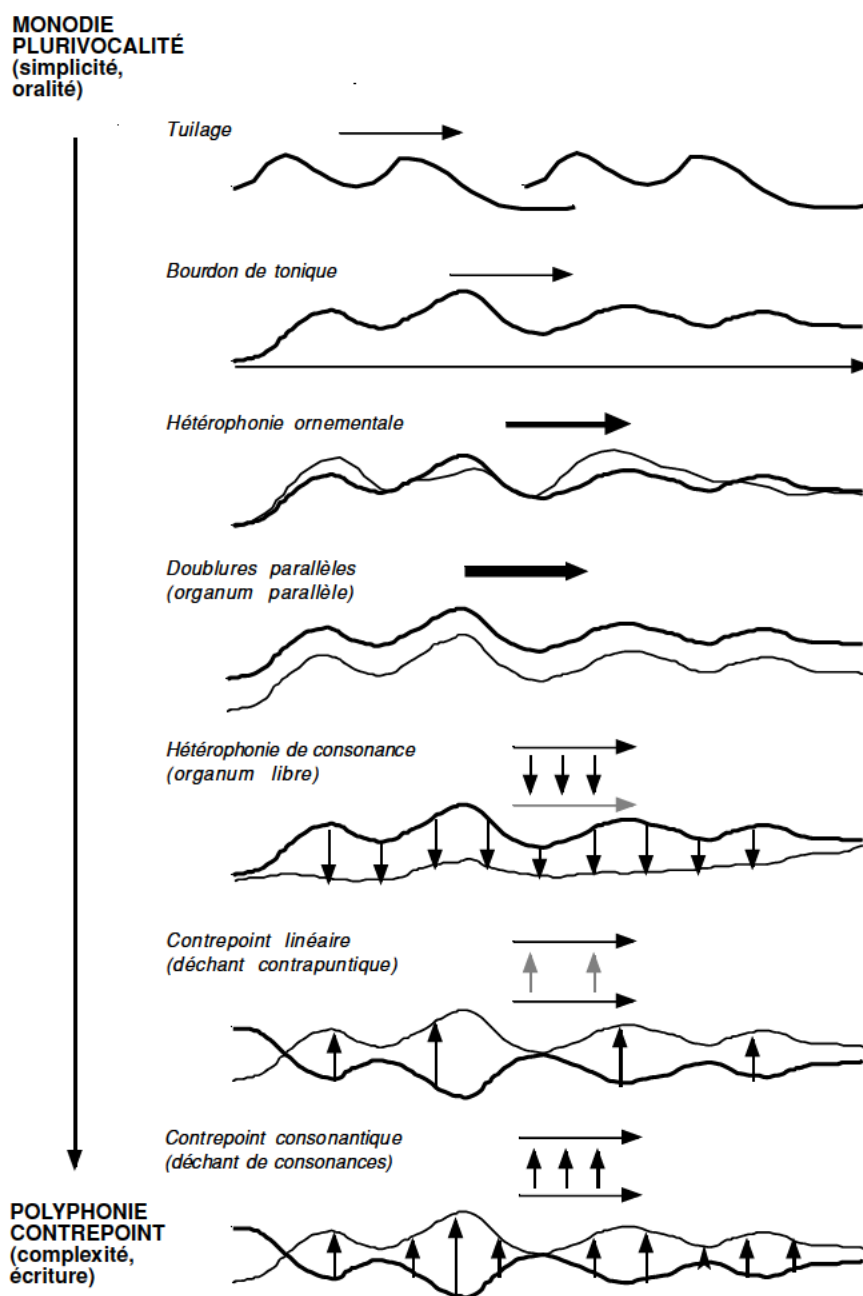
- a) Des motifs mélodiques (monodiques) sont exécutés simultanément et non successivement (2.2).
- b) Des déviations occasionnelles surviennent à partir d'une ligne mélodique exécutée en principe à l'unisson (2.3 - 2.4).
- c) Des consonances « s'accrochent » à une ligne mélodique de base (2.5 - 2.8).

Nous avons ainsi défini *les trois processus génératifs possibles de la polyphonie en général* ; on voit par là que l'émission intentionnelle de consonances n'est que l'une des voies – et peut-être pas la plus importante, ni la plus primitive – aboutissant à la polyphonie. Ces processus sont illustrés par les musiques ethniques mais non dans une égale mesure par celle du Moyen Âge, tout au moins telle qu'on peut la connaître à travers les documents et témoignages écrits. Dans l'Occident médiéval, en effet, les deux premiers processus ci-dessus semblent n'avoir joué qu'un rôle très secondaire sinon nul, seul le troisième agissant comme moteur de l'évolution vers la polyphonie (c'est la raison pour laquelle le procédé canonique, relevant du second processus, ne s'y rencontre qu'à un stade tardif d'évolution ; 1.2). Ainsi la musique occidentale, en privilégiant d'emblée la consonance (7.1 - 7.2), se plaçait sous le signe de l'« harmonie sonore » (5.1 - 5.4) dès ses origines, et non seulement au stade très postérieur de l'harmonie tonale classique. Aussi paraît-il vraisemblable que les premiers *organa* décrits par les traités du IX^e siècle représentent tout autre chose qu'une polyphonie réellement primitive : Marius Schneider (1934) voyait en eux l'aboutissement d'un processus génératif ayant débuté plus tôt par des déviations à partir d'un unisson collectif (cf. Reese 1940 : 256-258).

La plurivocalité de la troisième espèce, présidant à la genèse de la polyphonie occidentale, se définit comme *l'exploitation du phénomène de consonance selon une structure musicale unitaire, monophonique par essence* (un seul plan sonore, une seule mélodie de base). Cette nature monophonique des techniques plurivocales en général n'exclut aucunement, le cas échéant, une mise en valeur de la *sonorité consonante* comme telle. Celle-ci existe alors à l'état pur ou brut : l'« accord » obtenu par superposition de trois ou quatre sons tenus se perçoit comme « bloc sonore » appliqué à la ligne mélodique fondamentale, et non comme lieu d'un développement syntaxique à l'instar d'un contrepoint régi par les enchaînements de consonances. La propension à multiplier le nombre de voix polyphones n'exprimerait-elle point alors, lorsqu'elle existe (ainsi en Sardaigne, où l'on chante à quatre voix sur chant donné, cf. Lortat-Jacob 1993), la volonté de renforcer l'emprise de la consonance au détriment de la substance mélodique, linéaire

10.3), s'assujettit à des règles assez précises. *Seul, semble-t-il, le procédé élémentaire du parallélisme est réellement commun, sous des dehors quasi identiques, aux polyphonies médiévales et ethniques* ; quant à l'organum libre, il s'apparente de près à certains spécimens de polyphonies ethniques, sans pourtant leur être identique (8.4). Tout bien considéré, la polyphonie médiévale nous apparaît individualisée dès les origines premières dont les sources écrites ont conservé la trace.

Sitôt que la musique occidentale écrite eut pris définitivement le « virage du contrepoint », au XII^e siècle, elle a mis au rancart (jusqu'au XIX^e siècle inclus) toute forme de plurivocalité, reléguant celle-ci dans la marginalité : celle de la pratique improvisée des chantres liturgiques (jusqu'au XIX^e siècle, 14.8), celle aussi des traditions folkloriques – certaines d'entre elles du moins –, où la plurivocalité survivra jusqu'à nos jours (14.8).



Les techniques de la plurivocalité médiévale
(en trait gras le chant donné ou « voix principale »,
en trait fin la « voix organale » ou « déchant » ajoutés)

2.2. TUILAGE

Les ethnomusicologues appellent « tuilage » les superpositions sonores passagères qui surviennent, au cours d'une exécution monodique partagée entre plusieurs musiciens, quand l'un de ceux-ci (ou un groupe à l'unisson) commence à chanter ou jouer et qu'un autre (ou un autre groupe) prolonge la ou les dernières notes de sa phrase mélodique. Il y a alors *chevauchement* d'une mélodie sur l'autre, à l'image des tuiles se recouvrant partiellement pour former un toit.

Ce procédé, courant dans les cultures musicales ethniques, est l'application la plus simple de l'une des tendances génératrices de la polyphonie (1.4), à savoir le fait de *superposer des éléments mélodiques normalement successifs* (monodiques). Tendance étrangère aux plus anciennes polyphonies occidentales, mais le tuilage aura néanmoins pu y avoir cours à l'occasion, notamment dans les formes chantées alternant des demi-chœurs : versets de psaumes, strophes de séquences, etc. Telle, dans le présent recueil, la psalmodie R 2 (voir le commentaire de ce chant).

2.3. BOURDON DE TONIQUE

De nombreuses traditions musicales, en Europe et dans le Proche- et Moyen-Orient, connaissent l'emploi du *bourdon*, note grave – normalement tonique, parfois renforcée par d'autres notes (quinte, octave aiguës) – tenue en permanence pendant l'exécution d'une mélodie. Divers instruments populaires, à cordes (vièle à roue ou à archet, certaines cithares) ou à vent (cornemuse, musette), sont construits en vue d'émettre automatiquement un bourdon accompagnateur. L'instrumentarium médiéval comprenait plusieurs spécimens de cette sorte, l'orgue inclus (dont depuis le XIII^e siècle les tuyaux graves sont appelés précisément « bourdons » ; cf. Hoffmann-Axthelm 1976 ; 9.5).

En deçà de la forme systématisée du bourdon continu, l'étude des musiques ethniques (notamment chantées) inciterait à voir en lui un *phénomène primordial, spontané* et à lui attribuer un rôle privilégié dans l'émergence de la polyphonie à partir de la monodie. La manière la plus simple, naturelle, pour ainsi dire instinctive de générer une consonance, et donc une polyphonie, semble consister dans une *déviaton à partir d'un unisson collectif* (1.4 ; 2.4) : deux musiciens commencent par jouer ou chanter une même note, puis l'un d'entre eux continue à tenir cette note (bourdon) tandis que l'autre effectue un parcours mélodique. Les traités *Enchiriadis* décrivent ce procédé, à l'appui d'une démonstration du phénomène de consonance (cf. note 23). Le « mouvement oblique » (6.2) issu d'un unisson serait ainsi l'embryon, le prototype de toute plurivocalité et de tout contrepoint. Sous cette forme non systématisée il rejoint le tuilage (2.3), et surtout l'hétérophonie ornementale, elle aussi à base de déviations à partir de l'unisson (2.4). L'« organum libre » de la *Musica enchiriadis* (8.1, 8.4) applique à son tour ce même procédé, lorsqu'un début de phrase a lieu sur l'unisson des deux voix et qu'ensuite la voix grave d'accompagnement reste quelques instants sur place tandis que la voix aiguë, mélodique, s'écarte d'elle (cf. débuts de R 1, R 1 bis, R 2, R 6, R 8/1). Et davantage encore l'*organum suspensum* de Gui d'Arezzo (12.4 ; R 8 / 3 a ; R 10, version 1 + psalmodie). Les intervalles simultanés ainsi émis sont forcément variés : secondes, tierces, quarts... D'où la fréquence de ces intervalles, indifféremment consonants et dissonants, dans les exemples notés des premières polyphonies médiévales (12.1), sans que s'en offusquent le moins du monde les théoriciens qui les citent, pourtant soucieux par ailleurs de définir avec exactitude la notion de consonance (6.1). On voit par là que la logique musicale des déviations polyphones n'est pas celle, théorique, de la *consonance en soi* (12.2), et qu'il serait contraire aux faits d'expliquer la naissance de la polyphonie (tant dans les cultures traditionnelles qu'en Occident médiéval) par la seule volonté d'émettre des intervalles consonants pensés et voulus comme tels (1.4).

Traité de déchant :

8) TRAITÉ DE MILAN (*Ad organum faciendum* ; ms. Milan, Bibl. Ambrosienne M. 17. sup., folios 56-58 v), anonyme, fin XI^e ou début XII^e siècle, d'origine probablement française. Éditions : Coussemaker 1852 : 225-243 ; Eggebrecht/Zaminer 1970 (édition critique, avec fac-similé intégral). Traduction française : Coussemaker, *op. cit.* Cf. Eggebrecht 1984 : 47-51 ; Fuller 1981 ; 1990 : 508-517 (notamment 510, références de copies de ce traité contenant des variantes textuelles) ; R 19-21.

9) TRAITÉ DE MONTPELLIER (ms. Montpellier, Faculté de Médecine H 384, folios 122 r -123 r), anonyme, fin XI^e ou début XII^e siècle. Édition et commentaire : Handschin 1930. Édition, traduction, fac-similé : Eggebrecht/Zaminer 1970 : 187-190. Cf. Eggebrecht/Zaminer 1970 : 191-206 ; Eggebrecht 1984 : 41-47.

10) JEAN D'AFFLIGEM (*Johannes Affligemensis*, ou Jean Cotton, début XII^e siècle), *DE MUSICA CUM TONARIO* (« Traité de musique avec un tonaire » ; tonaire = liste de chants groupés par modes), chapitre 23. Éditions : GS, 2 : 263-264 ; Smits van Waesberghe 1950 : 157-162 (édition critique). Cf. Eggebrecht 1984 : 51-54 ; Fuller 1990 : 523-525 ; R 17.

11) TRAITÉ DE LONDRES ET NAPLES, ou « anonyme de Schneider » (Londres, British Museum, Egerton 2888 ; et aussi un manuscrit napolitain), XII^e siècle. Édition : Schneider 1935 : 106-120 (chapitre sur la polyphonie : 115-118). Cf. Fuller 1990 : 524-527.

12) TRAITÉ DE DÉCHANT « QUICONQUE VEUT DESCHANTER... », en français ; ms. Paris, B.N., fonds Saint-Victor, 813, marges des folios 269 r - 270 r), anonyme, XIII^e siècle. Éditions : Coussemaker 1852 : 244-246 ; Combarieu 1913 : 360-361.

13) *DISCANTUS VULGARIS POSITIO* (« Exposé du déchant ordinaire »), anonyme, 1230 environ ; inséré par Jérôme de Moravie, vers 1270, comme vingt-sixième chapitre de son propre traité de musique. Édition et traduction française : Coussemaker 1852 : 247-253. Cf. Fuller 1981 : 80 sqq.

Les traités N^{os} 1-5, dont les deux premiers sont de beaucoup les plus importants, forment un corpus homogène qu'on désigne par commodité sous le nom de « traités *Enchiriadis* » ; tous figurent dans l'édition critique de Hans Schmid (1981).

Les traités N^{os} 1-3, 5-8 et 10 illustrent l'exposé théorique par un ou plusieurs exemples de chant polyphone – improvisations transcrites –, en notation dasiane (traités N^{os} 1-5 ; R 1, 2 ; sur cette notation, 8.4) ou alphabétique (traités N^{os} 7-10 ; R 4, 7, 8, 17-21). Les traités N^{os} 9, 11, 12, 13 contiennent eux aussi de brefs exemples. Le traité de Milan (N^o 8) se subdivise en deux sections successives, l'une en prose, l'autre en vers, probablement d'auteurs différents ; la section en vers comporte, à titre d'illustrations, cinq exemples brefs (6-12 notes en consonances) dont certains ont un croisement de voix (R 20 bis ; cf. Schneider 1935 : ex. mus. 108, 109, 111 ; Fuller 1990 : 515-516), outre les exemples plus développés donnés par ailleurs.

Le traité *Discantus vulgaris positio* (N^o 13) recourt à une première forme de notation mesurée et ébauche en cela les « modes rythmiques » du XIII^e siècle. Toutes les autres notations des traités ci-dessus sont sans rythme.

3.2. SOURCES MUSICALES

Les sources musicales sont les notations de chants polyphones conservées ailleurs que dans les traités théoriques ; toutes celles qui sont entières et déchiffrables de manière fiable figurent dans le présent recueil (R 11-16, 22-23). Cette restriction explique que le fonds polyphonique le plus important de la période considérée y soit absent. Du XI^e siècle date en effet le *Tropaire de Winchester* (Cambridge, Corpus Christi 473), recueil anglais de polyphonies liturgiques à deux voix. C'est le premier exemple connu d'un répertoire polyphonique entièrement écrit : pour quelque cent cinquante alléluias, répons de l'office, tropes d'introïts, séquences, traits, *Kyrie* et *Gloria* une voix organale est notée dans une section séparée du manuscrit. Malheureusement la notation en neumes sans portée rend toute transcription aléatoire, hypothétique ⁷.

On conserve de la même époque quelques autres notations neumatiques de polyphonies liturgiques, également en neumes sans portée et donc de lecture incertaine (Arlt 1993 ; CD Vellard 1996 : pages 1, 3, 10, 13, 15, 17, 19) :

– Bibl. vaticane, Reg. lat. 586 (ms. de Fleury/Tours ?, cf. Huglo 1993 : 20 ; Schneider

émettre un bourdon grave. En outre les termes du passage ci-dessus d'Isidore de Séville (4.3) excluent qu'il se réfère à un *ison*.

4.6. « ORGANUM » ET « ORGUE »

Le sens premier d'*organum* est « instrument » (de musique ou autre), en particulier *orgue* ; ou plus généralement, comme le suggère Jacques Chailley (1985 : 5), « machine ». La signification exacte de l'*organum* polyphone serait alors : « chant à la manière de l'instrument » (*ibid.* : 6). La parenté ainsi suggérée entre les techniques de la polyphonie primitive et l'orgue s'explique par le fait que ce dernier permet de produire des consonances ; peut-être aussi parce que ses tuyaux à l'octave et éventuellement à la quinte aiguës doublent la mélodie jouée, selon le principe des « jeux de mutation », à la manière de l'*organum* parallèle (*ibid.* : 6).

Au IV^e siècle saint Augustin, commentant le psaume 150, mentionne la consonance des sons instrumentaux (... *ut diversitate concordissima consonent, sicut ordinantur in organo* ; *PL*, 37 : 1964 ; cité par Machabey 1928 : 53, note 2 ; cf. Gérold 1931 : 132-133 ; Chartier 1995 : 242). En 1619 encore, Michael Praetorius se souviendra de cette lointaine origine en écrivant dans son traité *Syntagma musicum* (2 : 90) : *Durch die Orgeln unsere figuralis musica erfunden ist* (« C'est au moyen des orgues que notre musique polyphonique a été inventée » – sur l'orgue en rapport avec la polyphonie, voir 9.5). L'état rudimentaire de l'orgue jusqu'au XIV^e siècle, date à laquelle on lui adaptera un clavier de touches actionnables du doigt, rendait peu commode le jeu mélodique, mais très facile en revanche l'émission de consonances. Pour faire sonner un tuyau il fallait alors tirer une manette, et la repousser pour l'extinction du son (mécanisme analogue à celui des tirants de jeux dans l'orgue mécanique classique) : aussi suffisait-il d'actionner deux manettes en même temps, voire trois, si l'on voulait émettre un intervalle consonant de deux ou trois sons.

5. L'« HARMONIE »

5.1. LE CONCEPT D'HARMONIE

La première polyphonie occidentale, théorisée depuis le IX^e siècle sous les formes de l'*organum* ou de la diaphonie, aura été selon toute vraisemblance la résultante de trois faits corrélatifs et convergents :

- a) une tradition de *polyphonie populaire* (vocale et instrumentale ; 1.1 ; 4.5 ; 8.3 - 8.4), apparue de manière spontanée et comportant probablement tuilages (2.2), bourdons (2.3), ornements hétérophoniques (2.4) et intervalles parallèles (2.5) ;
- b) la volonté d'*embellir les offices liturgiques* par des sonorités plus riches que celles de la monodie (9.4) ;
- c) une *réflexion théorique sur le phénomène acoustique de la consonance* en rapport avec le concept très général, philosophique et esthétique, d'harmonie.

L'embellissement recherché du chant liturgique se sera appuyé sur les prémices de polyphonie contenues dans les pratiques populaires pour, s'étayant sur la théorie de la consonance, engendrer un procédé méthodique et rationnel de chant polyphone : ainsi sera né, on le présume, l'*organum* libre (8.3 ; 10.1 - 10.3). Il importe de s'attarder quelque peu sur le troisième point, la réflexion philosophico-esthétique relative à l'harmonie et à la consonance. D'habitude négligé, il n'en sous-tend pas moins la théorie primitive du chant polyphone et permet par là d'en mieux

7. CONSONANCES SUCCESSIVES ET SIMULTANÉES

7.1. LE PRINCIPE GÉNÉRAL DE CONSONANCE

Les traités *Enchiriadis* (3.1) envisagent l'organum comme une application particulière ou une mise en pratique de ce que nous appellerons, dans l'optique de ces traités, *le principe général de consonance* : sujet d'étude et de réflexion privilégié pour l'école de Laon, à laquelle appartenaient le philosophe Jean Scot Érigène et les théoriciens de la musique Hucbald, Réginon de Prüm ainsi que le ou les auteurs anonymes des traités *Enchiriadis*, tous très intéressés par ce phénomène de grande portée musicale et autre (5.1 - 5.4). Ces auteurs assimilent l'harmonie musicale à toute combinaison ordonnée et euphonique d'intervalles, tant *successifs/mélodiques* que *simultanés/polyphones* (5.1 - 5.2) ; ils s'attachent donc à décrire les intervalles et leurs propriétés en deçà du clivage entre mélodie simple d'une part et mélodie doublée, « diaphonie », d'autre part : la consonance appartient tant à celle-là qu'à celle-ci. Ainsi *il y a consonance – harmonie sonore – dès qu'un son aigu et un son grave sont dans un rapport mutuel d'affinité*, que ce rapport soit successif ou simultané (le concept d'« affinité » entre les notes de l'échelle diatonique, *affinitas vocum*, est fondamental dans la théorie musicale de l'époque, comme le souligne Sarah Fuller, 1981 : 63). L'ambivalence successif/simultané de la notion de consonance, telle que la décrivent les plus anciens théoriciens latins, est très intéressante sous l'angle de la perception et des idées musicales ; mais elle n'a guère retenu l'attention des musicologues modernes, obnubilés par la perspective « harmonique » qui prévaudra plus tard dans la mentalité musicale occidentale. Aussi ont-ils parfois tendance à interpréter abusivement, en fonction de l'harmonie polyphone, certains textes qui ont trait en réalité à la seule harmonie mélodique ¹⁵.

Dans la *Musica enchiriadis* le chapitre 10, intitulé *De symphoniis*, « Les consonances », s'intercale entre les explications sur la modalité monodique qu'il conclut et celles sur la polyphonie qu'il introduit. Nous y lisons une définition de la consonance adaptée aussi bien à l'une qu'à l'autre, en des termes sans doute choisis à dessein pour entretenir l'ambiguïté (*GS*, 1 : 159-60 ; Schmid 1981 : 23) :

Les sons musicaux ne se mélangent pas tous avec un égal agrément, et toutes leurs combinaisons ne produisent pas une impression harmonieuse. Si l'on combine des lettres pêle-mêle, en général elles ne s'accorderont pas pour former des mots et des syllabes : de même en musique seuls certains intervalles (*intervalla*) déterminés sont susceptibles d'être perçus comme consonances (*symphoniae*). Une consonance résulte de l'effet agréable à l'oreille produit par l'assemblage de deux sons différents (*vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus*).

Ces lignes (à mettre en parallèle avec la citation d'Hucbald, 6.1) laissent entendre que si les *intervalles* musicaux désignent n'importe quel couple de sons en général, on appelle *consonances* ceux-là seuls qui satisfont à certaines conditions particulières pour procurer à l'oreille une impression *euphonique, harmonieuse*, au sein d'une structure mélodique ou polyphone. En outre la prise en compte de la dimension successive, mélodique, de la consonance découle clairement de la comparaison faite dans ce même passage avec le langage verbal : lettres et syllabes y sont juxtaposées et non simultanées. Il semble qu'à cette époque le terme *symphonia* ait désigné la consonance successive, mélodique, alors que la *consonantia* se rapportait à la forme simultanée, polyphone de celle-ci (Chartier 1995 : 216). Gui d'Arezzo emploiera lui aussi le terme *symphonia* au sens de consonance mélodique ¹⁶. Les intervalles privilégiés dont il est question ici demeurent – comme dans la théorie de la Grèce antique – les « consonances parfaites » d'*octave, quinte* et *quarte*, ainsi que les redoublements de celles-ci : *onzième, douzième, quinzième* ou double octave.

8. LES TRAITÉS *ENCHIRIADIS* (IX^e - XI^e SIÈCLE) : DIAPHONIE OU ORGANUM

8.1. ORGANUM PARALLÈLE ET ORGANUM LIBRE

La *Musica enchiriadis* décrit à la fin du IX^e siècle, sous le nom de « chant diaphonique » (*diaphonia cantilena*) ou « organum » (Reckow 1971 a et b ; 1975 a et b ; 1980), une technique de chant polyphone que les musicologues modernes subdivisent en « organum parallèle » et « organum libre » :

— L'*organum parallèle* (R 3, 4) applique de manière stricte et uniforme le procédé du parallélisme (2.5). La voix ajoutée (*vox organalis*, voix organale) est alors une doublure exacte de la mélodie donnée (*cantus*, chant, ou *vox principalis*, voix principale), au grave de celle-ci et à un intervalle de *consonance parfaite*, quinte (de préférence) ou quarte, outre l'octave pour les doublures éventuelles par des voix de tessiture différente (9.1).

— L'*organum libre* (R 1, 2, 5-10) appartient au type plurivocal que nous avons appelé « hétérophonie de consonance » (2.6). Il pourrait aussi être appelé « organum à intervalles variables ou multiples »¹⁸, ou encore « organum parallèle modifié » comme d'aucuns l'ont suggéré. Il combine les mouvements d'intervalles parallèles (à la quarte, et non à la quinte) et obliques (6.2), tout en produisant par exception des mouvements semblables et contraires. On y a vu une synthèse de bourdon vocal (2.3.) et de doublures parallèles (2.5 ; Meyer 1993 a : 105) ; dans le mouvement oblique de l'organum c'est en effet toujours la voix inférieure qui répète la même note, à la manière d'un bourdon intermittent. Plus généralement, l'organum libre combine deux des trois processus fondamentaux qui sont à l'origine de la polyphonie (1.4) : à savoir la déviation à partir de l'unisson (début et fin de phrases, 2.3 - 2.5) et le sentiment de consonance (parallélismes).

On notera que selon la terminologie de l'époque le terme *organum* désigne tantôt la seule voix ajoutée (*vox organalis*, voix organale), tantôt l'ensemble de la structure polyphone ; auquel cas il peut s'employer au pluriel : des *organa*.

L'*octave* – ou son redoublement, la quinzième – ne saurait générer à elle seule un organum : Hucbald distingue clairement le chant en doublures d'octave d'une part, l'organum d'autre part (cf. 6.1, citation). Et la *Musica enchiriadis* (17 ; GS, 1 : 169 ; Schmid 1981 : 47) observe qu'on fait entendre cette consonance tout naturellement, sans qu'on ait besoin de l'apprendre, quand des voix graves et aiguës chantent ensemble la même mélodie. Par conséquent les redoublements d'octave d'un organum à la quarte ou à la quinte sont considérés comme de simples variantes de celui-ci. Le critère de consonance valable pour le chant en organum n'est donc pas purement physique, acoustique : on recherche non point la fusion totale des sons – sans quoi l'octave prévaudrait sur la quinte et la quarte –, mais bien *ce mélange équilibré d'unité et de multiplicité* qui est le propre de toute harmonie. Une chose parfaitement simple et une ne saurait ressortir au concept d'harmonie (5.1) ; de même l'harmonie audible existe entre des sons unifiés en vertu de leur affinité réciproque (7.1), tout en demeurant séparément perceptibles comme éléments d'un composé euphonique. Aussi le terme employé par les traités pour désigner l'octave n'est-il pas « consonance », mais « équisonance » (cf. Schmid 1981 : 225, index, s. v. « aequisonanter », « aequisonantia », « aequisono », « aequisonus » ; note 23). Selon eux l'octave est la meilleure consonance sous l'angle acoustique (*Musica enchiriadis*, 11 ; GS, 1 : 163 ; Schmid 1981 : 31), mais non en tant que matériau musical. La quinte et la quarte ont une sonorité plus riche qu'elle, parce que moins « fusionnelle ».

L'organum désigne à l'origine un *procédé*, une *technique* : le chant en consonances. Par la suite, au XII^e siècle, il désignera une *forme*, celle qui atteindra son apogée avec les maîtres de l'École de Notre-Dame (Reckow 1971 b ; 1975 a ; 1975 b : 1980). Les musicologues modernes

Les exemples notés qui illustrent les exposés théoriques de l'organum libre sont : dans la *Musica enchiridis* les deux premières phrases de la séquence *Rex caeli* (R 1) et un verset du *Te Deum* (*Tu patris...*), déjà cité aux chapitres précédents (12-14) du même traité pour les explications sur la modalité ; dans les *Scolica* un verset psalmodié selon plusieurs adaptations différentes, en organum parallèle ou libre, avec ou sans doublures d'octave (R 2) ; dans le traité *De organo* dix vocalises alléluïatiques (R 7) ; dans le *Dialogus de organo* trois exemples, dont un en deux phrases et un autre emprunté à la *Musica enchiridis* (R 1 bis). Exemples auxquels s'ajoutent ceux du *Micrologus* de Gui d'Arezzo (R 8), relevant tous sauf un (R 4) de l'organum libre.

La notation des exemples – tant monodiques que polyphoniques – figurant dans les traités *Enchiridis* est celle appelée « dasiane » : les *syllabes* du texte se répartissent, selon leur hauteur, entre les lignes d'une grille préfigurant la future portée ; mais ici chaque note de l'échelle correspond à une ligne, et cette note est indiquée au début de la ligne par l'un des signes « dasiens » (déformations de la *dasia* grecque, signe grammatical de l'aspiration, « h » ; voir illustration ci-dessous, reproduite d'après Eggebrecht 1984 : 24). La notation dasiane est aussi employée dans la *Commemoratio brevis*, traité sur la psalmodie ne faisant pas état du chant polyphonique (fin IX^e siècle, *GS*, 1 : 213-229 ; Schmid 1981 : 157-178). Gui d'Arezzo recourt de son côté à la notation alphabétique, coutumière dans les traités théoriques (A = *la*, B = *si*, etc., majuscules pour l'octave grave, minuscules pour l'octave aiguë).

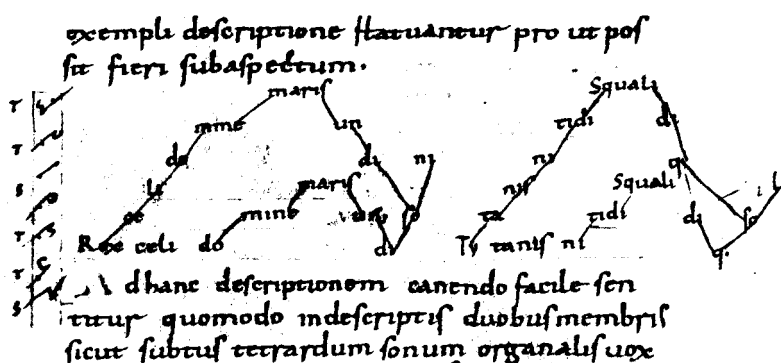
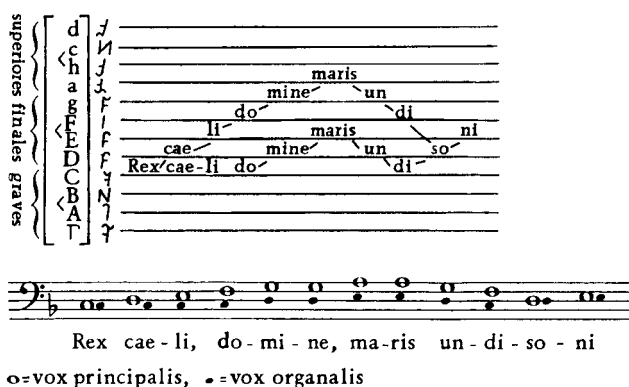


Abb. 1: Musica enchiridis, Bamberg, Staatsbibl., Cod. HJ. IV. 20 (Var. 1), f. 57



8.5. SÉQUENCES ET POLYPHONIE

Le chapitre 18 de la *Musica enchiridis* illustre la technique de l'organum libre par les deux phrases initiales de la séquence *Rex caeli* (R 1). Le fait que le premier exemple qui ait été noté de cette technique soit une *séquence* mérite d'être relevé. Il semble que la séquence, prolongeant

10. TECHNIQUE DE L'ORGANUM SELON LES TRAITÉS *ENCHIRIADIS*

10.1. L'ORGANUM LIBRE : QUARTES PARALLÈLES ET NOTES D'APPUI

Telle que la décrivent les traités *Enchiridis* et le *Micrologus* de Gui d'Arezzo (leurs doctrines, distantes chronologiquement d'un siècle et demi, sont semblables pour l'essentiel ; 11.1 - 11.2), la plurivocalité de l'organum libre (8.1) convient parfaitement pour renforcer la sonorité d'une monodie. Aussi doit-on la considérer, quand bien même la polyphonie ultérieure en est issue, comme un *style ayant sa valeur en soi*. C'est une erreur de perspective, trop répandue, que de voir dans l'organum une ébauche grossière et tâtonnante de contrepoint. Même Jacques Chailley, pourtant si clairvoyant d'ordinaire (cf. 1.1, 4.6, 9.1, 14.8), se rallie à l'opinion courante : « De cette conception encore fruste et malhabile [l'organum libre !] sortira, lorsque le langage sera assoupli, la merveilleuse liberté linéaire qui fera notre admiration dans les motets de la grande époque du XIII^e siècle » (Chailley 1969 : 72-73). C'est là vouloir établir un jugement comparatif de valeur entre deux techniques hétérogènes. Celle de l'organum se fonde sur une exploitation de la consonance entièrement subordonnée à la mise en valeur d'une *mélodie unique* (1.4), selon une structure non encore dédoublée comme elle le sera plus tard avec l'apparition du contrepoint, et déjà avec le déchant du XI^e siècle (14.7).

Étant donné que les anciens traités ne fournissent jamais autant de précisions qu'il le souhaiterait, le commentateur moderne se voit obligé de procéder – prudemment ! – à quelques compléments et extrapolations. Si par exemple nous tentons d'élucider la technique de l'organum libre, ses « lois », nous serons amenés à y faire intervenir ce qu'on appellera un *principe d'indifférenciation*. Autrement dit un facteur structural résultant du caractère même, ou de la fonction, de la voix organale : n'ayant pas de vie propre, celle-ci n'existe qu'à travers et pour la voix principale dont elle dépend ; et le choix de ses notes constitutives est dicté, fondamentalement, par cette dépendance. Le principe en question se manifeste tour à tour de deux manières : soit par la *doublure* de la voix principale en quartes (et non en quintes) parallèles, soit par la *stabilisation* sur un degré définissable comme « note d'appui » ou « note-limite »²⁸. Indifférenciée, la voix organale l'est dans le premier cas par rapport à elle-même (elle reste sur place), dans le second par rapport à la voix principale (elle reproduit les contours de celle-ci).

Pour expliquer la technique de l'organum libre, et la rupture du parallélisme distinguant ce dernier de l'organum parallèle, les traités – notamment le chapitre 17 de la *Musica enchiridis* – mettent en évidence l'obstacle causé par l'intervalle de *quarte augmentée* ou *triton* : cette dissonance indésirable²⁹ survient au sein d'un parallélisme de quartes, et sera évitée grâce à la stabilisation momentanée de la voix organale sur une note répétée. Les mouvements parallèles seront alors remplacés par des mouvements que nous appelons « obliques » (6.2), d'où apparition obligée d'intervalles non consonants de transition : seconde majeure (dissonance) et tierce majeure ou mineure (consonances imparfaites).

Considérons d'abord une progression de quartes parallèles effectuée à l'intérieur de l'échelle centrale de la modalité grégorienne, l'heptacorde compris entre *ré* grave et *do* aigu, lequel se subdivise en deux tétracordes adjacents : *ré-sol*, *sol-do* (sur le concept tétracordal par rapport à l'échelle diatonique, voir 7.1). La voix principale, à l'aigu, franchit les degrés du tétracorde supérieur, de *sol* à *do*, et la voix organale fait de même au sein du tétracorde grave, entre *ré* et *sol*. La troisième quarte, *falsi*, est un triton (la possibilité de remplacer *si* bécarre par *si* bémol, courante en grégorien pour éviter le triton mélodique, n'est pas considérée ici) : afin d'éviter cette dissonance, explique la *Musica enchiridis*, on immobilisera dès le début sur *sol* la voix organale, l'unisson initial étant de ce fait suivi de trois mouvements obliques jusqu'à rejoindre finalement la quarte : *sol/sol* - *sol/la* - *sol/si* - *sol/do*. Le triton *fa/si* fait ainsi place à la

nie », plutôt que l'« esthétique de l'organum » : réservons cette dernière expression aux *organa* mélismatiques de Notre-Dame, qui sont une musique tout autre.

15.2. INTERVALLES MUSICAUX ET COULEURS SONORES

À la base de l'esthétique diaphonique il y a cette belle *philosophie de la consonance* que nous avons résumée plus haut et qui se rattache à celle, plus générale, de l'harmonie sonore et de l'harmonie en soi, source de toute beauté à travers le Nombre qui la régit (5.1 - 5.4 ; 7.1 - 7.2). Il y a ce miracle de la nature grâce auquel deux sons différents, séparés entre eux dans l'échelle acoustique, génèrent ensemble une sonorité nouvelle, à la fois une et plurielle. D'où l'idée logique d'appliquer ce merveilleux pouvoir de l'harmonie sonore à l'enrichissement d'une mélodie : chaque note de celle-ci portera sa consonance, son « harmonie » propre à la rehausser. Et selon un terme plus suggestif : la *colorer*... Gui d'Arezzo parle des « couleurs » différenciées qu'au sein de la mélodie modale chaque note reçoit de la tonique (*Micrologus*, 11 ; *GS*, 2 : 11). Deux siècles plus tard l'Anonyme IV louera « l'abondance des couleurs de l'art harmonique » dont Pérotin savait user dans ses compositions (*CS*, 1 : 342) ; sans oublier le *color* mélodique qui à l'époque de l'*Ars nova*, de pair avec la *talea* rythmique, servira à construire les teneurs de motets isorythmiques. C'est donc, au Moyen Âge, comme des *couleurs auditives* que l'on aimait à percevoir la musique : des vitraux sonores en quelque sorte... Joseph Samson (1953 : 20-30) parle avec une admiration justifiée de « polychromie » à propos des étonnants frottements harmoniques et autres libertés syntaxiques dont regorgent les polyphonies des XII^e - XIII^e siècles ; mais les prémisses de cette bigarrure sonore remontent plus haut dans le temps.

Chaque couleur est une modalité de la lumière, de même que les intonations sonores et les intervalles musicaux de la mélodie sont des modalités du son en soi. « Dieu dit : Que la lumière soit » (Genèse 1, 3) ; la *Parole*, le *Verbe*, le *Chant* divins ont retenti afin que jaillisse la lumière. L'Esprit se révèle à travers la lumière pour l'œil, le son pour l'oreille. Et le *son polyphone* confère aux notes mélodiques le chatoiement, l'irradiation supplémentaire de la consonance. Au Moyen Âge existait une *mystique de la lumière*⁴⁴, reliée de plus près aux impressions sensibles, et donc à l'esthétique, que la philosophie musicale à laquelle les spéculations sur les nombres confèrent un caractère très intellectuel. L'une et l'autre n'en sont pas moins corrélatives : on savait entendre les sons dans le même esprit qu'on savait voir – contempler – les couleurs, comme autant de *réfractions du son en soi*, écho de la Voix divine. Tant il est vrai que si l'intervalle se définit abstraitement par un rapport de nombres que la raison analyse, l'oreille de son côté en perçoit concrètement et qualitativement le degré variable de consonance. L'acoustique exceptionnelle de certaines églises, cisterciennes notamment, comme aussi plusieurs textes du cistercien saint Bernard de Clairvaux, affirmant la primauté de l'oreille sur l'œil comme voie de connaissance, témoignent d'une indéniable sensibilité au sonore⁴⁵.

De même que, sur la toile du peintre, le mélange des couleurs jaune et bleue produit la couleur verte qui est autre qu'un assemblage de jaune et de bleu, de même grâce à l'art de l'« organiste » ou du déchanteur la fusion acoustique d'un *ré* et d'un *sol* donne à entendre une sonorité consonante qui est autre qu'un *sol* additionné à un *ré*. Et ce qui se passe à l'échelle de la consonance isolée s'étend à celle de la mélodie : doublée à la quarte ou à la quinte, celle-ci *sonne* autrement que si on la chante telle quelle, en monodie. Mais si l'on diversifie les consonances accompagnatrices, si à la quarte s'adjoignent en alternance les tierces et la seconde majeure ; si en outre des doublures d'octave introduisent les renversements de ces intervalles en même temps qu'elles enrichissent la sonorité chorale ; si enfin on laisse les voix se rejoindre, à l'occasion, sur un unisson comme pour symboliser la présence constante de l'unité à travers la multiplicité (telle est la définition même de l'harmonie !), alors c'est tout un *spectre acoustique* qui

NOTES

1. Sur le sens de *heterophônia*, *polyphônia*, *polychordia* en Grèce antique, voir Reinach 1926 : 69, note 1. Les reconstitutions d'hétérophonies antiques figurant, d'après F. A. Gevaert, dans Emmanuel 1911 (106, 139-147) semblent vraisemblables.
2. Voir les exemples musicaux reproduits par Schneider 1957 : 73-82. Voir aussi CMT, 6 ; Simon etc. 1996 ; VDM : 19-22 et CD 3.
3. Il y aurait lieu, par exemple, d'étendre à des polyphonies à trois et quatre voix la technique appliquée par ces alléluias (conduite modale libre de deux lignes mélodiques simultanées). Certains compositeurs postmodernes ont commencé à explorer cette voie : on pense notamment aux polyphonies canoniques (instrumentales) de Henryk Górecki dans le premier mouvement de sa célèbre *Troisième symphonie*, et d'Arvo Pärt dans ses pièces instrumentales : *Arbos* et *Festina lente*. Sur la parenté décelable entre les primitives polyphonies et les œuvres de Pärt, voir Hillier 1997 : 82-85 (avec citation du verset *Ut tuo propitiatus*, R 16, *ibid.* : 82).
4. Ce néologisme n'est autre qu'un décalque latin du composé d'origine grecque « polyphonie », *poly-phônia*. Le décalque allemand de ce dernier terme est *Mehrstimmigkeit* (de même en anglais *Multi-part singing*, cf. Arom 1985, 1 : 63), naguère encore employé au sens global de « polyphonie » mais tendant de nos jours à se retrindre aux pratiques plurivocales. En témoigne l'article « *Mehrstimmigkeit* » du plus récent dictionnaire musical (Simon etc. 1996) : n'y est traitée que la plurivocalité dans les traditions musicales européennes et extra-européennes ; les débuts de la polyphonie occidentale font par ailleurs l'objet de l'article « *Kontrapunkt* » (Palisca/Krützfeld 1996). Cet usage terminologique recoupe celui que l'on trouve dans le glossaire de VDM : 75-81 ; le terme « plurivocalité » n'y figure pas, mais « polyphonie » lui correspond tandis que « contrepoint » se rapporte à ce que nous appelons d'ordinaire « polyphonie ». En somme il y a deux couples terminologiques différents, mais synonymes : d'une part « plurivocalité/polyphonie », d'autre part « polyphonie/contrepoint » ; le terme « polyphonie » désigne donc le contrepoint dans le premier couple, la plurivocalité dans le second. L'ambiguïté du terme « polyphonie » se révèle au travers de ses deux dérivés adjectivaux : une musique « polyphone » (employant des sons simultanés) n'est pas forcément « polyphonique » (en lignes mélodiques superposées). En outre la plurivocalité et la polyphonie peuvent être aussi bien instrumentales que vocales, contrairement à ce que l'étymologie de ces termes pourrait suggérer (en grec *phônè* = voix). Signalons enfin, dans l'ordre des équivoques terminologiques françaises, celle du mot « consonance » : ce terme désigne en effet soit, au sens large, la simple *simultanéité* de deux ou plusieurs sons (en allemand *Zusammenklang*) – tant dissonants que consonants au sens étroit –, soit en ce sens étroit l'*euphonie* de certains rapports sonores privilégiés (en allemand *Konsonanz*), ceux-là même des consonances dites parfaites : octave, quinte et quarte. Raison pour laquelle dans le présent texte nous remplaçons le sens large du mot consonance par l'expression non équivoque « intervalles simultanés » ; sauf, par commodité, dans notre « hétérophonie de consonance » – l'organum libre – renfermant aussi, en fait, des dissonances (cf. 2.6 ; « consonance » au singulier, ce qui suggère son sens plus général). L'ambiguïté du terme « consonance » s'accroît encore du fait que l'ancienne théorie médiévale envisage le phénomène de consonance selon sa double dimension mélodique et polyphone, au lieu de le restreindre, selon la regrettable habitude moderne, à la seconde en ignorant la première (7.1).
5. Notre réalisation des versets en R 10, selon le procédé de l'*organum suspensum* (12.4), équivaut quasiment à un bourdon de tonique. Dans ce cas précis c'est, semble-t-il, la seule manière d'accompagner en organum le ton psalmodique en mode plagal de *fa* (voir R 10, commentaire).
6. Entre autres par le musicologue Armand Machabey (1928 : 53, note 1), dont voici le témoignage : « Nous avons observé, en 1908, en France, un office catholique auquel l'assistance à peu près inculte et peu privilégiée, participait en chantant des cantiques ; nous avons pu remarquer que les voix se répartissaient dans chaque sexe entre deux lignes à distance de quarte ou de quinte, selon probablement la texture de la mélodie. » Plus récemment Jacques Chailley (1985) a relaté lui aussi avoir été témoin, également lors d'offices liturgiques, de semblables polyphonies spontanées, en parallélisme soit de tierces, soit de quartes. La notation qu'il reproduit du *Kyrie* de la messe grégorienne dite « des Anges » (*ibid.* : 7), ainsi traité, ressemble de près à l'organum *Rex caeli* de la *Musica enchiriadis* (R 1), comme il le remarque d'ailleurs (voir aussi Chailley 1969 : 71 ; 1996 : 120, note 1). Marius Schneider (1934 : 33) mentionne un fait analogue en milieu ethnique. Voir aussi Corbin 1960 : 247-248.

BIBLIOGRAPHIE

Abréviations, sigles

- AM* = *Antiphonale monasticum pro diurnis horis* [Antiphonaire monastique pour l'office de jour], Tournai, Desclée, 1934.
- AMLMA* = *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge*, textes réunis et édités par Christian MEYER, Paris, Créaphis, 1991 [Actes des colloques de Royaumont, 1986, 1987 et 1988, dir. Michel HUGLO et Marcel PÉRÈS].
- CMT*, 6 = *Cahiers de musiques traditionnelles*, N° 6, « Polyphonies », Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 1993.
- CRC* = *Le chant religieux corse – État, comparaisons, perspectives* [actes du Colloque de Corte, 1990, dir. Marcel PÉRÈS], Paris, Créaphis, 1996.
- CS*, 1, 2, 3, 4 = COUSSEMAKER (Charles Edmond Henri de) : *Scriptorum de musica medii aevi...*, 4 volumes, Paris, Durand, 1864-1876 (réédition Graz, 1908) [continuation de *GS*].
- CSM* = *Corpus Scriptorum de Musica*, American Institute of Musicology [éditions critiques de traités médiévaux, la plupart déjà édités précédemment dans *GS* et *CS*].
- DOAV* = *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal* (dir. Marc HONEGGER et Paul PRÉVOST), 3 volumes, Paris, Bordas, 1991-1992.
- EM* = *Encyclopédie de la musique* (dir. François MICHEL), Paris, Fasquelle, 3 vol., 1958, 1959, 1961.
- GS*, 1, 2, 3 = GERBERT (Martin), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum...*, 3 volumes, Saint-Blaise, 1784 [réédition Olms, Hildesheim, 1963, 2/1990].
- GT* = *Graduale Triplex*, Solesmes, 1979.
- HMT* = *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (dir. Hans-Heinrich EGGBRECHT), Stuttgart, Steiner, depuis 1972 [livraisons séparées, réunies en classeurs].
- JAMS* = *Journal of the American Musicological Society*.
- MGG b* = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopedie der Musik*, 2^e édition refondue (dir. Ludwig FINSCHER), *Sachteil* ; Bärenreiter, Kassel, et Stuttgart, Metzler, 1994 sqq.
- MGH* = *Monumenta Germaniae Historica*.
- MMEL* = *Music in the Medieval English Liturgy* (dir. Susan RANKIN et David HILEY), Oxford, Clarendon Press, 1993.
- NGD* = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (dir. Stanley SADIE), 20 vol., Londres, Macmillan, 1980.
- NMP* = « La notation des musiques polyphoniques aux XI^e - XIII^e siècles » [actes des Journées musicologiques, Poitiers, 1986, éd. Dominique PATIER et Gérard LE VOT], *Cahiers de Civilisation médiévale*, Poitiers, 31/2.
- NOHM 1* = *The New Oxford History of Music, I : Ancient and Oriental Music*, Oxford University Press, 1957.
- NOHM 2 a* = *The New Oxford History of Music, II : The Early Middle Ages to 1300*, Oxford University Press, 1954.
- NOHM 2 b* = *The New Oxford History of Music, II : The Early Middle Ages to 1300* (nouvelle édition), Oxford University Press, 1990.
- PAP* = *Plainsong in the Age of Polyphony* (éd. Thomas Forrest KELLY), Cambridge University Press.
- PL* = MIGNE (Jacques-Paul, dir.), *Patrologiae cursus completus, series latina* [« Patrologie latine »], 217 vol., Paris, 1844-1855.
- PPFE* = *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, actes du colloque de Cividale del Friuli, 22-24 août 1980 (éd. Cesare CORSI et Pierluigi PETROBELLI), Rome, Edizioni Torre d'Orfeo, 1989.
- PTO* = *Polyphonies de tradition orale – Histoire et traditions vivantes* [actes du Colloque de Royaumont, 1990, dir. Michel HUGLO et Marcel PÉRÈS], textes réunis et édités par Christian MEYER, Paris, Créaphis, 1993.
- RM* = *Revue de Musicologie*.
- SM* = *Science de la Musique*, dictionnaire musical (dir. Marc HONEGGER), 2 vol., Paris, Bordas, 1976.
- VDM* = *Les Voix du Monde – Une anthologie des expressions vocales* (dir. Hugo ZEMP), Paris, C.N.R.S. / Musée de l'Homme, 1996 [plaquette accompagnée de trois disques compacts].

Études

- ABERT (Hermann) 1905 : *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle, Verlag von Max Niemeyer.
- APEL (Willi) 1942 : *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, Cambridge, Mediaeval Academy of America [rééditions, et traduction allemande ; traduction française : *La notation de la musique polyphonique, 900-1600*, Liège, Mardaga, 1998].

Deuxième partie **À propos des textes musicaux**

16. PRATIQUE INTERPRÉTATIVE

- 16.1. Pour lire les transcriptions : conventions de notation
- 16.2. Diapason
- 16.3. Prononciation du latin médiéval
- 16.4. Articulation, phrasé
- 16.5. Accentuation
- 16.6. Battue, tempo, rythme
- 16.7. Ornementation
- 16.8. Nuanciation
- 16.9. Sonorité vocale
- 16.10. Intonation, intervalles

17. RESTITUTION RYTHMIQUE DU CHANT MÉDIÉVAL PRIMITIF (MONODIE ET PREMIÈRES POLYPHONIES) : DONNÉES THÉORIQUES ET PRATIQUES

- 17.1. Accentuation verbale, pulsation, neumes
- 17.2. Sources théoriques
- 17.3. Pulsation et rythme déclamatoire
- 17.4. *Numerositas* : « rythmicité », battue pulsée, pieds métriques
- 17.5. Un métronome mental
- 17.6. *Aequitas canendi* : rectitude du rythme
- 17.7. *Parlando-rubato* et *tempo giusto*
- 17.8. Accents verbaux
- 17.9. Rythmique accentuelle et types rythmiques : *rhythmus* et *metrum*
- 17.10. Rythme et polyphonie
- 17.11. Versets psalmodiés
- 17.12. Le rythme authentique du chant grégorien

COMMENTAIRES DES TEXTES MUSICAUX

16. Pratique interprétative

16.1. POUR LIRE LES TRANSCRIPTIONS : CONVENTIONS DE NOTATION

Pour le répertoire concerné ici, la restitution de la *mélodie* notée (hauteurs de notes, intervalles) ne soulève guère de problème, sauf quelques cas signalés dans les commentaires des chants ; la notation est en général précise à cet égard (hormis cependant le manuscrit N° 130 de Chartres, cf. R 11 et 12).

Nous avons transcrit uniformément en clé de *sol*, étant entendu que les voix graves lisent à l'octave inférieure.

Les deux voix polyphones, note contre note, sont souvent transcrites avec une seule hampe (par souci de simplification graphique), pour autant qu'elles ne contiennent pas de croisements. Lorsque dans notre notation les consonances de deux sons font place à une note unique, celle-ci sera donc chantée par les deux voix à l'unisson, ou à l'octave si l'une d'entre elles est doublée à cet intervalle.

La restitution du *rythme* pose en revanche au transcritteur le problème majeur qu'il a à résoudre : sur les caractères musicaux de cette rythmique, celle donc du chant grégorien (à l'exception des hymnes et autres chants sur paroles versifiées) et des primitives polyphonies, nous nous expliquons longuement plus loin (17.1 - 17.12). Elle se rattache au type *parlando-rubato*, à la fois *pulsé* et *non métrique* (17.7). De ce fait elle a exigé pour nos transcriptions quelques aménagements de la notation moderne sur portée, conçue en fonction du seul rythme métrique (*tempo giusto*) et sans rapport avec la pulsation (la durée d'un « temps pulsé » – environ une seconde [16.6.3] – y correspond à un éventail de valeurs notées allant de la croche à la ronde, ayant donc entre elles un rapport de un à huit !). Ces aménagements sont conditionnés par la nature même du rythme dont il s'agit, à savoir par les deux éléments fondamentaux de celui-ci que sont la *pulsation* d'une part, la *souplesse déclamatoire* de l'autre. Ils visent comme tels aussi bien à rendre apparente la régularité des temps pulsés, qu'à traduire la subtilité des rapports irréguliers de durées rythmiques sous-tendues par ce cadre fixe. Aussi ne s'appliquent-ils pas aux chants de rythme métrique (R 1 bis, 18, 22, 23), lesquels maintiennent les conventions solfégiques habituelles, hormis l'absence de barres de mesure, inutiles et inopportunes pour une musique d'essence monodique.

Les *ligatures* de croches, et parfois doubles croches, s'inscrivent dans un cadre *isochrone* : elles correspondent à des « temps » rythmiques égaux, base de l'organisation rythmique (17.5, 17.6). Elles se régleront donc sur une *pulsation* (battue, *tactus*) sous-jacente, qui n'a nul besoin d'être rigide, métronomique – surtout si le chant est celui d'un soliste –, tout en observant une totale liberté pour distribuer les valeurs rythmiques entre ces jalons fixes. Nos conventions de notation, qui ne créent aucune réelle difficulté de lecture, sont les suivantes :

— Un temps rythmique (pulsation, *tactus*) est indiqué par une *noire* lorsqu'il correspond à une note simple.
— Le fractionnement des temps rythmiques est noté par des *ligatures*. Chaque ligature, quelle que soit sa composition, correspond à un unique *temps rythmique* et aura donc à l'exécution une durée théoriquement égale et uniforme, selon une vitesse de battue (*tempo*) en principe constante (d'après l'indication des *Scolica*, cf. 17.6). Cette convention équivaut à généraliser et élargir le procédé moderne des duolets, triolets, quatiolets, etc., tous groupements « calibrés » eux aussi par la durée des temps réguliers dans lesquels ils s'inscrivent.

— Les *valeurs de notes* appartenant à une même ligature indiquent, de manière seulement *relative*, la durée *proportionnelle* de chaque note au sein d'un temps. Ainsi une ligature réunissant une croche et une double croche assignera à la première note une durée double de celle de la seconde, alors que la proportion sera du simple au triple si la croche est pointée, et qu'une ligature croche pointée - croche suggérera une très faible inégalité. La notation normale de ces trois rapports rythmiques aurait été, avec la noire comme unité de pulsation : noire - croche en triolet pour le premier, les mêmes valeurs que ci-dessus en quintolet pour le troisième, tandis que le second n'exigerait pas de changement. Quant à la durée globale des deux notes, elle sera identique dans les trois cas (une unité de pulsation, temps pulsé).

— Les *silences* figurant à l'intérieur d'une ligature sont assimilés rythmiquement à des notes chantées. Entre deux ligatures ils se rattachent soit à l'unité métrique qui précède, soit à celle qui suit. Un *crochet* surmontant la portée prévient, le cas échéant, toute équivoque : les notes et silences réunis sous un même crochet forment ensemble un temps pulsé, comme s'ils étaient reliés entre eux par une ligature.

— Les durées des *petites notes* (ornements) doivent être prélevées sur la durée de la note normale précédente.

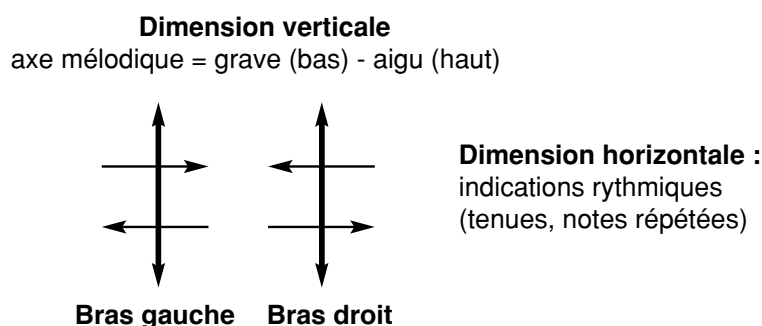
16.2. DIAPASON

Le chant médiéval n'est pas tenu de se conformer au diapason moderne : il faut donc lire les notes écrites en *hauteur relative*, et adopter pour chaque morceau le diapason le plus commode aux voix.

chanteurs frapper la battue pulsée sur le lutrin, comme le préconise Elias (cf. Chailley 1961 : planches XXIX et XXX, miniatures du XV^e siècle), mais aussi les choristes – entre cinq et une dizaine, serrés autour du gros livre ouvert sur le lutrin – se relier physiquement entre eux, soit par la main posée sur l'épaule du voisin, soit en s'appuyant l'un contre l'autre (Billiet 1994 : 17-18).

16.6.2. La chironomie

La chironomie est une technique de direction propre, en principe, à la *monodie*. De très anciennes représentations iconographiques (Huglo 1963 ; *NGD*, 4 : 195, où le directeur du chœur n'est pas saint Grégoire comme indiqué, mais le personnage vu de dos au bas de la figure) montrent le directeur-chanteur entouré par un groupe de choristes ; ces derniers, sur deux rangs se faisant face, peuvent ainsi voir sur leur droite ou leur gauche les gestes du maître de chœur qui tient les bras levés, paume tournée contre en bas. Ces gestes se déploient donc sur un *axe vertical* : chaque hauteur de note sera indiquée le long de cet axe par un arrêt bref ou prolongé selon la durée de celle-ci (une tenue, ou des répétitions de notes, sont alors marquées par un déplacement latéral de la main). La *dias-tématie* (corrélation entre le haut/bas spatial et l'acuité/gravité sonore) aurait ainsi été réalisée par des gestes de direction avant de l'avoir été (vers le XI^e siècle) dans des notations neumatiques.



Le remplacement de la chironomie par la battue pulsée est parallèle non seulement à celui de la monodie par la polyphonie, mais aussi à l'avènement d'une pratique d'exécution tributaire de l'écriture musicale (les deux phénomènes sont eux-mêmes solidaires). La chironomie, qui dans son principe remonte très haut dans le passé (jusqu'à Sumer et l'ancienne Égypte ; cf. « Chironomie », *SM*, 1 : 192-193 ; E. Gerson-Kiwi, « Cheironomy », *NGD*, 4 : 191-196), apparaît en effet comme un procédé lié par essence à la *tradition orale*. Le fait de pouvoir lire, en l'exécutant, une musique notée avec précision rend ce procédé caduc ; il suffit alors de contrôler l'aspect rythmique de l'exécution puisque les hauteurs de notes figurent sur le livre noté : elles n'ont donc plus besoin d'être « dessinées » dans l'espace par la main du chef de chœur.

Qu'en est-il du répertoire couvert par le présent recueil, illustrant la transition entre monodie et polyphonie ? Vu qu'il relève de la plurivocalité et non de la véritable polyphonie, on peut penser *a priori* qu'il se prête à une direction chironomique : celle-ci rendra visibles les mouvements de la *voix principale*, à laquelle s'adapte la voix organale. Mais les conditions de l'exécution actuelle, effectuée sur une notation précise et complète, ne sont plus celles d'il y a mille ans : il suffira que l'un des chanteurs indique discrètement la battue par un geste manuel (*tactus*, geste descendant/ascendant comme la moderne mesure à deux temps).

16.6.3. Allure du *tactus*, tempo

La vitesse de pulsation, ou tempo – auquel font référence les *Scolica enchiridis* (17.6) – est semble-t-il celle d'un *pouls lent* (17.5), à l'instar du *tactus* renaissant : elle correspondrait donc à environ 50-60 battements par minute (métronome réglé à 50-60, soit une seconde pour un battement, ou légèrement moins ; vitesse préconisée aussi, pour la polyphonie plus tardive, par Bank 1972 : 9-11). Cette vitesse est une *moyenne*, susceptible donc de varier plus ou moins au sein d'un même chant, et *a fortiori* entre des chants différents (une riche ornementation tend à ralentir le tempo) ; elle sera moindre en polyphonie qu'en monodie, selon la prescription des traités *Enchiridis* (9.3). Il y aurait donc lieu de modifier quelque peu le tempo entre les phrases monodiques et polyphoniques lorsque celles-ci alternent au cours d'un même chant (R 11-14, 18-21, 24-25). Enfin le tempo de base admet sans doute quelques *fluctuations*, commandées par la dynamique des phrases chantées (en particulier pour le ralentis-

Troisième partie

Transcriptions et reconstitutions

1. Séquence *Rex cæli* et exemples complémentaires
2. Antienne *Nos qui vivimus* et psaume 144
3. Antienne *Cæli calorum* et psaume 148
4. Antienne *Miserere* et psaume 51
5. Notker le Bègue : séquence *Tu civium Deus*
6. Notker le Bègue : séquence *Carmen suo dilecto*
7. Trois alléluias vocalisés
8. Quatre antiennes
9. Antienne *In aeternum* et psaume 131
10. Séquence *Pax vobis* et *Magnificat* psalmodié
11. Alléluia *Dies sanctificatus*
12. Alléluia *Multifarie olim*
13. Alléluia *Surrexit Christus*
14. Alléluia *Angelus Domini*
15. *Regi regum glorioso*
16. *Ut tuo propitiatus*
17. Antienne *Laudate Dominum* et psaume 148
18. Séquence *Veni Sancte Spiritus*
19. Kyrie tropé *Cunctipotens genitor*
20. *Benedicamus Domino*
21. Alléluia *Justus ut palma*
22. Hymne *Aeterne rerum Conditor*
23. Hymne *Te lucis ante terminum*
24. Alléluia *Mirabilis* avec prosule *Mirabilis*
25. Alléluia *Multipharie* avec prosule *Multis locutionibus*

Commentaires des textes musicaux

N.B. Tous les chants du présent recueil peuvent aussi être exécutés *monodiquement*, par une voix soliste ou par plusieurs chanteurs à l'unisson (ou à l'octave). Il suffira pour cela d'isoler, dans nos transcriptions, la voix marquée « voix principale ». Le tempo d'exécution pourra alors être légèrement plus rapide que celui de l'exécution polyphonique (cf. *supra*, 9.3).

Les références à l'un des chants du recueil sont indiquées ici, comme dans notre première partie, par la lettre R suivie du numéro d'ordre que nous attribuons à ce chant.

1. Séquence *Rex cæli*

(traités *Enchiriadis*, IX^e siècle, organum libre)

SOURCES

Mélodie : ms. Bamberg H. J. IV. 20, nouvelle cote Var. I, folios 64 r^o - 65 r^o (= *Dialogus de organo* ; cf. *supra*, 3.1. ; Handschin 1929 : 11), X^e siècle. Notation dasiane (cf. *supra*, 8.4) : Schmid 1981 : 218-219. Transcription (non rythmée) : Handschin 1929 : 19-20 ; Hoppin 1991, 2 : 52-55.

Polyphonie des phrases 1, 2 (et 8, 9, 11, 15) : *Musica enchiriadis*, 17 (GS, 1 : 169 ; Waeltner 1975 : 10-13 ; Schmid 1981 : 49 et 51). Polyphonie des phrases 3-7 (et 10-14, 16) reconstituée d'après les traités *Enchiriadis* et le modèle des phrases 1 et 2.

1 bis : même source que la mélodie complète de la séquence (*Dialogus de organo*). Notation dasiane : Schmid 1981 : 215-217. Avec transcription (non rythmée) : Waeltner 1957 ; Waeltner 1975 : 44-47.

COMMENTAIRE

À tout seigneur, tout honneur : on a tenu à placer en tête du recueil la séquence *Rex cæli*, dont la version en organum de la *Musica enchiriadis* est en quelque sorte l'acte de naissance de la polyphonie occidentale. Le poème, d'un beau souffle, est à la fois une prière de contrition adressée au Dieu tout-puissant pour le pardon des péchés, et un hymne à la musique (allusions au chant liturgique, phrases 2, 4, 12, et au jeu instrumental, phrases 3, 9, 10, 11). Son style poétique – vu certaine préciosité ou exubérance « baroque » – attesterait, selon Edgar De Bruyne (1946, 1 : 329, note 1), une origine « hispérique » : on désigne ainsi la poésie irlandaise ou écossaise d'expression latine (*ibid.* : 128-141). La mélodie d'autre part, d'une ample et magnifique simplicité de ligne dans la modalité grave de *mi*, reçoit de son habillage polyphonique plus de majestueuse grandeur encore.

Il s'agit d'un type particulier de séquence (à double cursus), subdivisant la forme en deux parties – marquées I et II dans notre transcription – qui reprennent la même mélodie sur d'autres paroles (cf. Hoppin 1988, 1 : 194-95) ; en outre une brève coda (phrases 15 et 16) répète une nouvelle fois les première et dernière phrases. Par ailleurs les phrases mélodiques se répètent par paires ou doubles paires (A et B dans notre transcription), selon la règle générale de la séquence. Peut-on réellement parler de vers ? On hésite, car les phrases sont de longueur très inégale (elles comportent entre 11 et 24 syllabes, hormis les phrases conclusives de chaque section, les N^{os} 7, 14, 16, qui ont seulement 4 ou 5 syllabes), sans même que le nombre de syllabes soit constant entre une phrase et sa répétition mélodique. D'autre part l'assonance n'est employée que sporadiquement entre les phrases d'un même couple (A et B), en particulier au début : *undisoni/soli* (phrase 1), *piis/malis* (phrase 2). Cette irrégularité de la découpe syllabique exclut une transcription en rythme mesuré, de mise pour les séquences plus récentes, versifiées métriquement (R 18). Une structuration rythmique répétitive n'en existe pas moins ici, en vertu de la subdivision des phrases en deux membres inégaux, sauf dans la phrase initiale et ses nombreuses reprises (1, 4, 8, 11, 15), toutes partagées en deux membres de six syllabes chacune. De par ses répétitions et sa symétrie interne, cette phrase acquiert un relief particulier, tel un refrain. Les deux membres s'y répondent à la manière d'un antécédent et d'un conséquent, ce dernier concluant sur la tonique *mi* comme nombre d'autres phrases. Ailleurs les deux membres peuvent reprendre la même mélodie (phrases 3, 6, 10, 13), ou voir leur cohérence mutuelle renforcée par l'emploi de l'assonance (*latebras/pergras*, 8B ; *luteas/indutias*, 15B).

Le type de la séquence à double cursus, peu répandu, fut cultivé aux alentours de l'an 880 dans la région de Saint-Amand (Hennegau, nord de la France, non loin de Laon), celle-là même où aurait été rédigé le traité *Musica enchiriadis* (voir *supra*, 5.2.).

À la phrase 2 plusieurs copies de la *Musica enchiriadis* indiquent la quinte *mi-si* au lieu de la tierce majeure *sol-si* (seconde syllabe de *modulis* et *variis* – Waeltner 1975 : 13, note 1 ; Schmid 1981 : 51, appareil critique). Dans

6. Notker le Bègue (IX^e siècle) : séquence *Carmen suo dilecto* (avec polyphonie reconstituée, organum libre)

SOURCES

Mélodie restituée d'après la tradition manuscrite : Crocker 1977 : 211. Texte latin et traduction allemande : von den Steinen 1948, *Editionsband* : 40-41 (commentaire *Darstellungsband* : 232, 545-546).

Polyphonie reconstituée d'après les traités *Enchiriadis* et Gui d'Arezzo, *Micrologus*, chapitres 18 et 19.

COMMENTAIRE

Le poème de cette séquence, pour le samedi de Pâques, développe le thème du mariage mystique entre le Christ et l'Église. Dans l'Ancien Testament Samson (impliqué par l'allusion à Gaza) et David (vainqueur de Goliath) sont des préfigurations ou « types » du Christ, dont la mère est – symboliquement – le judaïsme, et qui se définit lui-même comme cep (Jean 15, 1, 5). Du flanc du Crucifié ont « coulé » le sang et l'eau des sacrements : le sang (= vin) de l'eucharistie, l'eau du baptême (Jean 19, 34 ; I Jean 5, 6-8).

Mélodie en mode plagal de *mi* (4^e mode).

Sur la versification voir *supra*, R 5.

EXÉCUTION

Voir *supra*, R 5.

7. Trois alléluias vocalisés (traités *Enchiriadis*, XI^e siècle, organum libre)

SOURCE

Ms. Paris B.N. 7202, f^o 56 (traité de Paris, voir *supra*, 3.1.), XI^e siècle. Notation graphique en points et lignes, sur une grille empruntée à la notation dasiane des traités *Enchiriadis*. Fac-similé : Waeltner 1975 : 70. Reproduction diplomatique : *ibid.* : 84 ; Schmid 1981 : 210. Chaque note correspond à un petit cercle, les intervalles étant visualisés (de manière non systématique) par des traits tracés entre les points : horizontaux ou obliques pour les intervalles mélodiques, verticaux pour les consonances. Notre interprétation rythmique est fondée sur le groupement des notes ainsi indiqué : l'absence de trait horizontal ou oblique, à certains endroits, pourrait indiquer la séparation de motifs successifs. Transcription (non rythmée) : Waeltner 1975 : 84-85.

COMMENTAIRE

Le schéma de notation figurant dans le manuscrit juxtapose un *alleluia* monodique en mode de *sol* et une série de dix phrases polyphoniques sans texte. Il s'agit donc d'exemples de *jubili* polyphoniques, à valeur didactique : de même que dans l'alléluia responsorial de la messe le mot *alleluia*, chanté rapidement sur une brève mélodie, se prolonge par la longue vocalise appelée *jubilus* (cf. R 11-14, 21, 24-25), de même ici les dix phrases polyphones sont autant de *jubili* susceptibles de se rattacher au même alléluia monodique noté en tête.

Parmi les dix phrases, nous avons sélectionné la première ainsi que les paires formées par les sixième et septième d'une part, neuvième et dixième d'autre part. Le style en est d'inspiration grégorienne, mais non purement grégorien. D'où l'intérêt historique de ces exemples : comme de toute évidence les deux voix ont été conçues ensemble, l'une en fonction de l'autre, il s'agirait ici des premiers embryons de *compositions polyphoniques écrites* (cf. *supra*, 3.2).

La graphie originale ignore la différenciation du *si* bécarre et bémol. La bémolisation s'impose pour les *si* des vocalises, tous accompagnés d'un *fa* à la voix organale, afin d'éviter la dissonance de triton (*fa-si* ; cf. *supra*, 10.2). En revanche l'*alleluia* initial peut conserver le *si* naturel, normal en mode de *sol*.

EXÉCUTION

Ces alléluias peuvent être chantés à la file, en alternant le cas échéant les tessitures. Par exemple : 1) voix aiguës ; 2) voix graves ; 3) voix aiguës + graves (en doublures d'octave). Ou bien : 1) voix graves ; 2) voix aiguës ; 3) voix aiguës + graves (en doublures d'octave). Le caractère musical de ces exemples paraît les rendre moins propres que d'autres aux doublures d'octave.

14. Alléluia *Angelus Domini*

(école de Chartres, XI^e siècle, déchant contrapuntique)

SOURCES

Ms. Chartres, *olim* Bibl. de la Ville 109. Notation neumatique. Fac-similé : *Revue grégorienne*, mars 1911 (H. M. Bannister). Transcription (non rythmée) : *ibid.* ; Schneider 1935 : ex. mus. 102 ; Hughes 1954a : 283 ; Fuller 1990 : 519 (cf. commentaire, *ibid.* : 519-520). Mélodie grégorienne : *GT* : 201 ; *MMMA*, 7 : 12-13 et 645-646 (apparat critique).

COMMENTAIRE

La mélodie grégorienne, chantée à la messe du lundi de Pâques, est en mode plagal de *sol* (8^e mode), mais le début sur *do* grave n'appartient pas au « vocabulaire » habituel de ce mode. D'ailleurs la plupart des manuscrits contenant la mélodie de cet alléluia (et *GT* : 201) font débiter l'*alleluia* sur la tonique *sol* avec une intonation plus usuelle, et modalement plus claire : *sol - fa / ré - mi - fa - sol*... Cependant le départ sur *do* annonce la structure de la vocalise (*jubilus*), manifestement articulée sur la quinte *do-sol*.

EXÉCUTION

Voir *supra*, R 11.

15. *Regi regum glorioso*

trope polyphonique de *Benedicamus Domino*
(déchant contrapuntique, XI^e siècle)

SOURCES

Ms. Lucca, Biblioteca Capitolare Feliniana 603, f^o 256 (antiphonaire du couvent de Sainte-Marie de Pentetto, près de Lucques). Transcription (non rythmée) : Hughes 1954a : 281, d'après Baralli (*Rassegna Gregoriana*, 11, 1912) ; Schneider 1935 : ex. mus. 16 ; Fuller 1990 : 521.

COMMENTAIRE

Le *Benedicamus Domino* est la formule conclusive de tous les offices liturgiques, la messe y compris. Il consiste en deux phrases successives, chantées en style orné sur différentes mélodies notées en série dans les antiphonaires manuscrits (*AM* : 1244-1249 ; cf. « *Benedicamus Domino* », *SM*, 1 : 95).

Ce bref trope (développement paraphrasé ; cf. *infra*, R 24, commentaire) pour la fête des saints apôtres Pierre et Paul, en mode de *ré* authentique (1^{er} mode), dérive de la mélodie reproduite telle quelle – comme voix principale – par le déchant R 20 (sur cette mélodie et ses avatars, voir *infra*, R 20, commentaire). Il est destiné à remplacer celle-ci, dans la liturgie, lors de la fête en question.

Le texte comporte cinq membres de huit syllabes ; les quatre premiers sont moulés sur le dernier, eu égard au nombre des syllabes et à l'assonance de la voyelle *o*, syllabe finale de *Domino*. Il s'agit donc d'un texte librement versifié, d'où un rythme quasi métrique (on aurait pu transcrire en rythme mesuré, comme pour la séquence R 18).

Quant à la mélodie, les membres se répètent par paires, selon un schéma A A B B C : de semblables répétitions apparentent ce chant à une séquence (cf. R 1, R 18). L'accentuation diffère toutefois entre les deux membres A : notre transcription rythmique s'adapte aux deux accentuations.

EXÉCUTION

Chœur ou solistes : deux voix égales, ou trois ou quatre voix mixtes en doublures d'octave. Ce bref chant peut être exécuté deux ou plusieurs fois avec des effectifs variés. Par exemple : a) à 2 voix (ténor + basse) ; b) à 3 voix (avec adjonction de l'alto doublant la basse) ; c) à 4 voix (2 voix aiguës, soprano + alto, doublant les 2 voix graves).

24. Alléluia *Mirabilis* avec prosule *Mirabilis* (hétérophonie ornementale hypothétique, IX^e siècle)

SOURCES

Cf. Marcusson 1979 : 156 (transcription non rythmée, sans indication de source manuscrite, et reconstitution hétérophonique revue par nous). Mélodie grégorienne : *GT* : 462 ; *MMMA*, 7 : 312-313, 595 (apparat critique).

COMMENTAIRE

Cet alléluia est attribué dans la liturgie actuelle au commun des martyrs.

Les prosules appartiennent au genre des *tropes*, amplifications conjointement textuelles et mélodiques des chants liturgiques existants, composées à partir du IX^e siècle. Elles sont issues de l'adjonction de mots aux notes d'une vocalise, transformant celle-ci en chant syllabique (cf. R 19). C'est ce qui s'est produit ici : sur les mélismes de la mélodie grégorienne (verset médian d'un alléluia) a été plaqué tant bien que mal un texte paraphrasant les paroles originales, et – en l'occurrence – explicitant la circonstance liturgique, à savoir le culte des martyrs. Le musicologue Olof Marcusson a formulé l'hypothèse selon laquelle les prosules auraient pu être exécutées *en même temps* que le chant qu'elles paraphrasent, les paroles originelles étant alors attribuées à une forme simplifiée de celui-ci. Cette opération revient à dissocier la mélodie, qu'on simplifie, et les paroles, qu'on amplifie. Sous l'angle musical le résultat se révèle séduisant ; il offre l'avantage de compléter l'éventail des techniques polyphoniques usitées dans le chant liturgique latin par celle de l'hétérophonie ornementale (voir *supra*, 2.4), procédé plurivocal largement attesté dans les cultures musicales traditionnelles (mais non comme ici avec adjonction de paroles). Il est vrai qu'en l'occurrence l'effet produit est aussi par instants celui d'un chant sur bourdon.

Cette reconstitution, et la suivante, sont donc hypothétiques, au contraire des autres reconstitutions que contient le présent recueil (R 3, 5, 6, 9, 10, 23) et qui sont, elles, conformes de manière certaine à une pratique ancienne. Raison pour laquelle nous les avons reléguées à la fin de ce recueil, à la manière d'une annexe.

EXÉCUTION

La prosule, vu son caractère ornemental, doit être confiée à un soliste, tandis que la mélodie simple qui en est la charpente s'accommode d'une exécution chorale, à l'unisson.

Un autre mode d'exécution, moins hypothétique (et non hétérophonique), consisterait à faire chanter la prosule, après l'alléluia monodique, par un soliste sur un bourdon de tonique (*ré*) tenu par quelques voix graves ; auquel cas on laissera de côté la portée inférieure de chaque système. À la reprise conclusive de l'alléluia on pourra éventuellement conserver le bourdon de tonique.

25. Alléluia *Multifarie* avec prosule *Multis locutionibus* (hétérophonie ornementale hypothétique, IX^e siècle)

SOURCES

Cf. Marcusson 1979 : 158-159 (transcription non rythmée, et reconstitution hétérophonique revue par nous) ; d'après ms. Paris, B.N., lat. 903 (cf. *Paléographie musicale*, Solesmes, 13, f^o 10). Mélodie grégorienne : *GT* : 52-53 ; *MMMA*, 7 : 319-320, 675-676 (apparat critique).

COMMENTAIRE

Cet alléluia se chante à la messe de l'octave de Noël (Nouvel-An, fête de la Circoncision). Il est traité en polyphonie de déchant dans un manuscrit de Chartres (*supra*, R 12). Son texte mélodique, et la réalisation rythmique que nous en proposons, diffèrent quelque peu ici et là : cette variabilité donne une idée des fluctuations inhérentes à la tradition manuscrite.

EXÉCUTION

Voir *supra*, R 24. La prosule peut se chanter seule sur un bourdon *sol*.

1. Séquence *Rex caeli*

(traités *Enchiriadis*, IX^e siècle, organum libre)

I **1 A** *Voix principale* >

Rex cæ - li Do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni,

Voix organale

B

Ti - ta - nis ni - ti - di squa - li - di - que so - li,

2A

Te, hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - ran - do pi - is

B

Se, ju - be - as, fla - gi - tant va - ri - is li - be - ra - re ma - lis.

3 A

Ci - tha - ra sa - pi - en - tis me - lo - di - a est Ti - bi - met,

1 bis. Exemples complémentaires

1

Voix principale

Scan - de ce - li tem - pla vir - go di - gna

Voix organale

tan - to fœ - de - re Te sa - cer su - bi - re

3

Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.

Traduction

N° 1

1. Roi du ciel, seigneur de la mer mugissante, du soleil éclatant et de la terre sauvage,
2. Tes humbles serviteurs, en te vénérant par leurs chants pieux, te demandent de faire qu'ils soient délivrés de leurs maux variés.
3. La cithare de l'homme sage est un chant mélodieux : à toi, Créateur, qu'elle soit plaisante. Ayant reçu tout le tribut de louange de tes fidèles, accepte aussi

jeu musical tandis que le roi rejetait de son esprit orgueilleux l'humilité d'une justice spirituelle ; et par ce jeu il chantait tes louanges.

11. Ces dons lui étaient venus du ciel pour qu'il apaisât la colère grâce à de douces mélodies.
12. Que nos cantiques aussi te soient agréables, ô Dieu, et que l'âme fidèle obtienne grâce à eux d'être affranchie des maux qu'elle eût mérités.
13. David était justifié par sa piété et par l'observance des commandements de la loi ; puissions-nous aussi être justifiés par ton amour et par notre dévotion, et obtenir ta faveur que nous recherchons.
14. Que la main favorable de Dieu aide
15. À réunir dans les demeures des cieux les âmes auxquelles il a donné ici-bas les vils vêtements
16. De notre chair.

N° 1 bis

- a) Monte dans les sanctuaires célestes, ô vierge, digne d'une telle alliance ! Jupiter, le dieu auguste, te demande d'aller vers les astres élevés.
- b) Que toute chair se félicite de la naissance du Christ, le Seigneur.
- c) Tu es le Fils éternel du Père.

2. Antienne *Nos qui vivimus* et psaume 144
 (traités *Enchiriadis*, IX^e siècle, organum libre)

AB
Voix principale
 Nos qui vi - vi - mus, be - ne - di - ci - mus Do - mi - no. In — ex - i -

Voix organale

- tu Is - ra - el de Æ - gy - pto, — do - mus Ja - cob de po - pu - lo bar - ba - ro : —

B

Fa - cta est Ju - dæ - a san - cti - fi - ca - ti - o e - jus, — Is - ra - el po - te -

AB

- cut a - gni o - vi - um. — Nos qui vi - vi - mus, be - ne - di - ci - mus Do - mi - num.

A

Quid — est ti - bi ma - re quod fu - gi - sti ? — et tu Jor - da - nis, qui - a con - ver - sus es

3. Antienne *Caeli caelorum* et psaume 148 (organum parallèle)

AB
Voix principale

Cæ - li cæ - lo - rum _____ lau - da - te _____ De - um. _____

Voix organale

A

Lau - da - te Do - mi - num de cæ - lis : _____ lau - da - te e - um _____ in _____ ex - cel - sis. _____

AB

Cæ - li cæ - lo - rum _____ lau - da - te _____ De - um. _____ Lau - da - te e - um o - mnes

sol et lu - na : _____ lau - da - te e - um o - mnes stel - læ _____ et lu - men. _____

AB

Cæ - li cæ - lo - rum _____ lau - da - te _____ De - um. _____ Lau - da - te e - um cæ - li cæ -

B

- lo - rum _____ et a - quæ o - mnes quæ su - per cæ - los sunt lau - dent _____ no - men Do - mi - ni.

5. Notker le Bègue (IX^e siècle) : séquence *Tu civium Deus*

(avec polyphonie reconstituée, organum libre)

A
Voix principale

Tu ci - vi - um, De - us, con - di - tor et san - cti - fi - ca - tor_____ cæ - le - sti - um

Voix organale

A

et man - si - o - nem e - o - run - dem_____ In - tra tem - - plum ma - je - sta - ti_____

B

no - mi - nis tu - i con - se - cra - tum_____ Ti - bi po - pu - lum con - gre - ga - tum_____

A

B

Tu - a gra - ti - a san - cti - fi - ca_____ Ut tu - o do - no_____ lar - gi - en - te

Traduction

Ô Dieu, qui as créé les habitants du royaume

ton honneur, afin que par ta bonté généreuse nous méritions que ce temple te soit

agréable, maintenant, toujours et à jamais ; ô Dieu qui veux ne laisser périr aucun homme.

6. Notker le Bègue (IX^e siècle) : séquence *Carmen suo dilecto*

(avec polyphonie reconstituée, organum libre)

A
Voix principale



Car - men su - o di - lec - to_____ ec - cle - si - a Chri - sti ca - nat,_____

Voix organale



ob quam, pa - trem ma - trem - que de - se - rens_____ De - us no - stra se



ves - ti - it_____ na - tu - r'et sy - na - go - gam res - pu - it,_____ Chri - ste,



- tu - rus il - li - us :_____ Hanc_____ e - ti - am_____ ho - sti - bus e - ru - i - tu - rus_____



es con - gres - sus ty - ran - no Go - li - ath,_____ Quem la - pil - lo pro - ster - nens u - ni - co._____



Ec - ce sub vi - tæ a - mœ - na,_____ Chri - ste, lu - dit in pa - ce o - mnis ec - cle - si - a._____

B

Tu - te in or - to re - sur - gens, — Chri - ste, or - tum flo - ren - tis pa - ra - dy - si tu - is —

A+B

Ob - struc - tum di - u re - se - ras, — Do - mi - ne, — rex re - gum. —

Traduction

Que l'Église du Christ entonne un

; tu t'enfermas à Gaza pour en briser les portes. C'est aussi pour la soustraire à ses ennemis que tu affrontas le tyran Goliath et l'abattis en lui lançant une seule pierre.

Voici que, sous la protection du cep, ô

ux tiens le jardin du paradis florissant, longtemps verrouillé, ô Seigneur, roi des rois !

7. Trois alléluias vocalisés
(traités *Enchiriadis*, XI^e siècle)

Voix principale

1 Al - le - lu - ia (a) (a)

Voix organale

(a) (a)

2

(a)

3

Al - le - lu - ia (a) (a)

(a) (a)

8. Trois antiennes

(Gui d'Arezzo, XI^e siècle, organum libre)

1

Voix principale

Voix organale

Ve - ni ad - do - cen - dum nos vi - am pru - den - ti - æ.

2

Ve - ni - te ex - ul - te - mus Do - mi - no

3a

Sex - ta ho - - ra se - dit su - per pu - te - u -

Sex - ta ho - - ra se - dit su - per pu - te - u -

3b

Sex - ta ho - - dit su - per pu - te - u - - - (u) - - - m.

Sex - ta ho - - dit su - per pu - te - u - - - (u) - - - m.

Traduction

- 1 – Viens pour nous enseigner la voie de la sagesse.
- 2 – Venez, acclamons le Seigneur ; chantons notre joie au Dieu de notre salut.
- 3 – À la sixième heure [Jésus] s'assit au bord d'un puits (d'après Jean 4, 6).

9. Antienne *In aeternum* et psaume 131 (organum libre reconstitué)

Version 1

In æ - ter - num et in sæ - - cu - lum sæ - cu - li. _____

Version 2

Voix principale

Voix organale In æ - ter - num et in sæ - - cu - lum sæ - cu - li. _____

A

Do - mi - ne non est ex - al - ta - tum cor me - um : _____ ne - que e - la - ti sunt

mi - ra - bi - li - bus _____ su - per me. _____ In æ - ter - num et in

sæ - - cu - lum sæ - cu - li. _____ Si non hu - mi - li - ter sen - ti - e - bam : ____

10. Séquence *Pax vobis* et Magnificat psalmodié (organum libre reconstitué)

Version 1

AB

Pax vo-bis, e-go sum, — al-le-lu-i — re, — al-le - lu-ia. —

Version 2

AB *Voix principale*

Pax vo-bis, e-go sum, — al-le-lu - re, — al-le - lu-ia. —

Voix organale

A **B**

Ma-gni-fi-cat a-ni - ma me - a Do - mi-num. Et ex-sul-ta-vit

spi-ri - tus me - us — in De - o sa-lu-ta-ri — me - o.

AB

Pax vo-bis, e-go sum, — al-le-lu-ia: — no-li-te ti-me-re, — al -

B

Qui - a fe - cit mi - hi ma-gna qui — po-tens — est : — et san - ctum no -

11. Alléluia *Dies sanctificatus*
 (école de Chartres, XI^e siècle, déchant contrapuntique)

(solistes)

Voix principale

Al - le - lu - ia

Déchant

(chœur)

Al - le - lu - ia (a)

(solistes)

Di - - - - - es - - - - - san - cti - fi -

12. Alléluia Multifarie olim
 (école de Chartres, XI^e siècle, déchant contrapuntique)

(solistes)
 Voix principale

Al - le - - - - - lu - - - - - ia._____

Déchant

(chœur)

Al - le - - - - - lu - - - - - ia._____

(a) _____ (a) _____

(a) _____

(solistes)

Mul - ti - - - - - fa - - - - - ri - e o - -

Mul - ti - - - - - fa - - - - - ri - e o - -

13. Alléluia *Surrexit Christus*

(école de Chartres, XI^e siècle, déchant contrapuntique)

Déchant (solistes)

Al - le - - - - lu - - - - - ia

Voix principale

(chœur)

Al - le - - - - lu - - - - - ia.

(a)

(solistes)

Sur - re - - - - xit Chri - stus

14. Alléluia *Angelus Domini*

(école de Chartres, XI^e siècle, déchant contrapuntique)

Déchant (solistes)

Al - le - - - lu - ia._____

Al - le - - - lu - ia._____ (chœur) Al - le - - - lu - ia._____

Voix principale

(a)_____ (a)_____

(solistes)

An - ge - - lus Do - mi - ni de - scen - - - - dit._____

(a)_____ (a)_____

15. *Regi regum glorioso*

Trope polyphonique de *Benedicamus Domino*
(déchant contrapuntique, XI^e siècle)

Déchant

Re - gi re - gum glo - ri - o - so Pe - trus et Pau - lus se - du -

Voix principale

ju - bi - lo Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no.

Traduction

*Pierre et Paul se tiennent avec déférence auprès du
bénédissons le Seigneur.*

roi des cieux,

16. Chant à 2 voix *Ut tuo propitius*
 (déchant contrapuntique, Angleterre, XI^e - XII^e siècle)

Ut tu - o pro - pi - ti - a -
 - - - tus in - ter - ven - tu Do - mi - -
 - nus nos pur - ga - - tos a pec -

Traduction

(O Étienne, fais) que le Seigneur, rendu favorable par ton , *parmi les habitants du ciel.*

© 2000 EDITIONS A CŒUR JOIE, "Les Passerelles", 24 avenue Joannès Masset, F-69009 LYON. Tous droits réservés

17. Antienne *Laudate Dominum* et psaume 148
 (Jean d'Affligem, début XII^e siècle, déchant contrapuntique)

AB
Déchant

Lau - da - te Do - mi - num de — cæ - lis. Lau - da - te Do - mi - num — de cæ - lis : —

Voix principale

lau - da - te e - um in ex - cel - sis. ——— a - te Do - mi - num de — cæ - lis.

B

Lau - da - te e - um o - mnes An - ge - li e - jus : ——— lau - da - te e -

- um vir - tu - tes — e - jus. ——— **AB**
 Lau - da - te Do - mi - num de — cæ - lis.

- quæ o - mnes quæ su - per cæ - los sunt lau - dent no - men Do - mi - ni. ———

18. Séquence *Veni Sancte Spiritus*
 (déchant contrapuntique reconstitué, XII^e siècle)

1A

Ve - ni San - cte Spi - ri - tus, Et e - mit - te cæ - - li - tus

1B

Lu - cis tu - æ ra - - di - um. Ve - ni pa - ter pau - pe - rum,

Ve - ni lu - men cor - - di - um.

2A

Con - so - la - tor op - ti - me. Dul - cis ho - spes a - ni - mæ,

2B

Dul - ce re - fri - ge - - ri - um. In la - bo - re re - qui - es,

In fle - tu — so - la - - ti - um.

3A

O lux be - a - tis - si - ma, Re - ple cor - dis in - ti - ma

19. Kyrie tropé *Cunctipotens genitor*

(traité de Milan, fin XI^e siècle, déchant de consonances)

A
Ky-ri - e _____ e - - - - -

B
- lei - son. _____ Cun-cti-po - tens _____ ge - ni-tor, De - us _____ o - mni-cre-a - tor _____

A
Chri - ste _____

B
e - lei - son. _____ Chri-ste, De - i _____

vir - tus Pa - tris - que _____ so - phi - a, _____ e - lei - son. _____

A
Ky - ri - e _____ B (ou A+B)
Am - bo - rum sa - crum _____

- mor - que, _____ e - lei - son. _____

Traduction

Seigneur, aie pitié. *Père tout-puissant, Dieu créateur de
de l'un et de l'autre, aie pitié* (en italiques les paroles du trope).

20. *Benedicamus Domino*

(traité de Milan, fin XI^e siècle, déchant de consonances)

Déchant

A (*solistes*)



Be - ne - - di - ca - mus _____ Do - - - - -

Voix principale



- mi -



- no. _____



Do - - -



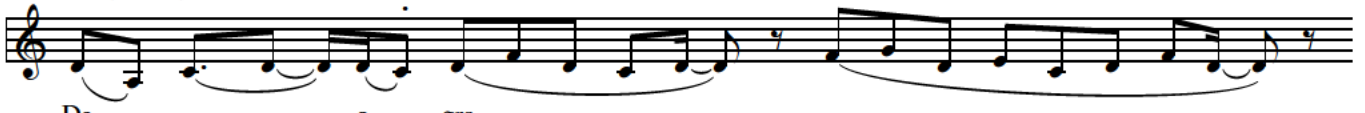
- - - mi - no, _____

Be - ne - - di - ca - mus _____



- - mi - no. _____

D (*chœur*)



De - - - o - - gra - - - - -

21. Alléluia *Justus ut palma*
 (traité de Milan, fin XI^e siècle, déchant de consonances)

Déchant (solistes) ♩ (chœur)

Voix principale

Al - le - - - lu - - - ia. Al - le - - - lu -

- - - ia (a) (a)

(a) (a)

(a) (a)

(solistes)

Ju - - stus. ut pal - ma

- - bit et

22. Hymne Aeterne rerum Conditor

(déchant de consonances, XI^e- XIV^e siècle)

Déchant

Voix principale

Ae - ter - ne re - rum Con - di - tor, Noc - tem di - em - que
 Prae - co di - e - i jam so - nat, Noc - tis pro - fun - dae
 Hoc ex - ci - ta - tus lu - ci - fer Sol - vit po - lum ca -
 Hoc nau - ta vi - res col - li - git, Pon - ti - que mi - te -

— das tem - po - ra,
 — vi - an - ti - bus
 - ro - num — co - hors
 - tr'Ec - cle - si - ae,

Ut al - le - ves fa - sti - di - um.
 A noc - te noc - tem se - gre - gans.
 Vi - am no - cen - di de - se - rit.
 Ca - nen - te, cul - pam di - lu - it. A - - - men. —————

Traduction

Éternel Créateur du monde, Toi qui régis la nuit et le

la nuit profonde, lumière nocturne pour les voyageurs, séparant la nuit de la nuit.
 Éveillé par lui, l'astre du jour dissipe les ténèbres du ciel ; et
 orcs et les flots marins s'apaisent ; grâce à lui l'Église de Pierre elle-même dissout sa faute.


23. Hymne *Te lucis ante terminum*
 (déchant de consonances, XI^e - XIV^e siècle)

Déchant




Voix principale

Te lu - cis an - te — ter - mi - num, Re - rum Cre - a - tor —
 Pro - cul re - ce - dant — so - mni - a, Et noc - ti - um phan -
 Præ - sta Pa - ter o - mni - po - tens, Per Je - sum Chri - stum —



Sis præ - sul —
 Ne pol - lu - -
 Re - gnat cum —



ad cu - - sto - - di - - am.
 - an - tur — cor - - po - - ra.
 San - cto — Spi - - ri - - tu. A - - - men. —

Traduction

*O Créateur du monde, avant la fin du jour nous te demandons de veiller, selon ta
 ut-puissant, par Jésus-Christ notre Seigneur qui règne à jamais avec Toi et le Saint-Esprit. Amen.*

24. Alléluia *Mirabilis*

avec prosule *Mirabilis*

(hétérophonie ornementale hypothétique, IX^e siècle)

Soliste *Chœur*

Al - - - le - - - lu - - - - - ia Al - - - le - - -

(a)

Soliste *f*

Mi - ra - bi - lis at - que lau - da - bi - lis co - len - dus - que ni - mis

Chœur Mi - ra - bi - li - (is)

no - - - - - ster

no - - - - - ster

25. Alléluia *Multipharie*
 avec prosule *Multis locutionibus*
 (hétérophonie ornementale hypothétique, IX^e siècle)

<p><i>Soliste</i></p>  <p style="text-align: center;">Al - le - - -</p>	 <p style="text-align: center;">- - - - ia.</p>
<p><i>Chœur</i></p>  <p style="text-align: center;">Al - le</p>	 <p style="text-align: center;">- - - lu - - - - ia.</p>
 <p>(a)</p>	 <p>(a)</p>
	


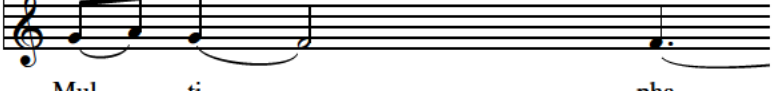

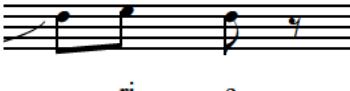
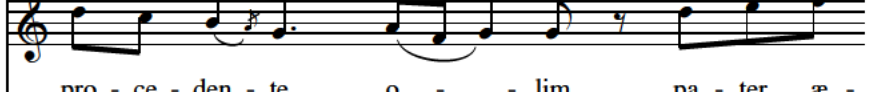

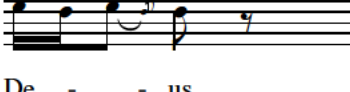

<p><i>Soliste f</i></p>  <p style="text-align: center;">Mul - tis lo- cu-ti - o - ni - bus me - di -</p>  <p style="text-align: center;">Mul - ti - - - - pha -</p>	 <p style="text-align: center;">- pha - ri - e</p>  <p style="text-align: center;">- - ri - e</p>
<p><i>Chœur p</i></p>  <p style="text-align: center;">pro - ce - den - te o - - lim pa - ter æ -</p>  <p style="text-align: center;">o - - - - - lim De - -</p>	 <p style="text-align: center;">De - - us</p>  <p style="text-align: center;">- - - us</p>

Table des matières

PAGES

3	AVANT-PROPOS
	PREMIÈRE PARTIE :
	AUX ORIGINES DE LA POLYPHONIE OCCIDENTALE – HISTOIRE ET TECHNIQUES
8	1. Entre monodie et polyphonie : la plurivocalité
16	2. Les types plurivocaux
24	3. Sources théoriques et musicales de l'organum et du déchant
26	4. Genèse de la polyphonie occidentale : données historiques
30	5. L'« harmonie »
36	6. L'intervalle comme élément de structure
38	7. Consonances successives et simultanées
41	8. Les traités <i>Enchiriadis</i> (IX ^e - XI ^e siècle) : diaphonie ou organum
45	9. Chanter l'organum
51	10. Technique de l'organum selon les traités <i>Enchiriadis</i>
54	11. L'organum au début du XI ^e siècle : Gui d'Arezzo
57	12. Technique de l'organum selon Gui d'Arezzo
63	13. Invention du contrepoint : le déchant (XI ^e siècle)
70	14. Les deux types de déchant
81	15. L'esthétique de la diaphonie : des sons et des couleurs...
84	Notes
89	Bibliographie
	DEUXIÈME PARTIE :
	À PROPOS DES TRANSCRIPTIONS
96	16. PRATIQUE INTERPRÉTATIVE
	16.1. Pour lire nos transcriptions : conventions de notation
	16.2. Diapason
	16.3. Prononciation du latin médiéval
	16.4. Articulation, phrasé
	16.5. Accentuation
	16.6. Battue, tempo, rythme
	16.7. Ornementation
	16.8. Nuanciation
	16.9. Sonorité vocale
	16.10. Intonation, intervalles
	17. RESTITUTION RYTHMIQUE DU CHANT MÉDIÉVAL PRIMITIF
	(MONODIE ET PREMIÈRES POLYPHONIES) : DONNÉES THÉORIQUES ET PRATIQUES
103	17.1. Accentuation verbale, pulsation, neumes
	17.2. Sources théoriques
	17.3. Pulsation et rythme déclamatoire
	17.4. <i>Numerositas</i> : « rythmicité », battue pulsée, pieds métriques
	17.5. Un métronome mental
	17.6. <i>Aequitas canendi</i> : rectitude du rythme

- 17.7. *Parlando-rubato* et *tempo giusto*
- 17.8. Accents verbaux
- 17.9. Rythmique accentuelle et types rythmiques : *rhythmus* et *metrum*
- 17.10. Rythme et polyphonie
- 17.11. Le rythme authentique du chant grégorien
- 17.12. Versets psalmodiés

TROISIÈME PARTIE :

TRANSCRIPTIONS ET RECONSTITUTIONS

Présentation page		Texte musical page
114	1. Séquence <i>Rex caeli</i> et exemples complémentaires	132
116	2. Antienne <i>Nos qui vivimus</i> et psaume 144	136
117	3. Antienne <i>Caeli caelorum</i> et psaume 148	138
118	4. Antienne <i>Miserere</i> et psaume 51	140
119	5. Notker le Bègue : séquence <i>Tu civium Deus</i>	141
120	6. Notker le Bègue : séquence <i>Carmen suo dilecto</i>	142
120	7. Trois alléluias vocalisés	143
121	8. Trois antiennes	144
121	9. Antienne <i>In aeternum</i> et psaume 131	145
122	10. Séquence <i>Pax vobis</i> et <i>Magnificat</i> psalmodié	147
122	11. Alléluia <i>Dies sanctificatus</i>	150
123	12. Alléluia <i>Multifarie olim</i>	152
123	13. Alléluia <i>Surrexit Christus</i>	155
124	14. Alléluia <i>Angelus Domini</i>	157
124	15. <i>Regi regum glorioso</i>	159
125	16. <i>Ut tuo propitiatus</i>	160
125	17. Antienne <i>Laudate Dominum</i> et psaume 148	161
126	18. Séquence <i>Veni Sancte Spiritus</i>	163
126	19. Kyrie tropé <i>Cunctipotens genitor</i>	165
127	20. <i>Benedicamus Domino</i>	166
128	21. Alléluia <i>Justus ut palma</i>	168
129	22. Hymne <i>Aeterne rerum Conditor</i>	170
129	23. Hymne <i>Te lucis ante terminum</i>	171
130	24. Alléluia <i>Mirabilis</i> avec prosule <i>Mirabilis</i>	172
130	25. Alléluia <i>Multipharie</i> avec prosule <i>Multis locutionibus</i>	175

Gravure musicale : Jean-Louis Cloupet, Villeurbanne (F-69)

IMPRIMÉ EN FRANCE

EDITIONS A CŒUR JOIE, "Les Passerelles", 24 avenue Joannès Masset, F-69009 Lyon

Dépôt légal : janvier 2000 – N° d'Editeur : 228

Imprimerie : Impressions Dumas, Saint-Etienne (42)

ISBN 2-908612-07-0