

**DIAPHONIA**  
ANTHOLOGIE CHORALE DU MOYEN ÂGE

Volume 2

*L'École de Notre-Dame  
et ses conduits polyphoniques*  
(1170-1230)

Étude historique et musicologique  
Édition pratique de textes musicaux

**par Jacques Viret**

ÉDITIONS À CŒUR JOIE

## AVANT-PROPOS

*...dans les paroles harmoniées et dans les chants, desquels résulte d'autant plus douce harmonie que la relation est plus belle : laquelle en cette science est belle par-dessus tout parce qu'à elle avant toute chose le musicien met son entente.*

Dante, *Banquet*, 2, 13 (Pézarid 1965 : 352)

*Chantons les chants pieux et doux  
Et les conduits de Notre-Dame !*

Gautier de Coinci (moine trouvère du XIII<sup>e</sup> siècle)

Après avoir inauguré la collection *Diaphonia* en explorant les origines et les débuts de la polyphonie occidentale – encore tributaires de l'oralité et de l'improvisation –, c'est maintenant au premier apogée de la composition polyphonique écrite que nous consacrons le second volume de cette collection : celui que marque la glorieuse *École de Notre-Dame* dont les *organa* et conduits ont résonné sous les voûtes de la cathédrale parisienne dans le temps même où, aux alentours de l'an 1200, architectes, maçons, tailleurs de pierre, sculpteurs et autres artisans en achevaient l'édification.

Ainsi l'on désire poursuivre la tâche de diffusion du répertoire choral médiéval entreprise avec le premier recueil. Il y a la *diffusion passive*, de seule écoute, celle du concert et du disque qui permet aux mélomanes d'*entendre* des œuvres musicales comme il contemple des tableaux accrochés aux parois d'un musée, ou les reproductions de ceux-ci dans un livre. Il y a aussi la *diffusion active*, celle qui requiert et suscite une réelle *participation* personnelle, par le chant en l'occurrence. Si la première a connu un bel essor depuis deux ou trois décennies, la seconde en revanche pâtit encore en l'an 2000 d'un retard que la collection *Diaphonia* aura pour but de combler, sans sacrifier à cette démarche une exigence de qualité, de méthode, de rigueur que l'on tient absolument à conserver. Trop souvent en effet, la musicologie médiévale se complaît dans une érudition hautement spécialisée et coupée de la pratique, bien loin des ouvrages de vulgarisation (l'un des meilleurs est *La musique au Moyen Âge* de Richard Hoppin) offrant une information certes utile mais sommaire, et parfois dépassée. Entre ces deux pôles n'y aurait-il point place pour la voie moyenne d'une musicologie à la fois sérieuse et accessible, propre à faire bénéficier le lecteur cultivé des acquis les plus récents de la science musicologique, et lui proposant surtout des *textes musicaux* à la fois scientifiquement autorisés et musicalement attrayants ? Telle est la ligne que nous nous sommes fixée.

Si nul mélomane qui se respecte n'ignore aujourd'hui les noms de Léonin et Pérotin, il serait bien en peine de trouver dans la littérature à sa portée des renseignements un tant soit peu détaillés sur ces compositeurs eux-mêmes, leurs œuvres et celles de leurs émules anonymes, les conditions dans lesquelles elles étaient chantées. Les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles parisiens et français ne sont-ils pas en soi, d'autre part, l'un des grands moments de la civilisation occidentale ? Alors Paris accède au rang de capitale politique sous les rois Philippe Auguste et saint Louis ;

Quant à l'étude musicologique, sa longueur est à la mesure de l'importance, de la richesse et de la complexité du sujet. Elle relie les faits musicaux au contexte extramusical – social, culturel, idéologique – dont ils sont solidaires, s'efforçant de dissiper les malentendus déformant trop souvent notre vision de l'époque médiévale et de sa civilisation : il est aussi faux de s'exclamer « on n'est plus au Moyen Âge » sans savoir de quoi on parle, au nom d'un « progrès » auquel d'aucuns essaient encore de croire, que de verser dans les fantaisies d'un Moyen Âge idéalisé avec naïveté ou extravagance. Si donc nous avons adopté comme il se doit le regard lucide et rigoureux de l'historien, nous nous sommes cependant aventuré à l'occasion dans certaines avenues secrètes, peu fréquentées par lui et qui, loin de mener à des impasses, ouvrent au contraire de profondes perspectives sur l'intellectualité médiévale et son message le plus essentiel.

Dans la pierre des cathédrales nos ancêtres ont laissé de prestigieux témoignages visuels de leur art, de leur pensée, de leur science. Les *organa* et conduits de Notre-Dame en sont la contrepartie auditive ; mais le matériau subtil, impondérable, qu'est le son a besoin de nos voix pour retrouver forme sensible. Aux chanteurs accomplissant cette noble tâche nous dédierons une sentence pleine de bon sens et de sens tout court ; le théoricien parisien Jérôme de Moravie la formulait vers 1270, et elle n'a rien perdu de son actualité (CS, 1 : 94 ; traduction d'après Jacques Chailley, 1952 : 123) :

*Le principal obstacle à faire de la belle musique est la tristesse du cœur, car nulle musique ne réussit ni ne peut alors réussir : la musique procède de l'expansion du cœur, parce que les atrabilaires peuvent certes posséder de belles voix, mais bien chanter, ils ne le peuvent.*

Strasbourg, Pentecôte 2001

## *Première partie*

# **Étude historique et musicale**

1. PARIS SOUS PHILIPPE AUGUSTE : CONTEXTE POLITIQUE, SOCIAL, CULTUREL
2. LE SAVOIR MUSICAL ET SES CADRES INSTITUTIONNELS : ÉCOLES, UNIVERSITÉ
3. LA CATHÉDRALE NOTRE-DAME ET SA MUSIQUE LITURGIQUE
4. LES MUSICIENS DE NOTRE-DAME
5. LA POLYPHONIE DE NOTRE-DAME ET SES SOURCES
6. FORMES MUSICALES
7. LES CONDUITS POLYPHONIQUES
8. LE RYTHME DES CONDUITS : STRUCTURES, NOTATIONS
9. L'ÉCRITURE POLYPHONIQUE DES CONDUITS
10. PRATIQUE INTERPRÉTATIVE

NOTES

BIBLIOGRAPHIE

# 1. PARIS SOUS PHILIPPE AUGUSTE :

## CONTEXTE POLITIQUE, SOCIAL, CULTUREL

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

- Des numéros renvoyant aux *morceaux transcrits* du présent recueil, précédés de la lettre R = recueil (R 5 = texte musical N° 5 du 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 avec le(s) numéro(s) de page(s).
- 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 » (en abrégé f°), recto ou verso (f° 49r = folio 49 recto ; f° 49v = folio 49 verso).

### 1.1. PARIS EN 1200 : CAPITALE POLITIQUE ET INTELLECTUELLE

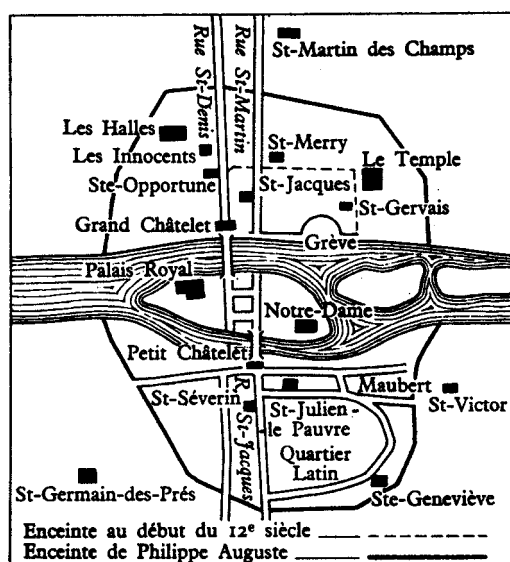
#### 1.1.1. *Philippe Auguste et Paris*

Ce qu'on est convenu d'appeler « École de Notre-Dame »<sup>1</sup> a fait de Paris, à la fin du XIIe et au XIIIe siècle, le *pôle musical de l'Europe* (3.2.1). Sa cathédrale (3.1.1), alors rebâtie en style gothique à l'initiative de l'évêque *Maurice de Sully* (1160-1195), fut le lieu d'élaboration d'un vaste répertoire de chants polyphoniques, destinés pour la plupart à embellir le cérémonial liturgique et constituant la première grande réalisation musicale, réputée telle à son époque, de l'Occident depuis l'achèvement du corpus grégorien pour le propre de la messe, quelques siècles auparavant (Roesner 1993 : XIV). Des compositeurs connus l'ont créé, des chanteurs anonymes l'ont exécuté pendant les offices ou en marge de ceux-ci, des théoriciens en ont exposé les lois, des copistes proches ou lointains en ont assuré la large et durable diffusion.

L'apogée de cette École a coïncidé avec le règne glorieux de *Philippe II*, dit *Philippe Auguste* (1180-1223), de la lignée capétienne issue de Robert le Fort, comte de Paris (*DEMA*, 2 : 1204 ; *FPU*). Le répertoire de Notre-Dame comporte au moins trois chants de circonstance honorant ce monarque et appartenant au genre du conduit. L'un, à deux voix et sur un poème latin de Gautier de Châtillon (R 5), évoque la cérémonie du sacre qui eut lieu à Reims en 1179 (7.1.2.2) ; les deux autres (7.1.2.3) sont des « lamentations » (*planctus*) monodiques sur la mort de Philippe, dont l'une au moins a été versifiée par *Philippe le Chancelier*, dignitaire de la cathédrale (4.6.2).

Politiquement, après Louis VI et Louis VII, conseillés par *Suger*, abbé de Saint-Denis, Philippe Auguste a affermi le pouvoir monarchique en réprimant les ambitions de ses puissants vassaux et de l'Angleterre, et étendu son royaume sur une superficie proche de celle de la France actuelle (victoire de Bouvines, 1214). Son règne ouvre une période de prospérité et de stabilité qui se prolongera durant une grande partie du XIIIe siècle ; d'où pour le monarque un prestige renforcé.

Philippe a fait de *Paris* (*DEMA*, 2 : 1155-1158) la capitale du pays (Boussard 1982 : 323, 339 ; Favier 1997 : 268-270), et la « première cité dans l'Europe médiévale à devenir vraiment capitale » (Duby 1976 : 116) parce que centre d'un État (Duby 1998 : 205) ; alors l'évêque Maurice de Sully fixe son organisation paroissiale (Favier 1997 : 113). L'antique Lutèce gallo-romaine, l'une des résidences du souverain depuis Clovis, était restée jusqu'au XIe siècle une agglomération de rang moyen, « petite cité parmi d'autres, bien située sur un axe fluvial, sans plus » (Duby 1998 : 204), moins importante qu'Orléans, principal centre intellectuel de France avant Paris. Sous Philippe Auguste Paris devient le siège d'une politique centralisée dont la tête



Paris au XIIIe siècle

### 1.1.2. Vitalité intellectuelle : « renaissance du XIIIe siècle », modernité

Philippe Auguste (1.1.1) s'est attaché à stimuler dans sa capitale le *commerce* (Boussard 1982 : 331-333) : celui des « marchands de l'eau » transportant grain, bois, vins de la haute Seine, comme ceux des riches bouchers et d'une foule d'artisans, orfèvres, tailleurs, forgerons et autres (un relevé énumère sous saint Louis plus de cinq mille maîtres artisans parisiens ; Duby 1998 : 206 ; 1.2.3.2). Ces commerçants contribuent à l'affermissement du pouvoir royal et obtiennent en échange d'importants privilèges. Le souverain favorise d'autre part l'avènement des *bourgeois* (1.2.3.1) dans l'administration (Boussard 1982 : 333), ainsi que l'essor des *écoles*, autre facteur de prospérité (*ibid.* : 336-339 ; 2.1.2.1). L'enseignement dispensé par de prestigieux maîtres (2.1.2.1), dont plusieurs venus de l'étranger, attire des cohortes d'étudiants dans ces écoles parisiennes, notamment celle de la cathédrale et celles des *abbayes de Saint-Victor*<sup>2</sup> et *Sainte-Geneviève*, sur la rive gauche. D'elles naîtra vers 1200 l'Université (2.2).

Ce dernier aspect, celui de la vie de l'esprit, nous intéresse tout spécialement. À la fin du XIIe siècle et au XIIIe se poursuit le *renouveau intellectuel* amorcé depuis des décennies dans tous les secteurs de la pensée et des arts : ce que l'historien Charles Homer Haskins (1924) avait appelé la « *renaissance du XIIIe siècle* » (Cohen 1967 : 75-99 ; Verger 1996 ; Duby 1998 : 141-142 ; 1999 : 13-14) et dont les prémisses remontent jusqu'à l'époque carolingienne (Lallement 1988 : 133, 138, 166 ; Martin/Merdrignac 1999 : 150). Il s'agit bien en effet de prémisses plutôt que d'une première renaissance médiévale, « renaissance carolingienne » comme d'aucuns (Paul 1973 : 115-130) la dénomment peut-être trop sommairement (voir à ce sujet la mise au point de Le Goff 1985 : 11-14).

De la renaissance du XIIe siècle Paris et la cathédrale Notre-Dame sont « le centre géographique et spirituel » (Wright 1986 : 28). Il ne semble pas toutefois que Philippe Auguste ait été lui-même épris de culture, à l'instar de son petit-fils saint Louis (Vernet 1982 : 794-796) ; peu de gens de lettres ont fréquenté sa cour (*ibid.* : 799).

Le terme « renaissance » implique ici, comme au XVIe siècle, l'étude renouvelée des auteurs grecs et latins (cela ne sera pas sans incidence sur la théorie rythmique des polyphonies de Notre-Dame, 8.1.1). Les écrivains du temps parlent à ce propos de *translatio studii*, « transfert des études » : l'Occident médiéval – et au premier chef l'Université de Paris (2.2) – a conscience d'assumer l'héritage latin, lui-même reçu de la Grèce et plus lointainement de Babylone (Le Goff 1984 : 54, 476 ; 1985 : 14). De même un « transfert du pouvoir », *translatio imperii*, a fait de l'Occident, pensait-on, le successeur des empires orientaux (Le Goff

*Renaud* calquée sur l'hymne *Ave maris stella* ; cf. Viret 2001 : 452-453 ; *DOAV*, 3 : 1801 ; Davenson 1977 : 157-162).

### 1.2.3. *Le corps social : ordres et états*

#### — 1.2.3.1. Bipartition et tripartition

À l'origine il y a au sein de la société une *bipartition* : deux « ordres » ou classes, celui des *religieux* et celui des *laïcs* soumis respectivement à l'autorité du pape et du monarque, roi ou empereur (Badel 1969 : 17). Dualisme schématique affiné par dédoublement : les religieux d'un côté, les laïcs de l'autre ; les *gouvernants* en haut, les *gouvernés* en bas (Duby 1978 : 99 sqq.). Superposées, ces deux subdivisions rejoignent la très ancienne *tripartition* indo-européenne – voir à ce sujet les travaux de Georges Dumézil – qu'on retrouve dans de nombreuses sociétés archaïques, traditionnelles, sinon toutes, et qui se précisera en Occident vers le XI<sup>e</sup> siècle : les *prêtres* (religieux) et les *nobles* (laïcs) en haut, le *peuple* en bas (Badel 1969 : 17 ; Le Goff 1984 : 290). Il y aura donc : les *oratores*, « ceux qui prient », les *bellatores* ou *pugnatores*, « ceux qui guerroyent » ou « combattent » ; les *laboratores*, « ceux qui travaillent ».

Les *oratores*, « ceux qui prient », sont les clercs réguliers (moines, chanoines) et séculiers (1.3.1.1). Les *bellatores* sont les *nobles* dans leur fonction emblématique de *chevaliers* (Badel 1969 : 70-75), autrement dit de « guerriers », laquelle implique spirituellement une initiation religieuse (1.4.3.2), matériellement la richesse pour se procurer un équipement et entretenir une domesticité (mais tous les nobles ne sont pas chevaliers, et tous les chevaliers ne sont pas nobles). Les *laboratores* enfin, « ceux qui travaillent », constituent le gros de la population des campagnes et des villes (paysans principalement : de *laborator* dérive le français « laboureur » ; 1.2.3.2 ; sur cette classification sociale, voir Luchaire 1909 : 406 ; Duby 1978 : 15, 25, etc. ; et surtout Le Goff 1984 : 290-296).

Les *moines* et *moniales*, vivant reclus dans les abbayes, monastères et couvents, constituent une société parallèle, fermée sur elle-même, chaque collectivité ayant à sa tête un abbé ou une abbesse. Un clivage de la société civile s'y répercute néanmoins entre les moines proprement dits, souvent fils de chevaliers, et les « convers » illettrés, issus de la paysannerie et non ordonnés prêtres, qui se chargent des besognes matérielles nécessaires à la vie de la communauté (Duby 1998 : 123).

La notion d'ordre implique une *hiérarchie*. Aussi la société médiévale est-elle inégalitaire par principe (Lallement 1988 : 147) comme la plupart des sociétés traditionnelles, l'idée hiérarchique étant à la base de la *structure féodale* qui la caractérise (Le Goff 1984 : 444-445) ; en cela elle s'oppose radicalement à l'égalitarisme démocratique moderne. Dieu lui-même fait figure de seigneur féodal dont les anges, les moines et les laïcs sont les vassaux (*ibid.* : 180). Il s'agit ici de l'optique matérielle, extérieure : la perspective spirituelle, intérieure, ésotérique (1.4.4.1), impliquait un quasi égalitarisme – diversité plutôt que hiérarchie –, chaque initié ayant part à la Connaissance selon une voie particulière.

Certains auteurs du temps comparent la société à un corps humain dont le clergé serait la tête et les yeux, alors que la noblesse et le peuple seraient respectivement ses bras et mains, et ses jambes et pieds (Luchaire 1909 : 406) ; Jean de Salisbury suggère une comparaison analogue (Le Goff 1984 : 300). Cette image découle de la doctrine de saint Paul assimilant le « corps mystique » du Christ à un organisme vivant avec ses divers organes interdépendants (1 Cor. 12, 12-31), mais le parallèle entre corps social et corps humain est traditionnel et se rencontre notamment dans les textes hindous (cf. « Caste », *DS* : 177).

Le cadre social tripartite éclatera, en pratique sinon en théorie, depuis le XII<sup>e</sup> siècle, à cause notamment de l'importance croissante prise par la *bourgeoisie* des villes, marchands et artisans de situation aisée, sous Philippe Auguste qui la favorise (1.1.1 ; Luchaire 1909 : 443-

#### 1.2.4. Vie sociale : les fêtes

Au sein de la société médiévale (1.2.3) la condition des paysans (1.2.3.2) se révèle déplorable, et les clercs et les nobles ne s'acquittent point de leur tâche comme ils le devraient (1.4.2). La structure tripartite (1.2.3.1) n'en est pas moins censément parfaite en soi, organisation sociale voulue par Dieu (Duby 1978 : 95-98). Dans l'idéal elle pourrait être totalement équilibrée et harmonieuse, les forts protégeant les faibles et les faibles respectant les forts ; ses imperfections, pense-t-on, résultent des péchés des hommes (*ibid.* : 407-408) dénoncés par toute une littérature morale (1.4.2). De même les imperfections du monde créé n'empêchent pas de voir celui-ci comme un Tout harmonieusement ordonné, un « cosmos », reflet de cette divine Sagesse (1.4.4.1) dont l'*harmonie musicale* est un symbole (1.4.4.3 ; 1.4.5 ; 2.5.1). Sans oublier la *perspective eschatologique*, toujours sous-jacente dans la pensée médiévale : la société parfaite sera réalisée à la fin des temps, dans les « nouveaux cieux et la nouvelle terre » annoncés par l'Apocalypse (21, 1 ; cf. Paul 1973 : 12-13). Cela aide, dans l'attente de cette échéance que l'on croit prochaine, à supporter les misères d'un monde perçu comme arrivé à sa fin : « Nous voyons le monde défailir et exhaler, pour ainsi dire, le dernier soupir de l'extrême vieillesse », note par exemple Othon de Freising dans sa *Chronique* (cité par Le Goff 1984 : 192).

Ainsi par delà les criantes dysharmonies de la vie sociale telle qu'ils la vivent, les hommes et les femmes du Moyen Âge gardent malgré tout présente à l'esprit, en vertu de l'horizon sacré constituant le fond même de leur culture, une *harmonie idéale* ou une *idée d'harmonie* génératrice d'équilibre intérieur, d'optimisme, de santé mentale, et tout simplement de *joie* : cette joie dont la statuaire gothique conserve l'expression si parlante et touchante, par exemple dans le célèbre « Ange au sourire » de la cathédrale de Reims (1.4.4.3). C'est pourquoi nos ancêtres se complaisaient à célébrer tout au long de l'année de nombreuses *fêtes*, tant religieuses que profanes, où la vie sociale connaissait ses temps forts. Comme en toute société traditionnelle, la musique et la danse y prenaient une large part et faisaient de ces festivités des moments de liesse, de sain « défoulement ». Cette complaisance à festoyer, n'est-elle pas contradictoire avec le mépris du monde, thème favori des moralistes médiévaux (1.4.2) ? Non, car il s'agit, comme on dit, de faire la part des choses : « s'éclater » certains jours n'empêche pas à d'autres de se recueillir et de jeûner.

À Noël, Pâques et autres solennités religieuses on chante et joue dans l'église des *dramas liturgiques* (Coussemaker 1860) qui deviendront *mystères* en sortant du sanctuaire. Quant aux fêtes profanes, il y a surtout celles qui ponctuent le cycle ascendant de l'année solaire, entre le solstice d'hiver et celui d'été, et ont généré chacune leur propre folklore hérité des festivités préchrétiennes qu'elles prolongent et pérennisent : Carnaval en février, « reverdies » ou « maïeroles » printanières du 1<sup>er</sup> mai (1.2.2.2), Saint-Jean d'été fin juin.

Gardons-nous toutefois d'opposer trop radicalement profane et sacré, car ici comme ailleurs on se situe souvent aux confins de l'un et de l'autre. Si les fêtes profanes ont leur origine dans de vieux rites païens, cela est vrai aussi de maintes solennités religieuses qui sont à la fois sacrées et profanes (Fossier 1991 : 148) : telles les natiuités du Christ (Noël, prolongeant l'antique fête du *Sol invictus*, soleil renaissant) et de Jean-Baptiste (Saint-Jean d'été, 24 juin, fête solsticiale de la lumière) ; telles les fêtes saisonnières des « Quatre-Temps », telle la procession printanière des Rogations (issue des *incantations* magiques primitives), telle encore l'exubérante « Fête des Fous » au jour de la Circoncision, le 1<sup>er</sup> janvier, où survivent les Saturnales païennes (fête trop débridée au gré de l'évêque parisien Eudes de Sully, cf. R 7, commentaire – on y introduisait un âne dans l'église en chantant la célèbre « prose de l'âne », *Orientis partibus* ; mais selon Jacques Chailley [1969 : 173, note 3] un tel usage serait en réalité une invention du XVIII<sup>e</sup> siècle destinée à ridiculiser les « siècles gothiques »). Quand d'autre part aux soirs de Pâques ou Pentecôte les enfants de chœur et clergeons de Notre-Dame

### 1.4.3. *Le rationnel et le suprationnel*

#### — 1.4.3.1. Mysticisme et initiation

La censure des moralisateurs à l'égard des chrétiens indignes (1.4.2) trouve sa contrepartie dans l'affrontement mutuel de deux figures clés du XIIe siècle, l'« intellectuel » *Abélard* (2.1.3) et le « mystique » *saint Bernard* (sur ce dernier, voir *DEMA*, 1 : 193-194 ; Guénon 1959 ; Paul 1973 : 209-215 ; Davy 1977 : *passim* ; Michel 1997 : 234-280). Il fut, bien davantage que celui de deux individualités, celui de deux *mentalités*, de deux cultures : celle des monastères et celle des villes (1.1.4.2 ; 1.1.4.3), la première récusant les prétentions de la raison, la seconde confiante en celle-ci. La morgue d'Abélard, brillant dialecticien faisant pièce à ses maîtres Guillaume de Champeaux et Anselme de Laon, est déjà celle de la raison humaine fière de ses propres ressources et s'érigeant en instrument du savoir, au lieu de s'incliner humblement devant une Vérité surnaturelle, suprationnelle, qui est celle de l'Esprit et de la Sagesse pérenne (1.4.4.1 ; 2.5.1.2) ; Vérité que les mystiques de toutes religions s'attachent à pressentir par une expérience intérieure, ineffable (Ancelet-Hustache 1956 : 5). En cela Abélard, et après lui l'Université médiévale pareillement éprise de dialectique et de rationalité, manifestent la première émergence d'une attitude mentale typiquement moderne, antitraditionnelle.

La spiritualité de Bernard est celle d'un *mystique* et privilégie l'*Amour* (Guénon 1959 : 19) ; à ce titre elle diffère de l'attitude *initiatique* centrée sur la *Connaissance* (1.3.12 ; 1.4.4.2). Connaissance de nature *suprationnelle* et non « irrationnelle » : le domaine de l'ésotérisme (à ne pas confondre avec l'occultisme !) est ce qui dépasse l'emprise de la raison mais ne la nie pas ; toute « science initiatique » a besoin de la raison pour se formuler, se mettre en formes, s'objectiver (l'expérience mystique, elle, est foncièrement subjective). Ces deux attitudes, mystique et initiatique, sont non opposées mais complémentaires, et manifestent deux aspects de la spiritualité ; elles convergent, et à un certain niveau se confondent.

L'incompatibilité mutuelle du savoir rationnel dispensé par l'Université (2.2 ; 2.3.3) et de la sagesse initiatique transcendant la rationalité est prouvée par le fait que le domaine de l'initiation médiévale semble bien exclure la sphère universitaire. *Dante Alighieri* (1265-1321), affilié à la confrérie initiatique des « Fidèles d'Amour » (1.4.4.1), n'a point appartenu, non plus que saint Bernard, à l'Université. Il n'en a pas moins bâti avec sa *Divine Comédie* l'un des sommets absolus de la littérature universelle, « véritable cathédrale de mots et de pensée » (Taralon 1966 : 541), riche d'une science considérable et d'innombrables sous-entendus ésotériques.

Il y a, plus généralement, un *savoir symbolique* et un *savoir rationnel* (Paul 1973 : 21-22), comme il y a le monde des monastères et celui des villes (1.1.4.3). Au Moyen Âge ces deux savoirs restent solidaires : le rationalisme médiéval ne nie aucunement la *réalité des symboles*, c'est-à-dire la véracité *ontologique* du lien qui unit entre eux les objets symboliquement apparentés, comme par exemple le soleil, l'or, le feu, le jour, la masculinité d'une part (en Chine : *yang*), la lune, l'argent, l'eau, la nuit, la féminité de l'autre (en Chine : *yin* ; voir *DS*). Cette *vision symbolique* (Davy 1977 : 95-116) révèle – dévoile – l'unité transcendantale et harmonieuse (1.4.4.3 ; 1.4.5) du monde grâce aux corrélations spirituelles – intuitives, intellectives – perçues entre des choses matériellement hétérogènes. Elle rattache tout objet matériel visible et tangible à une *essence spirituelle* invisible et intelligible : ainsi faut-il comprendre la philosophie platonicienne des Idées qui, sous la forme du néoplatonisme transmis au Moyen Âge par Denys l'Aréopagite et son traducteur Jean Scot Érigène, fut l'un des soubassements de la pensée médiévale (Davy 1977 : 128-130). La vision symbolique définit ce qu'on pourrait appeler l'*attitude religieuse en soi* (au sens où Mircea Eliade parlait d'*homo religiosus*), ou *attitude sacrale*, en deçà ou au-delà de toute adhésion à une religion particulière. Elle est l'horizon

## 2. LE SAVOIR MUSICAL ET SES CADRES INSTITUTIONNELS : ÉCOLES, UNIVERSITÉ

### 2.1. MAÎTRES ET ÉCOLES AVANT L'UNIVERSITÉ

#### 2.1.1. « Grandes » et « petites » écoles

Il importe avant tout de situer les usages scolaires du Moyen Âge dans le contexte général d'une société *religieuse, théocentrique* (1.4.1) ; c'est là un conditionnement fondamental, qui se reflète dans le profil ambivalent du « clerc » (1.3.1.1). Joseph Smits van Waesberghe décrit les aspects pédagogiques en général de ce théocentrisme, et ceux de l'enseignement musical en particulier :

Au centre de la vie scolaire du Moyen Âge il y avait l'office divin de chaque jour. Moments forts du cycle annuel, les fêtes se célébraient solennellement dans l'église, édifice central du complexe abbatial ou urbain. Déterminante pour le système éducatif était l'unité de l'Église et de l'École. Malgré d'importantes différences entre elles, les institutions scolaires du Moyen Âge se rejoignaient plus ou moins quant à leur finalité fondamentale : préparer à assumer des tâches dans le cadre du service religieux, c'est-à-dire de la liturgie, ou à remplir une quelconque charge ecclésiastique, éventuellement aussi un autre métier (1969 : 13).

Le livre des Psaumes et le répertoire des chants liturgiques constituaient « les » manuels dont se servait la jeunesse pour ses exercices quotidiens de lecture, son apprentissage du latin, la récitation et l'entraînement au chant (*ibid.* : 41).

L'idéologie chrétienne, qui se manifestait dans l'accomplissement d'un rituel minutieusement fixé et dans l'exécution du répertoire officiel des chants (lectures, psalmodie, chants de l'Office et de la Messe : chant grégorien), était le point de départ et le but de l'éducation médiévale (*ibid.* : 68 ; 2.7.2.2).

Depuis le XI<sup>e</sup> siècle au moins il existe, à Paris comme ailleurs, deux degrés principaux d'enseignement :

— 2.1.1.1. Les *petites écoles* dispensent l'instruction élémentaire : lecture et grammaire (écriture, rédaction), apprentissage du *latin*, notions d'arithmétique. Il s'agit d'un savoir premier et fondamental qui déjà distingue les futurs clercs du gros de la population, illettrée, ne parlant et ne comprenant pas le latin (1.3.1.4 ; en revanche le *grec*, langue du Nouveau Testament, n'est pratiqué au Moyen Âge que par quelques rares érudits, plus nombreux cependant depuis le XII<sup>e</sup> siècle et surtout à la Renaissance, cf. Paul 1973 : 483). Avant l'an mille cette instruction de base est assurée soit par un curé de paroisse, soit par l'école (*schola*) d'un monastère, éventuellement subdivisée en un internat (*schola interior*) pour les novices (ou « oblates », *pueri oblatis*) et un externat (*schola exterior*) pour les enfants laïcs issus surtout de la noblesse (1.3.1.3 ; Paul 1973 : 146 ; sur l'organisation scolaire du Moyen Âge, voir Smits van Waesberghe 1969 : 13-16). Dans les villes, en croissance depuis le XI<sup>e</sup> siècle, les écoles se multiplient ; leur statut sera réglementé en 1179 par le Troisième Concile du Latran : chaque église cathédrale est tenue d'entretenir un maître ou « écolâtre » (*scholasticus*) instruisant gratuitement les clercs de l'église et les écoliers sans ressources (Paul 1973 : 281-282). L'écolâtre, originellement enseignant, « maître des écoles » (*magister scholarum*), deviendra directeur de celles-ci lorsque depuis le XI<sup>e</sup> siècle le développement des villes augmentera le nombre des maîtres et des élèves (Martin/Merdriagnac 1999 : 161-162). Ainsi à Paris, où la fonction d'écolâtre entre dans les responsabilités du chœur de Notre-Dame (3.3.1 ; Le Goff 1985 : 74). Les enfants de chœur (3.4.1) de cette cathédrale reçoivent l'instruction élémentaire tout en entretenant un contact étroit avec la liturgie et le chant liturgique, comme c'est le cas dans toutes les

### — 2.1.3.3. L'œuvre d'Abélard

Le traité de logique *Sic et non* (« Oui et non » ; *PL*, 178 : 1329-1610 ; cf. Pernoud 1970 a : 149-154), rédigé par Abélard (2.1.3.1) en 1122, donne une idée de la *méthode dialectique* (2.1.2.2) appliquée à la théologie : il s'agit de résoudre par le raisonnement les divergences d'opinion entre théologiens à propos de tel ou tel article de foi (*DEMA*, 2 : 1434 ; Michel 1997 : 387-388 ; sur la philosophie d'Abélard voir également Davy 1980 : 146-147 et *passim* ; Jolivet 1997 ; textes latins des œuvres théologiques : *PL*, 178 : 379-1684). C'est aussi davantage que cela, et plus généralement, l'exposé d'une « science du langage » et un « véritable *Discours de la méthode* » du Moyen Âge (Le Goff 1984 : 389 ; cf. Le Goff 1985 : 51). Victor Cousin surnommait Abélard « le Descartes du XIIe siècle » (Le Goff 1984 : 422), mais Régine Pernoud (1970 a : 118) dénonce à juste titre cette conception des « historiens du XIXe siècle » prompts à en faire « un libre penseur égaré dans son époque ». Abélard aura été, sinon un rationaliste au sens strict du terme – lui-même s'en est défendu –, tout au moins un précurseur lointain de la pensée rationaliste, en raison du rôle plus direct qu'il a joué comme initiateur de la scolastique (2.1.2.2 ; 2.3.3). Tel est l'enjeu du conflit entre la *foi* et la *raison* qui mettra âprement aux prises Abélard et saint Bernard (1.4.3.1) : ce dernier place la foi, l'amour divin plus haut que tout, tandis qu'Abélard prétend soumettre les vérités de la foi aux lumières de la raison humaine, c'est-à-dire de la logique, de la dialectique (Guénon 1959 : 13-14 ; Pernoud 1970 a : 238-240). En cela il est l'un des créateurs de la théologie au sens moderne du terme, « exposé systématique de doctrines, avec définitions et démonstrations : ce que seront les *Sommes* théologiques du siècle suivant » (Pernoud 1970 a : 116). C'est même Abélard, semble-t-il, qui a introduit l'usage du terme « théologie » : avant lui on s'adonnait à la « leçon divine », *lectio divina* (*ibid.* : 115).

On se gardera d'oublier qu'entre le rationalisme de la pensée médiévale et celui de Descartes et des « Lumières » existe une différence radicale : si le premier ne sépare pas le matériel et le spirituel, le physique et le métaphysique, le profane et le religieux, le second cultive un positivisme écartant par principe tout ce qui ne relève pas des faits matériels ; il procède donc d'une mentalité purement profane (Page 1993 : 65-66). L'usage légitime de la raison n'oblige aucunement à adopter une idéologie matérialiste, positiviste : la métaphysique, la symbolique, l'ésotérisme médiévaux utilisent la raison comme un auxiliaire indispensable pour la mise en forme, la clarification, l'expression de la pensée, de toute pensée (1.4.3).

Abélard a d'autre part rédigé un *traité de morale* (*Ethica* ; *PL*, 178 : 633-678) qui a exercé une influence durable en contribuant à humaniser la doctrine de l'Église au sujet du péché. Il y prône une pénitence axée non plus comme auparavant sur la punition mais sur la contrition, la repentance sincère (Paul 1973 : 196 ; Le Goff 1985 : 51-52), ouvrant ainsi sur « l'affinement de la sensibilité » et le moralisme plus humain qui marqueront le XIIIe siècle (Le Goff 1984 : 391-392). De cette mentalité nouvelle témoigne par ailleurs l'avènement de l'*amour courtois*, que chantent en leur poésie profane les troubadours du Midi puis leurs émules les trouvères du Nord (1.3.1.3 ; 1.3.3.3 ; 2.7.2.3), et qui « a su trouver le miraculeux équilibre de l'âme et du corps, du cœur et de l'esprit, du sexe et du sentiment » (*ibid.* : 394).

Abélard fut enfin *poète et musicien*. Il aurait composé des chants d'amour pour Héloïse, mais ces chants ne sont attestés que par une lettre de celle-ci (citée *supra*, 2.1.3.2) dont l'authenticité reste problématique (2.1.3.2). S'ils ont bien existé ils rattacheraient Abélard à la mouvance des goliards (2.4.2). On conserve en revanche de ce dernier les poèmes de cent quarante hymnes liturgiques pour tout le cursus annuel, et six lamentations (*planctus* ; 7.1.2.3), tous ces morceaux ayant été composés à l'intention d'Héloïse et des moniales du Paraclet (textes dans *PL*, 178 : 1765-1824 ; d'autres hymnes, ne figurant pas dans *PL*, ont été retrouvés plus récemment, cf. Pernoud 1970 a : 68). Si les hymnes se chantaient sur des mélodies passepartout (« timbres » adaptables à tous les poèmes de même schéma métrique), pour les *planc-*

polyphonique sur teneur grégorienne (cf. note 18) ; mais ce document, aussi précieux soit-il, ne consiste qu'en un catalogue de formules et ne nous apprend rien sur les conditions concrètes dans lesquelles s'effectuait l'apprentissage du chant (2.7.2).

### 2.7.2. *La pratique : apprentissage du chant*

#### — 2.7.2.1. Une transmission orale, empirique

Si l'enseignement musical à la Faculté des Arts n'inclut pas de pratique musicale (2.5.3), et si la polyphonie peut tout au plus faire l'objet de cours théoriques privés (2.7.1), où dès lors les chanteurs solistes de Notre-Dame, et les chanteurs liturgiques en général, apprennent-ils leur art du chant ?

Un *savoir-faire empirique* se transmet aux enfants des écoles épiscopales et abbatiales par l'entremise du « maître de chant », *magister cantus* (cette fonction, attestée à Notre-Dame depuis 1208 [3.4.2], se confondait à l'origine avec celle du chantre, *cantor* [3.3.1]), selon un processus qui est à la fois, comme dans les cultures traditionnelles, celui de l'oralité (la bouche : démonstration, explication) et de l'« auralité » (l'oreille ; 2.7.2.3).

C'est d'autre part selon le seul canal de l'oralité que les jongleurs (2.6.2) se forment et assimilent leur répertoire, car en principe ils n'ont pas fréquenté l'école. Leur musique reste d'essence monodique, traditionnelle (2.6.2) : chansons de troubadours et trouvères, danses instrumentales, chansons de geste déclamées selon la pratique de récitation chantée appelée de nos jours « cantillation » (1.3.1.3).

Au sein des écoles ecclésiastiques l'oralité et la pratique gardent leurs droits tandis que l'on apprend à lire et écrire. De même que dans toutes les cultures traditionnelles, les élèves de ces écoles se familiarisent très tôt de manière concrète, *auditive*, avec le répertoire chanté, et ce en assistant et participant régulièrement aux offices liturgiques. Au Moyen Âge « apprendre à lire signifie *d'abord* apprendre à chanter ; on commence par chanter les psaumes, puis on retrouve les mots écrits qui déjà sont familiers à l'oreille, selon une méthode globale que la pédagogie nouvelle a redécouverte de nos jours » (Pernoud 1980 : 72 ; voir aussi Wright 1989 : 174-175 ; 2.7.2.3 ; de l'importance des psaumes – et de toute la Bible – dans l'éducation des enfants nobles témoigne au IXe siècle le manuel d'éducation de Duodha ; cf. Duodha 1975, et Pernoud 1980 : 58).

Les enfants prennent une part active à la liturgie, en particulier aux *lectures bibliques* (2.7.2.2) en style de récitation chantée, cantillation (Smits van Waesberghe 1969 : 24-25, 68-71). Le théologien *Walafrid Strabon* a raconté l'instruction des enfants au début du IXe siècle, à l'abbaye de Reichenau où il était écolier externe (2.1.1.1) avant d'en devenir plus tard l'abbé (témoignage cité sans référence, *ibid.* : 23). Les élèves de cette école, relate Walafrid, apprenaient à écrire en notant les psaumes sous dictée, et grâce à cela les mémorisaient. La troisième année les internes se mêlaient dans le chœur de l'église aux frères adultes et récitaient avec eux tous les offices, tandis que les externes, ne portant pas l'habit monastique, le faisaient seulement aux dimanches et fêtes, face au chœur.

L'éducation musicale décrite par Walafrid est celle qui avait cours jusqu'au IXe siècle : une instruction surtout ou exclusivement *pratique* dont la finalité résidait dans le chant liturgique, la psalmodie, autrement dit le *cantus*, de manière à former des « chantres » ou « chanteurs », *cantores* (Boynton 1999 : 52-53). Durant ce même siècle cependant, le renouveau scolaire et intellectuel de l'époque carolingienne remettra à l'honneur le programme éducatif des arts libéraux (2.5.1) tel qu'établi à la fin de l'Antiquité. On commentera alors Boèce et Martianus Capella (*ibid.* : 53, 58-61) prônant une étude théorique de la musique, celle de l'*ars musica*, et exaltant le *musicus* théoricien au détriment du *cantor* praticien (sur cette opposition, qui restera classique jusqu'au XVIe siècle, voir 1.2.1 et note 4). Et l'on interprétera en ce sens

### 3. LA CATHÉDRALE NOTRE-DAME ET SA MUSIQUE LITURGIQUE

#### 3.1. PARIS, CAPITALE MUSICALE

##### 3.1.1. *La nouvelle cathédrale Notre-Dame*

Au milieu du bouillonnement intellectuel qu'a connu Paris aux XIIe et XIIIe siècles (2.1.2) s'est écrit l'un des chapitres mémorables de l'histoire musicale : celui de l'*École de Notre-Dame* (3.2.1, et note 1), avec le premier grand corpus polyphonique qui ait existé (5.1) ; avec aussi *Maître Léonin* (4.5) et *Maître Pérotin* (4.6.1), les plus anciens compositeurs à sortir de l'anonymat pour ouvrir la longue lignée des génies qui siècle après siècle constitueront le patrimoine musical de l'Occident.

La *cathédrale Notre-Dame* est alors depuis 1163 en cours d'édification (Wright 1989 : 3-6). L'évêque Maurice de Sully avait pris, dès son intronisation en 1160, l'initiative de faire reconstruire dans le nouveau style, « gothique » (1.1.3 ; Duby 1998 : 137-138), l'église romane de la Bienheureuse Vierge Marie, édifiée vers l'an 860 au même emplacement qu'elle et ayant supplanté, comme église cathédrale, l'église mérovingienne de Saint-Étienne sise depuis le VIe siècle à l'ouest de Notre-Dame (il y avait donc à l'origine deux cathédrales ; on démolira celle de Saint-Étienne pendant la construction de la cathédrale actuelle). Ce nouveau style était appelé *opus francigenum*, « œuvre française », c'est-à-dire d'Île-de-France (Duby 1976 : 115-116), et il deviendra « art ogival » puis, plus durablement, « art gothique » sous la plume des historiens d'art du XIXe siècle (Le Goff 1984 : 427 ; l'appellation « art roman », pour désigner l'architecture antérieure, est tout aussi moderne et conventionnelle, cf. *ibid.* : 428 ; sur la difficulté qu'il y a à définir avec rigueur le gothique architectural, et la complexité de cette notion, voir Taralon 1966 : 532-548).

Le chœur de la nouvelle Notre-Dame sera debout en 1177 ; à cette date en effet Robert de Thorigni, abbé du Mont-Saint-Michel, relate que l'église avait son chevet (*caput*) sans couverture (*tectorium*). La mise hors d'eau n'en était pas moins réalisée (Erlande-Brandenburg 1991 : 55), de sorte que des offices auront été célébrés dans l'édifice gothique dès cette date (Wright 1986 : 25-26 ; 1989 : 7). Entre temps le chœur de l'ancienne cathédrale avait été abattu pour faire place au chantier, mais la nef de celle-ci continuera provisoirement à servir à la liturgie, et des éléments en seront intégrés à la nouvelle cathédrale (Erlande-Brandenburg 1991 : 13-37). C'est donc sous les voûtes du sanctuaire roman qu'auront peut-être résonné pour la première fois, avant 1177, les *organa* de Léonin et les plus anciens conduits (Wright 1989 : 6).

Sitôt que le chœur de la nouvelle cathédrale aura reçu son couverture, la consécration du maître-autel pourra avoir lieu : le 19 mai 1182 l'évêque présidera, assisté du légat pontifical en France, le cardinal Henry de Marcy (ou Henri de Château-Marçay)<sup>13</sup>, et d'une centaine de clercs, la superbe cérémonie officialisant l'affectation de la Notre-Dame gothique au culte divin (Erlande-Brandenburg 1991 : 55). Quant à la nef et au transept, leur édification durera jusqu'en 1196, et l'ensemble sera complet vers 1250 une fois achevés l'aménagement de la façade entrepris vers 1190, la construction de plusieurs chapelles et l'allongement du transept (Le Goff 1984 : 465, qui caractérise le style de Notre-Dame comme « gothique sévère »). Quatre architectes, dont nous ignorons les noms, ont dirigé successivement les travaux de construction et de décoration (Erlande-Brandenburg 1991 : 65-102).

Une *clôture boisée* séparait probablement la nef d'une part, le chœur et le transept de l'autre. On la remplacera au milieu du XIIIe siècle par un *jubé* en pierre orné de sculptures, qui

dans les conduits brefs, sans vocalises, un style plus simple analogue à celui qu'illustrent largement depuis le début du XIIe siècle les répertoires de Saint-Martial de Limoges et du *Codex Calixtinus*.

J. Chailley et E. Roesner témoignent d'une approche esthétique, intuitive, plutôt que d'une analyse raisonnée. Ils ont en vue quelque chose comme cet « idéogramme pour la culture médiévale » que les érudits – non seulement les musicologues – ont tendance à faire de la cathédrale gothique, selon l'observation non dénuée d'ironie de Christopher Page parlant à ce propos de « cathédralisme » (1993 : 1-4 ; Ernest Sanders, quant à lui, compare la cathédrale gothique non aux *organa* liturgiques mais au genre musical très différent des motets profanes, cf. *ibid.* : 1). D'aucuns ont cherché des analogies plus précises, et parfois aventureuses, entre musique et architecture ; tel le musicologue Nino Pirrotta (1968 : 245) qui distingue « une conformité spirituelle et une continuité culturelle » entre le style architectural gothique, la philosophie scolastique et la musique polyphonique de l'École de Notre-Dame. L'historien d'art Jean Taralon (1966 : 542) estime quant à lui que « les structures formelles traduites en pierre dans la cathédrale sont équivalentes aux structures mentales que la musique échafaude avec des sons, la scolastique avec des mots », toutes trois témoignant d'une maîtrise nouvelle à manier des formes ou idées abstraites. Ainsi y aurait-il une corrélation entre la rationalisation de la durée musicale (8.6.1.4) que codifieront les modes rythmiques (8.1) et celle de l'espace architectural subdivisé en « parts homologues » selon l'unité élémentaire de la travée, l'une et l'autre trouvant leur parallèle dans la pensée scolastique dont les traités ordonnent leur matière selon une imbrication claire et hiérarchisée de livres, chapitres, sections, etc. (*ibid.* : 542-543). Régine Pernoud enfin (1970 a : 247-248) voit dans le gothique une « architecture raisonnée » qui « introduit la logique dans l'architecture ».

### 3.2.3. Une « somme » musicale ?

Craig Wright (1989 : 235) a certainement raison de considérer les polyphonies parisiennes, de pair avec le nouveau style d'architecture et les écrits des théologiens, comme autant de « réalisations sublimes de l'esprit gothique » (3.2.2.2). Si Paris devint entre 1150 et 1250 la capitale musicale de l'Occident, c'est en partie parce qu'elle le fut aussi dans les domaines des arts et de la pensée (1.1.2 ; 1.1.3 ; 4.2). Le *magnus liber organi*, « grand livre d'organum » composé par Léonin (4.5) durant la seconde moitié du XIIe siècle (4.1 ; 5.1), témoignerait du même esprit encyclopédique que manifesteront un peu plus tard, en théologie, les sept cents sermons de Philippe le Chancelier, dignitaire de Notre-Dame (4.6.2), et la *Somme Théologique* de saint Thomas d'Aquin : il serait quelque chose comme une « somme de musique liturgique » (Wright 1989 : 245-246 ; sur le concept médiéval de « somme », *summa* ou *summula*, voir *DEMA*, 2 : 1450 ; Le Goff 1982 : 87, qui parle à ce propos de « cathédrales de la scolastique »). Ce parallèle entre le *liber organi* et les sommes médiévales semble plus séduisant que fondé : le cycle polyphonique de Léonin a été composé beaucoup plus tôt (1160-1180 ?) que les sommes et encyclopédies médiévales, dont l'une des plus anciennes, la *Summa aurea* (« Somme dorée ») de Guillaume d'Auxerre ne remonte pas plus haut que 1220 environ (Le Goff 1982 : 87) ; et le caractère d'unité du *liber organi* n'implique nulle structuration dialectique, ne résultant que du calendrier liturgique et de l'uniformité musicale. L'historien d'art Erwin Panofsky, par ailleurs, a mis en parallèle le concept de somme avec la cathédrale gothique (cf. Taralon 1966 : 543), mais les critères définis par lui ne conviennent que partiellement à la musique du *liber organi*.

Le *liber organi* de Léonin, vaste cycle musical construit sur les mélodies grégoriennes de toute l'année liturgique, n'aura d'équivalent que trois siècles plus tard avec le *Choralis Constantinus* de Heinrich Isaac, amplifiant en polyphonie les chants du propre de la Messe (Wright 1989 : 244 ; Viret 2001 : 237), puis avec *L'Orgue mystique* de Charles Tournemire (1927-1932 ; Viret 2001 : 360), paraphrases organistiques des mêmes mélodies.

Vu le dénuement matériel de beaucoup d'étudiants, la pratique rémunérée du chant liturgique à la cathédrale fournit à ceux qui en ont la qualification un moyen bienvenu de gagner quelque argent pour subvenir à leur entretien (2.4.1).

#### 3.4.6. *Les chanteurs polyphonistes : machicots*

Lors des offices festifs de Notre-Dame, les amplifications polyphoniques du plain-chant, improvisées (voir notes 14 et 18) et surtout écrites, sont exécutés par un petit groupe de solistes qualifiés, recrutés parmi le chœur plus fourni chargé du plain-chant monodique (enfants de chœur, 3.4.1 ; clercs de matines, 3.4.5). Qui sont donc ces chanteurs de haut niveau, « chantres » au sens exact du terme, autres que le « chantre » en titre, *cantor* (3.3.1), qui n'est pas chanteur ni maître de chapelle ?

Quelques-uns des seize clercs de matines – six au maximum, lors des plus grandes fêtes (10.1.4) – assument la fonction de « machicot », *machicotus* (Wright 1989 : 20 ; 10.1.2), c'est-à-dire de chanteur pratiquant le « machicotage », terme d'étymologie incertaine désignant une ornementation et une polyphonie improvisées du chant liturgique. Les machicots ont donc des capacités musicales encore supérieures à celles des autres clercs de matines. Ils possèdent en effet, outre leurs dons vocaux <sup>16</sup>, le savoir théorique et l'expérience pratique leur permettant de lire la notation carrée de l'époque, malaisée à déchiffrer en raison de son imprécision rythmique (8.1.1 ; 8.3).

Les *machicoti* sont en quelque sorte des solistes « professionnels », appelés comme tels à exécuter aussi bien les versets riches en vocalises des chants grégoriens de la messe (graduel, alléluia, trait) et de l'office (répons prolixes, cf. *ibid.* : 101) qu'en polyphonie les vocalises des *organa* (6.1), et les conduits souvent pourvus de mélismes eux aussi, tant en polyphonie (7.2 ; R 2, 3, 7, 8, 12) qu'en monodie (R 1 ; l'avant-dernier fascicule du manuscrit de Florence [5.4] contient quatre-vingt deux autres conduits monodiques de style semblable, aux folios 415-462). Outre la fonction de *machicotus*, la plus exigeante, une autre spécialisation des clercs de matines est celle de *tenorista* (10.1.2), consistant à « tenir » les longues notes des « teneurs » d'organum (6.1) ou de motets (6.2).

Les documents d'archives confirment qu'il n'existait pas à Notre-Dame de chanteurs solistes en titre et permanents, mais que le chantre ou le sous-chantre, responsable de la liturgie (3.3.1 ; 3.3.2), désignait à chaque fois ceux des clercs – entre deux et six (Wright 1989 : 342) – chargés de cette tâche et rétribués en conséquence (10.1.2 ; 10.1.4). Ainsi les « pauvres clercs » que sont les clercs de matines (souvent des étudiants ; 2.4.1 ; 3.4.5) peuvent arrondir occasionnellement leur gratification ordinaire des « deniers de matines » en collaborant à l'exécution d'un organum ou d'un conduit polyphonique ; à la Saint-Étienne (26 décembre), fête célébrée avec un éclat particulier à Notre-Dame – pour cette solennité Pérotin (4.6.1) a composé l'un de ses deux grands *organa* à quatre voix, *Sederunt principes* –, ils reçoivent une gratification de six deniers selon les termes d'une ordonnance bien connue promulguée par l'évêque Eudes de Sully en 1199 (Rockseth 1935-1939, vol. 4 : 43 ; Wright 1989 : 242). Un acte du doyen Hugues Clément, datant de l'année suivante, fixe le même tarif pour les chanteurs de la fête de Saint-Jean l'Évangéliste (Wright 1989 : 243).

Il semble par ailleurs que les chanteurs polyphonistes de Notre-Dame, sans avoir de statut social défini, peuvent néanmoins faire commerce de leur art même en dehors de la cathédrale : pour rehausser la liturgie d'autres églises, et même à l'occasion de certaines réjouissances profanes (Page 1989 : 144-154 ; 2.6.4 ; 6.2.1).

Les clercs chanteurs revêtent pour exécuter l'organum des chapes de soie et se tiennent au milieu du chœur de l'église <sup>17</sup> (Wright 1989 : 341 ; 10.1.2 ; 10.1.4 ; il en va autrement lorsque ce chant a lieu pendant la station d'une procession, *ibid.* : 339-340). Ils quittent, afin de tenir leur partie, le groupe des choristes du plain-chant placés d'ordinaire sur les côtés droit et

## 4. LES MUSICIENS DE NOTRE-DAME

### 4.1. L'ANONYME IV, HISTORIEN DE L'ÉCOLE DE NOTRE-DAME

#### 4.1.1. *Les notes d'un moine anglais*

Les très nombreux *organa*, conduits et motets de l'École de Notre-Dame sont transmis par plusieurs manuscrits (5.3) dépourvus de toute indication de provenance, de dates, d'auteurs, et émanant directement ou indirectement d'un archétype parisien aujourd'hui disparu. S'agissant des auteurs – ceux de la musique, et des poèmes pour les conduits –, leur identité et leur personnalité ne comptent guère pour la mentalité traditionnelle du Moyen Âge : seule importe l'œuvre, l'objet artistique en soi, considéré comme bien commun détaché de son créateur. Surprenante indifférence vis-à-vis de l'« artiste », et combien frustrante pour l'historien moderne, positiviste, épris de précisions historiques et autres !

La notion même d'une « École de Notre-Dame » repose entièrement sur quelques lignes rapides et laconiques qu'un théoricien, anonyme lui aussi, a insérées dans son traité. Sans lui on ne saurait pas que cette École a existé, ni que l'un de ses maîtres s'appelait *Leoninus* (4.5 ; quant à *Perotinus*, son nom est mentionné dans un traité théorique ; 4.1.2). Incroyable disproportion entre l'importance historique suréminente de celle-ci (comparable, par exemple, à ce qu'ont représenté pour l'avènement de l'esthétique musicale baroque les débats théoriques des humanistes florentins et l'œuvre de Monteverdi) et l'insignifiance de ses sources documentaires ! Le théoricien en question, on le désigne sous le nom conventionnel d'« Anonyme IV » parce que son traité de musique, intitulé *De mensuris et discantu* (« Les mesures rythmiques et la polyphonie », cf. Reckow 1967), figure en quatrième position parmi les anonymes dans l'édition de Charles Edmond de Coussemaker (CS, 1 : 327-365). De ce traité, et de la provenance des manuscrits qui le transmettent, on infère (Reckow 1967, vol. 2 : 1-2) que l'auteur devait être un moine anglais ayant effectué, comme beaucoup d'autres étrangers (4.2), un séjour d'études à Paris, cité alors cosmopolite dans le domaine intellectuel (2.1.2.1). Il y aura été le disciple du théoricien Jean de Garlande (4.1.3), du moins c'est ce qu'on déduit au vu de ses emprunts au traité de ce dernier. De retour en Angleterre, notre moine rédige le sien vers 1275 ; il y consigne la doctrine musicale polyphonique étudiée par lui à Paris, probablement à l'intention de ses propres élèves au prieuré bénédictin de Bury Saint Edmunds, et en développant semble-t-il des notes prises à partir d'un enseignement oral (*ibid.*, vol. 2 : 15).

Ainsi l'Anonyme IV a glissé dans le second chapitre, comme incidemment ou par parenthèse, une vingtaine de lignes (CS, 1 : 342 ; Reckow 1967, vol. 1 : 46) à quoi se résume le peu de données historiques que nous possédons sur l'École de Notre-Dame : une digression, quelques informations accessoires en marge du traité lui-même – dans un livre moderne on les relèguerait en note de pas de page –, pour rapporter ce qu'à Paris on racontait sans juger nécessaire de l'écrire (*secundum quod dicebatur*, « selon ce qu'on disait ») parce que c'était de notoriété courante. Il n'en allait pas de même en Angleterre, raison pour laquelle notre moine donne à ses lecteurs d'outre-Manche ces précisions ne figurant dans aucun des autres traités de cette époque, tous rédigés vraisemblablement à Paris.

#### 4.1.2. *Deux compositeurs : Léonin et Pérotin*

Deux compositeurs sont mentionnés par l'Anonyme IV (4.1.1) : *Léonin* (4.5) et *Pérotin* (4.6.1). Ils ont, apprend-on, l'un après l'autre et à une génération de distance probablement, été les principaux artisans du répertoire de Notre-Dame (5.1) : « Maître Léonin a composé un

## 5. LA POLYPHONIE DE NOTRE-DAME ET SES SOURCES

### 5.1. LE « GRAND LIVRE D'ORGANUM »

L'Anonyme IV (4.1.2 ; CS, 1 : 342 ; Reckow 1967, vol. 1 : 46) attribue à Léonin (4.5) et Pérotin (4.6.1) la composition d'un *magnus liber organi*, « grand livre d'organum » ; le second aurait remanié et complété l'œuvre du premier.

On s'accorde aujourd'hui à considérer qu'aucun des principaux manuscrits transmettant le répertoire de Notre-Dame (5.3) ne saurait s'identifier à ce *liber organi*, ni en être une copie absolument conforme. Tous datent d'ailleurs du milieu ou de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle alors que le *liber organi*, dans ses deux états successifs (Léonin et Pérotin), a vu le jour vraisemblablement entre 1160 et 1240 environ ; après Pérotin, actif à la fin du XII<sup>e</sup> et au début du XIII<sup>e</sup> siècle, les musiciens de Notre-Dame semblent s'être contentés de conserver le répertoire existant et d'en perfectionner la notation, selon les indications de l'Anonyme IV (4.1.3) non contredites par l'examen des sources musicales (3.2.3).

L'authentique « livre d'organum » de Notre-Dame a donc disparu ; cependant un « inventaire des biens des enfants de chœur de l'église de Paris » daté du 18 janvier 1362 mentionne « un livre d'orgue viez » (*viez* = vieux, ancien). À cette date il ne saurait s'agir d'un « livre d'orgue », comme le souligne Günther Birkner (1962 : 111) et contrairement à l'avis de Craig Wright (1989 : 335), mais bien d'un « livre d'organum » : probablement l'un des *volumina* décrits par l'Anonyme IV (voir ci-dessous), dont alors on ne se servait probablement plus depuis quelques décennies (si le français « orgue » signifie bien ici l'organum vocal, on le rapprochera du verbe « orguener » = chanter en organum, figurant dans un texte cité note 14).

Des raisons historiques probantes <sup>28</sup> incitent à situer la composition des deux grands *organa* à quatre voix de Pérotin, *Viderunt* et *Sederunt*, peu avant 1200. Par conséquent à cette date la technique de Notre-Dame devait déjà avoir atteint son niveau maximal de maîtrise et de complexité, de sorte que les *organa* (à deux ou trois voix) postérieurs à 1200 n'auront rien ajouté de nouveau, sous l'angle du style et des procédés de composition, à ceux qui alors existaient déjà.

D'où la question : quel aspect pouvaient revêtir le *liber organi* de Léonin, puis son remaniement par Pérotin ? Contenaient-ils seulement des *organa* (6.1) ou aussi des conduits (6.3) et des motets (6.2) ? En tout état de cause le *liber organi* s'est vu, durant le temps probable qu'a duré la phase créative de l'École de Notre-Dame (1160-1240), à la fois transformé dans son contenu existant et augmenté de compositions nouvelles.

Edward Roesner (1993 : XV-XVI) tend à opter pour le second terme de l'alternative – le *liber organi* intégrant la totalité de la polyphonie parisienne –, sous prétexte que le terme *organum* signifie parfois « polyphonie » au sens général <sup>29</sup>, et que dans les sources manuscrites *organa* et conduits sont entremêlés. Pourtant ce n'est certainement pas le sens général de « polyphonie » que l'Anonyme IV a en vue en parlant d'*organum*, puisqu'il précise (4.1.2) : *...magnum librum organi de Gradali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando*, « un grand livre d'organum [sur les chants grégoriens] du Graduel et de l'Antiphonaire pour embellir le service divin » ; il désigne clairement par là les *organa* et non les conduits, lesquels n'empruntent rien aux mélodies grégoriennes. On en conclut que le *liber organi* devait être un « livre d'organum » dans l'acception précise du mot : un recueil proprement liturgique de paraphrases polyphoniques sur les répons ornés de la messe et de l'office. Cette déduction s'accorde avec le témoignage de l'Anonyme IV qui énumère à la fin de son traité (Reckow 1967,

## 6. LES FORMES MUSICALES

### 6.1. L'ORGANUM

La polyphonie de Notre-Dame est illustrée principalement par deux genres : l'*organum* et le *conduit*, auquel s'en ajoute un troisième de moindre importance à cette époque, le *motet*.

De ces trois genres l'*organum* (au pluriel *organa*) passe non sans raison (6.3) pour le plus représentatif de la polyphonie de Notre-Dame. Un chant grégorien entier y est paraphrasé, ou plus exactement amplifié : répons-graduel, alléluia à la messe, répons prolix de l'office de vêpres ou de matines (troisième et sixième des neuf répons de matines aux jours de fête), ainsi que la formule de salutation *Benedicamus Domino* à la fin de vêpres (Whright 1989 : 241, 246). La terminologie musicologique désigne ces compositions par la dénomination « organum mélismatique » ou « vocalisé », de manière à distinguer ce chant d'apparat du vieil organum ou « diaphonie », technique simple, note contre note, de polyphonie improvisée sur plain-chant, décrite par les traités depuis le IX<sup>e</sup> siècle (cf. Viret 2000).

La monodie liturgique traditionnelle sert à l'organum de *teneur*, c'est-à-dire support, élément de base pour les somptueuses vocalises superposées à elle en une, deux ou trois couches selon que la polyphonie comporte deux, trois ou quatre voix. Cette paraphrase prend place dans la liturgie d'une messe ou d'un office festifs, les fêtes du cycle de Noël étant les plus abondamment pourvues (Wright 1989 : 237-243). L'organum remplace alors le chant grégorien simple, pour accroître l'éclat de la cérémonie (*pro servitio divino multiplicando*, précise l'Anonyme IV ; 4.1.2).

Les adjonctions polyphones de l'organum affectent seulement les phrases grégoriennes traditionnellement confiées à un soliste : celles du chœur demeurent quant à elles monodiques, chantées telles quelles à l'unisson. Ainsi l'organum polyphonique se présente globalement comme *une alternance de phrases solistiques/polyphoniques, et monodiques/chorales* (10.1.1).

À Notre-Dame les sections polyphoniques de l'organum étaient exécutées au milieu du chœur de l'église (sur l'aspect et l'acoustique de celle-ci, voir 10.1.5) par les *machicoti* (3.4.6 ; 10.1.2), les plus qualifiés parmi les « clercs de matines » (chanteurs ordinaires, 3.4.5), tandis qu'un autre groupe de ces derniers, celui des *tenoristae* (10.1.2), se chargeait des longues notes de la « teneur » grégorienne. Quant aux sections monodiques, elles étaient vraisemblablement chantées par l'ensemble des clercs de matines, auxquels se joignaient peut-être les enfants de chœur (3.4.1).

Il y a en outre, au sein même des parties polyphoniques de l'organum, une nette différenciation d'écriture entre les sections où la teneur grégorienne comporte une syllabe sur chaque note, et celles où la teneur elle-même est vocalisée, avec plusieurs notes sur une seule syllabe. Dans les premières les notes de teneur sont très longuement étirées, tandis que dans les secondes elles se raccourcissent et ont un rythme mesuré. Les théoriciens (notamment Jean de Garlande ; *CS*, 1 : 175 ; 4.1.3) appellent ces deux styles respectivement *organum* (ou *organum purum*) et *discantus*, « déchant ». Le *discantus* se rapproche de l'écriture homorythmique du conduit (7.3.1), et ce sont les phrases ou « clausules » (du latin *clausula*, « phrase ») dans ce style, et non celles en « organum pur », qui ont donné naissance au motet (6.2). Pérotin (4.6.1) a concentré son travail de remaniement du *liber organi* sur les clausules en déchant, d'où le qualificatif d'*optimus discantor*, « excellent déchanteur », que lui décerne l'Anonyme IV (4.1.2).

Nous constatons ici *le lien entre la forme polyphonique et l'exécution solistique* (10.1.1), lien à considérer comme une constante de toute la polyphonie chantée du Moyen Âge et au-

## 7. LES CONDUITS POLYPHONIQUES

### 7.1. CONTEXTE LITURGIQUE ET EXTRA-LITURGIQUE DU CONDUIT

#### 7.1.1. *Le conduit originel : chant de procession*

L'*organum* (6.1) se construit sur un chant grégorien qu'il amplifie et paraphrase ; aussi se rattache-t-il de plein droit à la liturgie, puisque la paraphrase en question s'exécute en lieu et place du chant grégorien pris comme *teneur*, au même endroit que lui du rituel liturgique (c'est-à-dire, s'il s'agit d'un graduel ou d'un alléluia, entre les lectures bibliques de l'avant-messe). Il en va autrement pour le *conduit monodique* (6.3), mélodie librement composée sur paroles versifiées, et pour sa contrepartie *polyphonique* dépourvue de teneur grégorienne (7.3.1). Cette forme n'a donc pas d'attribution liturgique définie ; elle appartient comme telle à la *paraliturgie*, de pair avec tous les chants étrangers au corpus officiel de la messe et des offices, susceptibles de s'y introduire facultativement à des endroits variables.

Le terme *conductus* apparaît au XI<sup>e</sup> siècle pour désigner une *monodie* et non une polyphonie : un chant latin sur texte *versifié* et *strophique* (voir exemples reproduits dans Chailley 1972 : 27-29, 72). « Chant de conduite », c'est-à-dire destiné à un déplacement, une marche, un cortège, celui en particulier qui avait lieu pendant la liturgie lorsqu'un officiant (diacre, sous-diacre) se rendait vers la chaire, ou ambon, pour y faire une lecture biblique pendant la messe ou à la *lectio* de matines (Reckow 1973 : 1 ; Roesner 1993 : XIV). Cette fonction fait dériver le conduit des *versus*, chants processionnels usités dès l'époque carolingienne, généralement avec refrains (Chailley 1969 : 163) ; tel le *Gloria, laus* de l'évêque Théodulphe d'Orléans (environ 800), intégré à la liturgie des Rameaux sous le nom d'« hymne ».

Les expressions « chant de conduite » ou « chant de procession » sont équivoques : elles désignent un chant exécuté soit par celui ou ceux qui marchent, soit par un ou des chantres pour accompagner cette marche. Le second cas est à la messe celui de la chorale liturgique – *schola* – lorsqu'elle chante un psaume antiphoné à l'introït pendant que les officiants entrent dans l'église, ou à la communion quand les fidèles viennent recevoir le sacrement (beaucoup plus tard ce rôle de « remplissage » sera dévolu à l'orgue ou à d'autres instruments, ainsi qu'au motet vocal). Dans le premier cas, celui du chant de marche ou de procession à proprement parler, la mélodie sera plutôt simple, non ornée, d'allure populaire. Un chant d'accompagnement pourra quant à lui revêtir un style plus recherché, et orné de vocalises (conduit *cum caudis*, 7.2 ; mais les conduits simples, *sine caudis*, ont pu aussi avoir une fonction d'accompagnement).

L'une des sept compositions attribuées à Pérotin (4.6.1) par l'Anonyme IV (4.1.2, et note 19), *Beata viscera* (R 1), est un spécimen de conduit monodique du second type : un long chant de soliste, richement vocalisé. Le dixième fascicule du manuscrit F (5.4), où figure ce conduit, en contient toute une série de semblable facture. Le *Beata viscera* aura fort bien pu être chanté avant une lecture biblique – destination originelle du conduit liturgique –, mais également en d'autres endroits de la liturgie comme tout conduit monodique ou polyphonique. Aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles en effet, on en viendra à appeler « conduit » n'importe quel chant latin sur paroles versifiées et strophiques, tant monodique que polyphonique (Chailley 1969 : 163, note 1), autre qu'une hymne ou une séquence ayant tous deux des caractères formels spécifiques ; voire même un chant profane amoureux ou dansant (Reckow 1973 : 1). À ce stade les conduits n'ont plus de rapport obligé avec la liturgie : ils traitent assez souvent de thèmes moralisateurs (7.1.2.5) en se livrant parfois à une satire violente des mœurs du temps, celles du clergé y compris (1.4.2 ; R 6, 10).

### 7.3. LA POLYPHONIE DES CONDUITS

#### 7.3.1. Une polyphonie de composition libre

Depuis le XII<sup>e</sup> siècle le conduit, primitivement monodique (7.1.1), est traité en polyphonie à deux voix, et ce à Saint-Martial de Limoges et dans le *Codex Calixtinus* de Saint-Jacques de Compostelle (Karp 1992) ; puis à trois et même quatre voix par les compositeurs de Notre-Dame.

La méthode de composition appliquée à ce genre est indiquée vers 1280 par Francon de Cologne (4.1.3), au onzième chapitre du traité *Ars cantus mensurabilis* (CS, 1 : 132 ; Reaney/Gilles 1974 : 74) : « *Lorsqu'on veut faire un conduit, il faut d'abord inventer un chant, le plus beau qu'il se pourra ; puis on se servira de celui-ci comme d'une teneur pour composer un déchant...* »<sup>38</sup>. Ce chant, « le plus beau qu'il se pourra » (comprendons : conçu comme monodie, ayant une valeur musicale propre ; 9.1.1), est analogue à une *teneur* sans en avoir l'appellation, et il joue le même rôle qu'elle : celui d'un *noyau structural*, fondement et point de départ d'une composition polyphonique. Francon souligne en outre la nature « inventée » du *cantus* de conduit : « Notons que pour toutes [les polyphonies] on procède de la même manière, excepté pour les conduits. En effet, partout ailleurs on commence par choisir quelque chant préalablement composé (*cantus aliquis prius factus*), appelé "teneur" parce que la polyphonie est "tenue" par lui (*eo quod discantum tenet*) et a en lui son point de départ. Pour les conduits cependant il n'en va pas ainsi : le même [compositeur] crée la teneur et sa polyphonie (*fiunt ab eodem cantus et discantus*) » (CS, 1 : 130 ; Reaney/Gilles 1974 : 69 ; voir aussi CS, 1 : 137 ; même indication donnée par le pseudo-Simon Tunstede, cf. CS, 4 : 294 = CS, 3 : 361).

Si de fait la teneur d'un organum (6.1) ou d'un motet (6.2), sans paroles, est empruntée à un chant grégorien – une vocalise en général –, *la pseudo-teneur du conduit est librement composée*<sup>39</sup>. Ainsi à l'instar d'un organum ou d'un motet, le conduit se construit sur une teneur jouant le rôle de voix principale. Cependant la teneur du conduit diffère musicalement de celles d'organum et de motet en ceci qu'elle conserve une allure mélodique, chantante, en tout point analogue à celle de la ou des voix qui la contrepontent. Les teneurs proprement dites ont, elles, des caractères rythmiques accentuant leur rôle structural et rendant la trame contrapuntique moins homogène que celle des conduits : longues tenues de l'organum, cellules rythmiques répétitives du motet que systématisera l'*isorythmie* du XIV<sup>e</sup> siècle.

Par conséquent même au cas où le compositeur du conduit ne travaille pas sur une teneur préexistante il procède « horizontalement », comme s'il en employait une : il achève d'abord la teneur puis ajoute une seconde et éventuellement une troisième voix, au lieu de mener la composition par fragments polyphoniques successifs à la manière d'un compositeur moderne<sup>40</sup>.

Le genre du conduit instaure donc la *composition libre* dans l'écriture *polyphonique* (Chailley 1969 : 165) : pour la première fois un musicien élabore en même temps toutes les voix d'une polyphonie, alors qu'auparavant celle-ci était toujours l'adjonction d'une voix supplémentaire à une monodie existante (la « teneur » des compositions écrites).

La notation originale des conduits superpose en *partition* les deux, trois ou quatre voix polyphoniques, comme celle de l'organum mais contrairement à celle du motet où chaque voix figurera à un endroit différent de la page. La *pseudo-teneur* des conduits se situe toujours sur la *portée inférieure* de chaque système, comme c'est aussi le cas des teneurs d'organum. Situation dictée non parce qu'il s'agit d'une « voix grave » mais par sa prépondérance structurale : la polyphonie des conduits est à *voix égales*, des voix qui ont approximativement le même ambitus et ne sont donc pas comme dans la polyphonie vocale ultérieure des « couches » sonores stratifiées du grave à l'aigu. Il en résulte une constante intrication mutuelle des lignes vocales, et donc de fréquents *croisements*. La polyphonie modale du XIII<sup>e</sup> siècle (9.1), étran-

## 8. LE RYTHME DES CONDUITS : STRUCTURES, NOTATIONS

### 8.1. LES MODES RYTHMIQUES

#### 8.1.1. *Les six modes rythmiques, invention des musiciens de Notre-Dame*

L'Antiphonaire de Pierre de Médicis (manuscrit F, 5.4) à partir duquel ont été effectuées nos transcriptions utilise, comme les autres de la même époque transmettant le répertoire de Notre-Dame (5.3), la *notation carrée sur portée* (*nota quadrata* ; voir la couverture du présent ouvrage) : notation alors courante, directement issue de celle qu'on a employée depuis le XII<sup>e</sup> siècle pour transcrire le plain-chant monodique, c'est-à-dire le chant grégorien. De fait, la graphie des conduits se révèle quasi identique visuellement à celle des monodies liturgiques dans les manuscrits de cette époque.

Cependant une innovation d'importance est intervenue à cet égard, celle des *modes rythmiques* (*modi rhythmici*, ou parfois *maneries*, « manière ») qui apparaissent comme *le premier essai, dans l'histoire musicale occidentale, de notation d'un rythme métrique* (Reese 1940 : 272-293 ; Apel 1953 : 220-258 ; Husmann 1954 ; Waite 1954 ; Frobenius 1973 a, 1974 ; Seay 1988 : 148-151 ; Hoppin 1991, vol. 1 : 258-262 ; Roesner 1993 : XLI-XLVII). Ces « modes » n'ont aucun rapport avec les modes ou échelles mélodiques, sinon le mot lui-même signifiant en son sens premier « mesure » (l'emploi rythmique demeure plus proche de ce sens premier que l'emploi mélodique). Francon de Cologne (4.1.3), au troisième chapitre du traité *Ars cantus mensurabilis*, assimile très généralement la notion de mode à celle de mesure rythmique : « Le mode est la connaissance des sons mesurés par des durées longues et brèves » (*Modus est cognitio soni longis brevibusque temporis mensurati* ; CS, 1 : 118 ; Reaney/Gilles 1974 : 26). De par leur interprétation « modale », les signes de la notation carrée grégorienne acquièrent donc une signification rythmique, métrique, qu'ils n'ont pas dans un chant grégorien.

L'invention des modes rythmiques est due aux compositeurs et théoriciens de Notre-Dame, selon le témoignage de l'Anonyme IV (4.1.1) corroboré par la provenance parisienne de tous les traités de rythmique modale (2.7.1 ; 8.1.3) : « ...les mesures (*mensurae*) selon la longueur et la brièveté [des notes], comme les ont exposées les anciens [compositeurs] (*antiqui*), et comme Maître Léonin (*Magister Leo* ; 4.5) et beaucoup d'autres les ont ordonnées (*ordinaverunt*) plus complètement, eu égard à l'*ordo* et au *color* » (CS, 1 : 327 ; Reckow 1967, vol. 1 : 22) <sup>43</sup>. Ces mots sont suivis par la définition des six modes : longue-brève ; brève-longue, etc.

Les modes rythmiques théorisent une *rythmique uniformément ternaire*, correspondant aux mesures modernes à 3/8, 6/8, 9/8 ou 12/8 (8.6.1.1 ; 8.6.2.2). Ils sont en principe au nombre de six (voir figure ci-dessous, reproduite d'après Seay 1988 : 149), mais ce nombre n'était pas uniformisé comme le constate Francon de Cologne : « Le nombre des modes et leur classification varient selon les uns et les autres. Tantôt on en compte six, tantôt sept ; quant à nous, nous en comptons seulement cinq, parce que tous les autres se ramènent à ces cinq » (CS, 1 : 118 ; Reaney/Gilles 1974 : 26). Magister Lambertus énumère neuf modes (CS, 1 : 279-281 ; cf. Anderson 1973 b). Francon, lui, en compte cinq et non six, du fait qu'il réunit deux modes en un seul, à savoir le premier (longue-brève) et celui qui figure en cinquième rang dans la série des six (succession de longues). Ces deux modes, le premier et le cinquième, auraient été employés avant les autres (cf. Knapp 1979 : 407) ; Magister Lambertus (8.6.1.3) place d'ailleurs en première position non pas le mode longue-brève, mais celui en longues (cinquième selon la numérotation courante). Avant Francon, Jean de Garlande (4.1.3) a indiqué le premier semble-t-il, vers 1240, la série complète des six modes (CS, 1 : 97, 175 ; Reimer 1972, vol. 1 : 36-37). Lui

aussi estime superflue l'adjonction de modes supplémentaires, comme par exemple longue-longue-brève (CS, 1 : 97).

De quand date la théorie modale ? Il est possible que sa forme complète ne soit pas antérieure au milieu du XIIIe siècle : vers 1220 le *Discantus positio vulgaris* dans sa partie la plus ancienne semble refléter un état encore primitif de cette théorie, mais un demi-siècle plus tard l'Anonyme IV attribue le mérite de son invention à Maître Léonin (voir ci-dessus). Cette théorie définit en somme un *système rythmique*, celui du rythme mesuré propre à la polyphonie écrite (*musica mensurabilis*, 8.1.2). Lequel système a connu entre la fin du XIIe siècle et celle du XIIIe une évolution assez considérable affectant conjointement le rythme en soi et, d'ailleurs, sa notation : dans un premier temps les conventions « modales » commandent la lecture rythmique, alors que par la suite celle-ci tend à exister pour elle-même, indépendamment des modes, au terme d'un processus de rationalisation (Meyer 2000 : 32-33, 41-42 ; 8.6.1.4). Cette mutation constitue l'un des critères distinctifs, le principal sans doute, incitant à départager les polyphonies du XIIIe siècle en une « époque Notre-Dame » et une *Ars Antiqua*, cette dernière annonçant et préparant l'*Ars Nova* du XIVe siècle (3.2.3).

Mode: I                    II                    III                    IV                    V                    VI

L B L B    B L B L    L B B    B B L    L L    B B B B B

L = Longue            B = Brève

*Les six modes rythmiques*

### 8.1.2. « Musique mesurée »

Au XIIIe siècle les processus évolutifs de la notation et de la création musicale sont corrélatifs, interférents ; ils émanent tous deux d'un fait fondamental touchant à la conception musicale elle-même, à savoir une volonté de *rationalisation rythmique* (cf. bibliographie, RT ; 8.6.1.4). Des rythmes métriques ont évidemment existé dans la musique vocale et instrumentale bien avant l'invention des modes rythmiques, mais ils restaient alors empiriques et n'étaient pas notés. Les polyphonies de Notre-Dame, comme toutes celles de la fin du Moyen Âge, sont entièrement tributaires de cette rythmique rationnellement mesurée.

Aussi bien depuis le XIIIe siècle les expressions « musique mesurée » (*musica mensurabilis*) et « musique polyphonique » (*discantus*, déchant) seront-elles synonymes, toutes deux s'opposant au plain-chant (*planus cantus*) monodique, non métrique (cf. note 12). *Il n'existe pas alors de polyphonie chantée en rythme non métrique* : c'est pourquoi lorsqu'il s'agira de composer des polyphonies sur textes latins en prose, tels ceux de l'ordinaire de la messe (des spécimens de telles compositions existent dès le XIIe siècle), on pliera ces textes à des rythmes métriques qui leur sont étrangers. Le problème ne se pose pas pour les conduits des XIIe et XIIIe siècles, puisque tous leurs textes sont versifiés et donc métriques. Quant aux *organa* de Notre-Dame (6.1), leurs paroles en prose (ceux des chants grégoriens qu'ils paraphrasent) ne s'y chantent qu'en monodie : toutes les sections polyphoniques, en rythme métrique, sont vocalisées.

### 8.1.3. Les sources théoriques de la rythmique modale

Plusieurs traités du XIIIe siècle exposent les principes de la rythmique modale (8.1.1), et les procédés graphiques qu'ils impliquent ; à savoir, selon l'ordre chronologique probable (cf. RISM B III/1 ; sur les auteurs des traités, 4.1.3) :

— D'un anonyme, *Discantus positio vulgaris* (« Exposé sur la polyphonie ordinaire » ;

frer avec sagacité (« j'interprète cette note comme longue, cette autre comme brève ») ; il s'en-suivait une perte de temps à laquelle remédiera la notation ultérieure, améliorée et permettant d'avancer, affirme le même auteur, en une heure davantage qu'auparavant en sept !

#### 8.4. RYTHMIQUE MODALE ET CONDUITS POLYPHONIQUES

##### 8.4.1. *Accentuation verbale : cellule rythmique longue-brève, « premier mode »*

Les rares données concernant les conduits à glaner dans les traités (elles sont rassemblées et commentées par Sanders 1985 : 442-453 ; voir aussi Knapp 1979 : 383-385) nous apprennent peu quant à l'interprétation rythmique de ces chants. Les sections vocalisées qui figurent dans ceux du genre orné (*conductus cum caudis*, 7.2.1), et empruntent souvent à l'organum vocalisé son organisation rythmique et même parfois ses formules (7.2.3 ; R 2, 7), ressortissent en principe aux conventions de la rythmique modale avec ses ligatures (8.3). Le problème se pose surtout pour le *style propre du conduit* : celui où chacune des deux, trois, voire quatre lignes mélodiques de la texture polyphonique se chantent sur un texte unique selon un parallélisme rythmique quasi strict (7.3.2), chaque syllabe portant une note chantée ou quelquefois deux, trois et plus. Il paraît logique de supposer qu'alors la forme rythmique, n'étant pas assujettie aux conventions de la notation modale (tributaire des ligatures graphiques, donc des vocalises, 8.3) et par conséquent ne ressortissant point *a priori* aux schémas des six modes réguliers, se subordonne comme seul principe de structuration rythmique à la *prosodie accentuelle des paroles latines*. Le « premier mode » (longue-brève) est-il autre chose qu'une étiquette collée par les théoriciens du XIII<sup>e</sup> siècle au schéma métrique fondamental issu de la versification et où alternent pareillement les syllabes accentuées et atones (8.6.1.1) ?

En rythmique modale la ligature élémentaire de deux notes indique la *cellule brève-longue* (croche-noire) correspondant au « iambe » métrique, formule rythmique des hymnes dont saint Ambroise a fait au IV<sup>e</sup> siècle le modèle type de la poésie latine chantée (8.6.1.1). Ce rythme de base a donc existé de nombreux siècles avant l'invention des modes rythmiques : raison probable pour laquelle il est devenu au XIII<sup>e</sup> siècle le premier d'entre eux, selon l'ordre numérique et vraisemblablement aussi la chronologie. L'Anonyme IV attribue en effet à Léonin (4.5), actif avant Pérotin (4.6.1), l'emploi – l'invention ? – de la ligature binaire brève-longue : « Au temps de Léonin deux notes ligaturées indiquaient une brève et une longue, et trois notes ligaturées une longue, une brève, une longue » (...*a tempore Leonis pro parte, quoniam duae ligatae tunc temporis pro brevi longa ponebantur, et tres ligatae [...] pro longa brevis longa etc.* ; Reckow 1967, vol. 1 : 46). Ce rythme fondamental brève-longue (selon sa forme graphique ligaturée), ou longue-brève (selon sa classification comme « premier mode »), est décrit vers 1220 par le traité *Discantus positio vulgaris* (8.1.3) qui ne connaît pas encore la série des six modes. Aussi le premier mode aura-t-il fourni la « norme de lecture » des autres, comme le remarque David Chadd (« Notation », *SM*, 2 : 669) : pour les ligatures plus longues, la règle générale sera en effet d'y placer pareillement *les notes brèves avant les longues*, tant qu'une raison contraire ne s'y opposera pas.

L'alternance régulière de syllabes longues (accentuées) et brèves (atones), dont le décalque rythmique s'appelle « premier mode » (8.6.3), permet, grâce aux ligatures de deux ou trois notes (*fractio modi* ; 8.2), de « monnayer » les valeurs longues et brèves qui constituent le rythme de base issu des paroles versifiées. Ce procédé, largement et diversement appliqué, est de nature à engendrer une rythmique souple et variée malgré l'uniformité de son schéma structurant. On s'étonne que cette solution de bon sens, à laquelle se rallie Willi Apel (1953 : 263-264) à la faveur de plusieurs arguments convaincants, n'ait pas été adoptée d'emblée par les musicologues.

Au lieu de cela la question du rythme des conduits a été compliquée, embrouillée et obs-

par la symbolique du nombre trois semble une explication *a posteriori* inventée par les théoriciens de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, comme le pense Gustave Reese (1940 : 274). La rythmique ternaire ne saurait sans doute avoir été suscitée par cette idée ; elle résulte plus probablement, sous un angle musical, pratique, de la prégnance qu’aura acquise, comme une sorte de matrice fondamentale, le « temps rythmique » constitué d’une syllabe longue et d’une brève (8.6.1.1).

— 8.6.1.3. L’unité de pulsation : *tempus*

L’égalisation mutuelle d’une « brève seconde », *brevis altera* (8.6.1.1), et d’une « longue » normale dans la théorie de la rythmique modale apparaît en soi comme une singularité théorique bizarre, illogique. Il est vrai que les graphies sont distinctes de part et d’autre, comme le souligne Francon de Cologne (Reaney/Gilles 1974 : 34) : la *brevis altera* se note par un carré simple comme la brève normale, tandis que la longue, tant binaire que ternaire, a la forme d’un carré avec hampe (8.6.1.2). Aussi, afin de clarifier le fonctionnement de la rythmique modale pour le lecteur et le musicien d’aujourd’hui vaut-il mieux se référer au concept de *tempus battu* ou « pulsé », *tempus* (cf. note 50). En effet, quoique non mentionné par les premiers théoriciens des modes rythmiques, le *tempus* est l’élément de base de la rythmique modale comme de tout rythme mesuré : il procure donc un repère concret et un lien fondamental entre la rythmique médiévale et celle qui nous est familière. Les théoriciens du XVI<sup>e</sup> siècle l’appelleront *tactus* (« touchement ») par référence au geste de la battue, qui peut être un « frappé » (Bank 1972 ; 10.3.7.1).

À la fin du XIII<sup>e</sup> siècle Francon de Cologne (Reaney/Gilles 1974 : 34), Jérôme de Moravie (*CS*, 1 : 89) et Jean de Grouchy (Wolf 1899/1900 : 101) mentionnent le *tempus* comme donnée rythmique de base, et ils l’assimilent à une note « brève » de la notation (*brevis*, carré sans hampe). Francon énonce la définition suivante : « On appelle “un temps” la durée minimale d’un son émis de manière pleine » (*Unum tempus appellatur illud quod est minimum in plenitudine vocis* ; *CS*, 1 : 120 ; Reaney/Gilles 1974 : 15 ; définition identique chez Jean de Grouchy, cf. Wolf 1899/1900 : 101). Et il établit l’équivalence entre « un temps » et la brève normale (*recta*), c’est-à-dire non *altera* (allongée, 8.6.1.1) : « la brève normale est celle qui contient un seul temps » (Reaney/Gilles 1974 : 34).

Cependant ces auteurs représentent un état plus évolué de la rationalisation rythmique – celui auquel ressortissent les motets profanes (6.2.1) – que celui dont sont tributaires les polyphonies de Notre-Dame (composées probablement entre 1160 et 1240 ; 3.2.3). Si l’on « bat à la brève » ces dernières, on obtient un tempo d’une excessive lenteur. Aussi l’évidence musicale incite-t-elle à adopter pour les *organa* et conduits de Notre-Dame une « battue à la longue » ; plus précisément à la longue *ultra mensuram* des troisième et quatrième modes (8.1.1 ; 8.6.6), dont la durée équivaut à celle du groupe fondamental longue-brève du premier mode (8.6.3). Déduction corroborée par la doctrine modale de Magister Lambertus, lequel écrivait vraisemblablement quelques années avant Francon de Cologne et Jérôme de Moravie. Selon cet auteur le premier mode est non point la combinaison d’une longue et d’une brève mais la succession uniforme, ailleurs numérotée comme cinquième mode, de longues parfaites (*Primus modus dicitur, qui tantum componitur perfectis figuris* ; *CS*, 1 : 279) ; primauté due au fait que tous les autres modes dérivent d’une telle succession et se ramènent à elle (...*ad hunc reducitur, et in hunc resolvitur quivis [modus] ex futuris* ; *ibid.*). La prépondérance ainsi attribuée à la longue parfaite, *perfecta figura* (note carrée avec hampe en notation de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle), paraît sous-entendre que cette valeur notée correspond à l’unité de battue en laquelle il faut voir le fondement concret, musical, de tout système rythmique. Pour Magister Lambertus, comme pour les notateurs du répertoire de Notre-Dame, la longue (*longa*) ternaire a très certainement la signification d’un temps battu, *tempus*, même si cette notion n’apparaît pas encore explicitement dans son traité.

## 9. L'ÉCRITURE POLYPHONIQUE DES CONDUITS

### 9.1. UNE POLYPHONIE MODALE

#### 9.1.1. *Structure linéaire, polymélodique*

Mieux encore peut-être que les *organa* (6.1), dont les fameux « quadruples » de Pérotin (4.6.1) fournissent les spécimens les plus impressionnants, les conduits de Notre-Dame (6.3) constituent, au tournant des XIIe et XIIIe siècles, le suprême aboutissement de la première période de la polyphonie médiévale, celle qui débute trois siècles plus tôt avec les *organa* note contre note, ou « diaphonies », des traités *Enchiriadis* (cf. Viret 2000) et qu'on peut définir comme *polyphonie modale*.

Qu'est-ce qu'une « polyphonie modale », au sens strict du terme ? Non point simplement une polyphonie composée dans telle ou telle échelle modale, comme le seront, par exemple, les messes franco-flamandes des XVe et XVIe siècles, mais une *superposition de lignes mélodiques à la fois autonomes et solidaires* dont chacune, prise individuellement et séparément, organise son déroulement (c'est-à-dire le réseau de ses intervalles successifs, cf. Viret 1996 : 73-103) à la manière d'une *monodie modale*, semblable comme telle aux chants grégoriens qui demeurent à cet égard le modèle par excellence. En d'autres termes la *logique musicale* présidant à l'agencement de la trame polyphone reste encore purement *linéaire*, « horizontale », comme elle le serait pour la composition d'une monodie : le noyau d'intervalles hiérarchisés inhérent au mode régit aussi bien la marche propre de chacune des voix que, en manière de résultante, l'ensemble polyphone créé par leur superposition. La rectitude de cette dernière est alors assurée par les consonances d'octave, quinte, quarte et unisson disposées aux points angulaires de la polyphonie que sont les appuis rythmiques (9.1.2).

Il s'ensuit qu'une telle polyphonie est en réalité une *polymélie* : combinaison de voix qui pourraient avoir une existence en soi, monodique (7.3.1 ; 7.3.2). Nous n'avons point affaire ici, comme dans l'écriture contrapuntique classique, à une mélodie prédominante et à des contrepoints accompagnateurs, ni à un entrelacs de voix conçues l'une en fonction de l'autre à l'instar d'une fugue (il y a cependant des exceptions, voir notamment le procédé de l'échange des voix ; 7.3.2). En polyphonie modale la cohérence globale de la forme contrapuntique préserve entière l'autonomie propre des lignes sonores simultanées. Aussi les deux, trois ou quatre voix des conduits polyphoniques peuvent-elles se chanter isolément, ayant en elles-mêmes leur logique *mélodique*, celle du mode. Ceci en théorie, car en pratique seule la teneur, composée en premier lieu (7.3.1), était effectivement reprise ou chantée hors de son contexte polyphone.

La richesse et l'autonomie mélodiques des voix superposées des conduits, comme par contrecoup la densité et la souplesse de l'ensemble qu'elles forment sont les marques d'un style musical parfait en son genre, qui n'aura guère son équivalent aux siècles ultérieurs. Aussi Jacques Chailley (1969 : 164) a-t-il pu à bon droit qualifier le XIIIe siècle français « époque d'apogée du contrepoint pur ».

Il n'y a pas pour autant, dans l'écriture contrapuntique des conduits, une différenciation intrinsèque entre les voix, comme c'est le cas dans un organum ou un motet (6.2) où la teneur se distingue rythmiquement et formellement des autres voix. Le parallélisme rythmique des voix simultanées (homorythmie, 7.3.2) y entraîne leur « homogénéisation », encore accrue par l'absence d'étagement dans l'espace sonore. Jusqu'au XIVe siècle en effet l'écriture polyphonique est, de façon générale, toujours à voix égales (7.3.1), et chaque voix occupe librement l'espace restreint où se déploie la trame polyphonique ; d'où de très fréquents *croisements* entre

## 10. PRATIQUE INTERPRÉTATIVE

### 10.1. LA PRATIQUE CHORALE DE NOTRE-DAME AUX XIIe ET XIIIe SIÈCLES

#### 10.1.1. *Une polyphonie de solistes*

Le chœur polyphonique médiéval est très généralement un *chœur de solistes*, et cela vaut aussi pour la polyphonie de Notre-Dame aux XIIe et XIIIe siècles (Roesner 1993 : LII ; pour la période antérieure au XIIe siècle, voir Viret 2000 : 47-49). Les documents d'archives relatifs à l'organum (6.1) mentionnent un groupe de choristes comprenant entre deux et six chanteurs (Wright 1989 : 342 ; 10.1.4) ; il faut attendre le XVIe siècle pour voir à Notre-Dame le nombre de choristes s'élever jusqu'à une douzaine, effectif demeurant modeste en comparaison des vingt ou trente chanteurs dénombrés ailleurs à la même époque (*ibid.* : 318-319). *Auparavant chaque partie ou « voix » polyphonique échoit normalement à un seul chanteur* ; par conséquent les doublures – deux ou plusieurs chanteurs exécutant la même ligne mélodique à l'unisson ou à l'octave selon la tessiture des voix – sont en principe réservées au chant monodique, celui notamment des sections de l'organum (6.1) exécutées par le chœur, c'est-à-dire à Notre-Dame par les *tenoristae* (10.1.2). Il se peut néanmoins que certains conduits de style simple aient été chantés par les enfants de chœur (3.4.1 ; 10.1.4 ; note 35), et donc avec doublures.

La pratique polyphonique en chœur de solistes est abondamment documentée par l'iconographie. Mentionnons en particulier à cet égard les lettres historiées (initiales enluminées) figurant dans l'une des principales sources du répertoire de Notre-Dame, le manuscrit W<sub>2</sub> (5.3.4) : on y voit un groupe de trois ou quatre chanteurs serrés l'un contre l'autre devant un livre tenu par l'un d'entre eux ou posé sur un lutrin. À l'époque de la copie manuscrite il n'était pas possible de fournir à chaque chanteur son propre exemplaire, et les « parties séparées » (un livret pour chaque voix) n'apparaîtront qu'avec l'imprimerie musicale (environ 1500).

L'historien de la musique médiévale à Notre-Dame, Craig Wright (1989 : 318), insiste sur le fait qu'*avant le XVIe siècle il n'a pas existé dans cette cathédrale un « chœur » au sens où on l'entend habituellement*, celui d'un groupe relativement nombreux de choristes, constitué comme tel et dirigé par un « maître de chapelle ». Pour cette raison Léonin et Pérotin ne sauraient avoir été « maîtres de chapelle à Notre-Dame », comme l'ont supposé plusieurs musicologues (4.6.1). Les principaux responsables du chant liturgique étaient, avec la dizaine d'enfants de chœur (2.7.2 ; 3.4.1), seize *clercs de matines* (3.4.5). Au sein de ces derniers se recrutaient les chanteurs solistes (*machicoti*, « machicots », entre deux et six) désignés aux jours de fête, cas par cas, pour exécuter un organum ou, on le suppose, un conduit monodique ou polyphonique (3.4.6 ; 10.1.2).

Enfin les *organa* et conduits de Notre-Dame sont un répertoire exclusivement *vocal*, tout au moins si on le rattache à son cadre normal, celui de la liturgie. Avant la fin du Moyen Âge le mélange des voix et des instruments n'était jamais pratiqué à l'église (au cas où l'orgue se faisait entendre c'était pour préluder en soliste, ou en alternance avec les voix ; Bowles 1957). En dehors de la liturgie toutefois, c'est-à-dire dans le cadre privé, domestique, un large éventail d'instruments était utilisé (Riot 1995 ; Homo-Lechner 1996 ; 1.2.2). L'iconographie médiévale les représente peints ou sculptés, en leur attribuant souvent une signification symbolique implicite (Cotte 1988 : 67-112). Rien n'empêcherait donc, comme on le fait parfois de nos jours, d'exécuter telle clausule d'organum, tel motet ou tel conduit sur des instruments, ou d'ajouter des doublures instrumentales aux parties vocales, voire de remplacer une voix par un instrument.

durée brève de ces notes ornementales n'a nul besoin d'être exactement le tiers de la durée longue précédente, et peut être légèrement allongée par rapport à cette convention graphique.

#### — 10.3.7.4. Tempo et expressivité

De façon générale la musique du Moyen Âge n'obéit point à une finalité *expressive*, au sens habituel (moderne) du terme sous-entendant la traduction sonore des sentiments, de l'affectivité. Une telle finalité n'apparaîtra guère avant la Renaissance, et ira de pair avec le changement général de mentalité survenant alors (d'où l'introduction du chromatisme comme moyen musical à finalité expressive, moyen totalement étranger à la technique médiévale).

L'esthétique musicale du Moyen Âge, elle, est dominée par deux idées principales qui définissent la conception médiévale du « beau musical ». À savoir premièrement – et principalement – la notion d'*harmonie*, comprise comme la manifestation sensible d'un *ordre intelligible* (1.4.4.2), cet ordre étant lui-même tributaire des *nombres* et de leurs rapports, dans la ligne de l'antique philosophie pythagoricienne (2.6.1). Deuxièmement l'attention portée, sur un autre plan, à la *qualité sensible*, auditive, des combinaisons sonores, qualité que d'innombrables textes mentionnent au moyen de l'adjectif *dulcis* (littéralement « doux », doux à l'oreille) et du substantif *dulcedo* (« douceur » ; cf. Viret 2000 : 33-35). L'euphonie de la consonance est l'équivalent de ce qu'est la lumière pour l'œil (1.4.5). Ainsi le beau médiéval se perçoit corrélativement à travers le sens de la vue par une clarté lumineuse, et par celui de l'ouïe par l'euphonie de la consonance (cf. De Bruyne 1946).

Il serait logique d'en conclure que l'exécution des musiques médiévales devrait se contenter de rechercher, abstraction faite de toute velléité « expressive », d'une part l'exactitude formelle de l'intonation et du rythme (aspect d'« harmonie »), d'autre part le « beau son » des voix ou des instruments (aspect « sensible »). Encore s'agirait-il de définir selon quels critères juger de ce « beau son », le goût du Moyen Âge n'étant pas le même que le nôtre en la matière (voir à ce sujet les remarques pertinentes de Catherine Homo-Lechner, 1996 : 71-72).

Or une telle conclusion serait peut-être excessive. Les chanteurs du Moyen Âge n'auraient-ils donc point cherché à faire passer dans leur chant, à travers la manière de chanter, quelque chose du *sens des paroles chantées* ? C'est en effet ce qu'incitent à penser les instructions formulées par plusieurs auteurs médiévaux à propos des lectures liturgiques (2.7.2.2) ; et s'il en va ainsi pour de simples *lectures* cantilées, à base de formules passe-partout (pour les ponctuations), n'en ira-t-il pas de même, *a fortiori*, pour des *chants* expressément composés sur des paroles précises ? Au IX<sup>e</sup> siècle le savant bénédictin *Raban Maur* énonce à propos des lectures une prescription tout à fait explicite : « Le lecteur doit s'attacher à discerner les divers genres de déclamation et à exprimer les sentiments propres des paroles ; il adoptera le ton de voix tantôt d'un simple récit, tantôt de la tristesse, de l'indignation, de l'invective, de l'exhortation, de la plainte, de l'interrogation, et ainsi de suite selon le genre convenable » (*De clericorum institutione*, 2, 52 ; *PL*, 107 : 363 ; cf. Smits van Waesberghe 1969 : 70 – cette prescription implique, soit dit en passant, un style de cantillation plus proche du parler ordinaire que du chant).

Il y a tout lieu de croire par conséquent qu'une exécution trop neutre et impersonnelle des chants médiévaux en général, des conduits en particulier, ne serait point conforme à la pratique d'époque. Comment dès lors traduire dans le chant le contenu affectif des paroles ? Par exemple en usant à bon escient de cette *diversification du tempo* dont fait état un auteur de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (8.6.1.5) – tel chant sera exécuté plus lentement ou rapidement que tel autre –, mais qui est en réalité attestée depuis l'époque carolingienne et précisément dans une intention expressive (selon la *Commemoratio brevis*, traité anonyme du IX<sup>e</sup> siècle sur le chant liturgique, la psalmodie ornée des offices solennels de laudes et vêpres se chantait plus lentement que celle, simple, des « petites heures » ; *GS*, 1 : 216) ; et aussi en diversifiant les *inten-*

## NOTES

1. Sur l'École de Notre-Dame, voir *ND* ; Flotzinger 1976 ; Chartier 1984 : 162-164 ; Sanders 1987 ; Wright 1989 : notamment 235-299 ; Knapp 1990 ; Hoppin 1991, vol. 1 : 251-295. Sur l'« époque Notre-Dame » comme période de l'histoire musicale, voir 3.2.3.
2. L'abbaye augustinienne de *Saint-Victor* (cf. 1.1.1, plan de Paris) « fut fondée en 1108 par Guillaume de Champeaux, archidiacre de Notre-Dame, comme un havre pour se protéger de l'agitation et des intrigues politiques infestant le cloître de la cathédrale » (Wright 1989 : 275 ; agitation consécutive notamment aux disputes entre Guillaume et son turbulent élève, Abélard qui le contredisait avec arrogance ; 2.1.3.1). Elle gardera toujours des liens étroits avec Notre-Dame, « comme une fille avec sa mère » (*sicut filia a matre* ; voir aussi Wright 1986 : 15-16). Ce fut d'abord un ermitage (Martin/Merdrignac 1999 : 162), qu'en 1113 Louis VI érigea en abbaye lorsqu'il lui octroya des biens considérables et prit comme confesseur le premier abbé de Saint-Victor, Gilduin. Dans ce centre intellectuel réputé enseignaient des maîtres tels que *Hugues, Richard, André, Godefroy et Gauthier de Saint-Victor*, qui recherchaient une « synthèse entre la culture profane et la vie spirituelle » pour « mener à la contemplation par l'étude des arts libéraux [2.5.1] et de la théologie » (Le Goff 1984 : 441 ; Michel 1997 : 54-55), et ont su trouver un équilibre entre piété et savoir, mystique et raison (Michel 1997 : 326 ; voir le choix de textes traduits et commentés de Hugues et Richard de Saint-Victor, *ibid.* : 326-370 ; et cf. Taylor 1961 ; Paul 1973 : 199-201 ; Davy 1977 : 170-172 ; 1980 : 152-157). À Saint-Victor on cultive la musique car elle fait partie des arts libéraux, et l'ouïe a le pouvoir comme chaque sens de transmettre une impression de beauté qui est chose spirituelle (cf. Michel 1997 : 330, et texte de Hugues de Saint-Victor, *ibid.* : 343-345). De cette abbaye provient le manuscrit *Paris, B. N., lat. 15139* (fin XIIIe - début XIVe siècle) où figurent, à côté des sections non musicales, soixante-dix-sept pages de polyphonies de Notre-Dame (*organa*, conduits, clausules [6.1], ainsi que deux brefs traités de contrepoint ; cf. Thurston 1959, Falck 1970 ; Stenzl 1970 ; Hiley 1980 : 654). Cependant le célèbre auteur de séquences monodiques, Adam dit « de Saint-Victor » (milieu du XIIe siècle), fut en réalité chantre à Notre-Dame (Fassler 1984 ; 3.3.1). L'époque la plus brillante fut pour l'abbaye de Saint-Victor, comme pour celle de Sainte-Geneviève, le XIIe siècle : le XIIIe, universitaire (2.2), verra le déclin de ces deux centres (Vergier 1982 : 831 ; 1992 : 17).
3. Telle est en effet la théorie de la « double vérité », professée vers 1260 par le maître ès arts (2.5.2) parisien *Siger (ou Sigier) de Brabant*, champion d'Aristote et d'Averroès (*DEMA*, 2 : 1438 ; Le Goff 1984 : 389, 473-474 ; 2.2). Cet auteur n'en est pas moins placé par Dante au Paradis (*Divine Comédie*, Paradis, 10, 136 : «... la lumière éternelle de Siger») dans la lignée des grands sages du christianisme, depuis Boèce jusqu'à saint Thomas. Mais, ajoute Dante, il « se fit tort à raisonner droit », c'est-à-dire que ses paradoxes, mal compris, eurent une influence néfaste (cf. Pézard 1965 : 1447, note 138).
4. On connaît bien cette distinction entre le *musicus* « théoricien » et le *cantor* « praticien » et l'on s'en étonne, sans guère s'interroger sur sa cause. Joseph Smits van Waesberghe (1969 : 19-20) estime qu'elle ressortit, dans le domaine particulier de la musique, au principe général et fondamental pour la culture médiévale d'*autorité (auctoritas)*, à savoir la subordination de chaque domaine de connaissance à un nombre restreint d'« auteurs » plus ou moins anciens considérés comme références (il s'agit en somme d'une manifestation quelque peu dégradée – parce qu'appliquée de manière trop exclusive à des *écrits*, et non comme ce devrait être normalement le cas à une doctrine *orale* – du principe en soi légitime de *tradition*). Par son traité *Sic et non* (2.1.3.3) Abélard s'est efforcé d'assouplir, dans le champ de la théologie, ce recours contraignant aux auteurs officiels (Le Goff 1984 : 429). En matière de musique l'autorité par excellence est pour tout le Moyen Âge le *De musica* de Boèce (*PL*, 63 : 1167-1300 ; connu aussi sous le titre *De institutione musica*, cf. Friedlein 1867 ; Smits van Waesberghe 1969 : 54-57). Ce traité, rédigé aux environs de l'an 500, a pour objet exclusif la théorie musicale grecque de l'Antiquité, fondée depuis Pythagore sur les rapports numériques d'intervalles. Boèce se veut le continuateur scrupuleux des auteurs grecs antiques, en musique (*De musica*, 4, 3 ; *PL*, 63 : 1251-1254) comme pour les autres disciplines intellectuelles (cf. Paul 1973 : 96). On s'explique ainsi pourquoi les cinq livres de son traité ne contiennent pas la moindre mention du chant liturgique. La théorie musicale selon Boèce définit une *rationalité (ratio)*, principe de la *scientia*, « science ») à laquelle ne participe pas le « praticien » de la musique – chanteur, instrumentiste, compositeur de mélodies – qui se fie à son oreille

## BIBLIOGRAPHIE

Pour un complément d'information bibliographique sur le conduit, voir Reckow 1973 et Traub 1995.

### Abréviations, sigles

- AHMA* = DREVES (Guido Maria), *Analecta hymnica medii aevi*, 55 vol., Leipzig, Fues's Verlag (R. Reisland), 1886-1922.
- 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*, Centre Européen pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales (CERIMM), Fondation Royaumont, actes des colloque de Royaumont, 1986, 1987, 1988 (textes réunis et édités par C. Meyer), Paris, Créaphis, 1991.
- CCF*, 4-7 = *Collection des cartulaires de France*, volumes 4-7, *Cartulaire de l'église Notre-Dame de Paris* (éd. B. Guérard), 4 volumes, Paris, L'Imprimerie de Crapelet, 1850.
- CHMM* = [CHAILLEY (Jacques) :] *De la musique à la musicologie – Étude analytique de l'œuvre de Jacques Chailley*, Tours, Van de Velde, 1980.
- CS*, 1, 2, 3, 4 = COUSSEMAKER (Charles Edmond Henri de) : *Scriptorium de musica medii aevi...*, 4 volumes, Paris, Durand, 1864-1876 (réédition Graz, 1908 ; Hildesheim, Olms, 1963).
- CSM* = *Corpus Scriptorum de Musica* (éditions critiques de traités sur la musique), American Institute of Musicology.
- CUP* = *Chartularium Universitatis Parisiensis* (Cartulaire de l'Université de Paris, éd. H. Denifle et E. Châtelain), Paris, 1889.
- DEMA*, 1, 2 = *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge* (dir. A. Vauchez), Paris, Éd. du Cerf, 1997, vol. 1 et 2.
- DM*, 1, 2 = *Dictionnaire de la Musique – Les hommes et leurs œuvres* (dictionnaire musical, dir. M. Honegger), 3<sup>e</sup> éd., vol. 1 et 2, Paris, Bordas, 1993.
- DMA*, 1-13 = *Dictionary of the Middle Ages* (dir. J. R. Strayer), 13 volumes, New York, Scribner, 1982-1989.
- DOAV*, 1, 2, 3 = *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal* (dir. M. Honegger et P. Prévost), 3 volumes, Paris, Bordas, 1991-1992.
- DS* = *Dictionnaire des symboles* (dir. J. Chevalier et A. Gheerbrant), réédition Laffont / Bouquins, 1982.
- EMH* = *Early Music History (Studies in Medieval and Early Modern Music*, éd. I. Fenlon), Cambridge University Press.
- FPA* = *La France de Philippe Auguste – Le temps des mutations*, actes du Colloque international organisé par le C. N. R. S., Paris, 1980 (publiés sous la direction de R. H. Bautier), Paris, Éd. du C. N. R. S., 1982.
- GAA* = *Gordon Athol Anderson (1929-1981) In memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen* (éd. L. Dittmer ; *Musicological Studies*, 49), 2 vol., Henryville / Ottawa / Binningen, Institute of Mediaeval Music, 1984.
- GS*, 1, 2, 3 = GERBERT (Martin) : *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vol., Sankt Blasien, 1784, réédition Hildesheim, Olms, 1990 [édition de traités médiévaux sur la musique, cf. *CS*].
- HA*, 2 = *Histoire de l'Art*, 2 : *L'Europe médiévale* (dir. J. Babelon), N. R. F., Encyclopédie de la Pléiade, 1966.
- HMT* = *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (dir. H. H. Eggebrecht), Steiner, Stuttgart, 1972 sqq.
- IMJH* = *In Memoriam Jacques Handschin*, Strasbourg, Heitz, 1962.
- JAMS* = *Journal of the American Musicological Society*.
- JM* = *Jérôme de Moravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII<sup>e</sup> siècle*, Atelier de Recherche et d'Interprétation des Musiques Médiévales, actes du colloque de Royaumont, 1989 (dir. M. Huglo et M. Pérès, textes réunis et édités par C. Meyer), Paris, Créaphis, 1992.
- MGG a* = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (dictionnaire musical, dir. Fr. Blume), 14 vol., Kassel, Bärenreiter, 1949-1968.
- MGG b* = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopedie der Musik*, 2<sup>e</sup> édition refondue (dir. L. Finscher), *Sachteil*, Kassel, Bärenreiter, et Stuttgart, Metzler, 9 vol., 1994-1998.
- MLS* = *Musique, littérature et société au Moyen Âge*, actes du colloque des 24-29 mars 1980, Université de Picardie, Centre d'Études Médiévales (éd. D. Buschinger et A. Crépin), Paris, Champion, 1980.

## Disques compacts

- ALLA FRANCESCA 1995 : *Gautier de Coincy, Les Miracles de Nostre-Dame*, ensemble vocal et instrumental Alla Francesca. Opus 111 OPS 30-146.
- CLEMENCIC 1990 : *Carmina Burana*, Clemencic Consort, dir. René Clemencic. Harmonia Mundi France HMA190336/338, coffret de 3 CD [enregistrements 1975, 1976, 1978].
- GUERBER 1999 : *La Chanson de Guillaume – Lais, Chansons guerrières et politiques 1188-1250*, ensemble vocal Diabolus in Musica, dir. Antoine Guerber. Studio SM D 2756 SM 61.
- HILLIER 1989 : *Perotin*, Hilliard Ensemble, dir. Paul Hillier. ECM New Series 1385 [six des sept compositions attribuées à Pérotin, et trois conduits polyphoniques anonymes de l'École de Notre-Dame].
- LESNE 1992 : *Codex Las Huelgas, XIII<sup>e</sup> century Spanish sacred vocal music*, Ensemble Discantus, dir. Brigitte Lesne. Opus 111 OPS 30-68.
- PÉRÈS 1984/1998 : *Polyphonie aquitaine du XIII<sup>e</sup> siècle (Saint-Martial de Limoges) – Extraits des Matines de Noël*, Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès. Harmonia Mundi France HMA1901134.
- PÉRÈS 1989 : *École de Notre-Dame, période romane – Messe du jour de Noël*, Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès. Harmonia Mundi France HMA 1901148 [première édition 1985].
- PÉRÈS 1995 : *École de Notre-Dame – Messe de la Nativité de la Vierge (Léonin, Pérotin)*, Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès. Harmonia Mundi France HMC 901538.
- ROBERT 1991 : Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion* (texte du manuscrit d'Aix), ensemble vocal et instrumental Perceval, dir. Guy Robert (Arion ARN 68162).
- SEQUENTIA 1990 a : *Trouvères, chansons d'amour du Nord de la France vers 1175-1300 (chansons, motets, chansons de toile, estampie, jeu-parti, rondeaux)*, ensemble vocal et instrumental Sequentia (2 CD Deutsche Harmonia Mundi RD 77155).
- SEQUENTIA 1990 b : *Philippe le Chancelier, École de Notre-Dame*, Ensemble Sequentia. Deutsche Harmonia Mundi, RD 77035.
- VAN NEVEL 1993 : *Codex Las Huelgas – Music from 13<sup>th</sup> Century Spain*, Huelgas Ensemble, dir. Paul Van Nevel. Sony Classical/Vivarte SK 53341.
- VELLARD 1986 : *École de Notre-Dame de Paris 1163-1245 : monodies et polyphonies vocales – organum, conduits, motets*, Ensemble Gilles Binchois, dir. Dominique Vellard. Harmonic Records H/CD 8611.
- VELLARD 1990 : « *Nova cantica* » – *Latin Songs of the high Middle Ages*, Dominique Vellard et Emmanuel Bonnardot, chant. Deutsche Harmonia Mundi RD 77196.

## *Deuxième partie*

### Transcriptions

1. Conduit monodique : *Beata viscera* (Pérotin)
2. Conduit à 2 voix : *In rosa vernat lilium*
3. Conduit à 2 voix : *Eterno serviet*
4. Conduit à 2 voix : *Sol sub nube latuit*
5. Conduit à 2 voix : *Ver pacis aperit* (1179)
6. Conduit à 2 voix : *Omni pene curie*
7. Conduit à 3 voix : *Salvatoris hodie* (Pérotin)
8. Conduit à 3 voix : *Verbum Pater exhibuit*
9. Conduit à 3 voix : *Crucifigat omnes* (1187)
10. Conduit à 3 voix : *Procurans odium*
11. Conduit à 3 voix : *Mundus a munditia*
12. Conduit à 4 voix : *Vetus abit littera*

## Références et commentaires

N. B. Tous les conduits du présent recueil ont été édités, transcrits en notation moderne, par Gordon A. Anderson (1977 sqq.) ; plusieurs d'entre eux figurent également dans l'anthologie de Janet Knapp (1965 ; il s'agit de R 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11), ainsi que dans diverses publications (J. Handschin, L. Schrade, W. Apel, H. Husmann, Y. Rokseth, J. Chailley, E. Thurston, etc.). Nos propres transcriptions diffèrent sous l'angle rythmique de celles déjà publiées, soit par quelques détails, soit par des divergences plus importantes (outre l'ornementation, dont la réalisation nous est propre). Elles sont toutes établies d'après le manuscrit conservé à Florence et connu sous le nom d'« Antiphonaire de Pierre de Médicis » (manuscrit F ; édition en fac-similé : Dittmer s. d. ) ; ce manuscrit a été copié probablement à Paris, aux alentours de 1250 (à son sujet voir *supra*, 5.3.2 ; 5.4).

Pour les références aux sources, rappelons que les abréviations suivantes sont utilisées : ms. = manuscrit ; mss. = manuscrits ; f = folio ; f<sup>ns</sup> = folios ; r = recto ; v = verso. La signification des sigles W<sub>1</sub>, W<sub>2</sub>, F, Ma est indiquée *supra*, 5.3. Pour les références précises aux sources autres que F, voir *RISM B IV/1*.

À propos du texte latin, on précisera que l'orthographe originale a été respectée, notamment en ce qui concerne la simplification – courante au Moyen Âge – des diphtongues *ae* et *oe* en *e* (à prononcer comme un *e* ouvert, è) : *Marie, glorie, eternus, previus, celum, pene, fedus* au lieu de *Mariae, gloriae, aeternus, prae-vius, caelum, paene, foedus*.

### 1. *Beata viscera*

#### SOURCES

Ms. F, f<sup>o</sup> 422 r/v. Autre source : ms. W<sub>2</sub> (mélodie transposée en mode de *ré* ; seul conduit monodique de ce manuscrit, cf. *DOAV*, 3 : 2255), St-Gall 383 (mélodie transposée en mode de *fa*). Trois autres manuscrits transmettent le poème sans musique. Édition du texte : Dreves 1895 a : 148-149. Transcriptions : Ludwig 1961 : 187 ; Davison/Apel 1962 : 14 ; Chailley 1972 : 29 (les trois d'après le ms. W<sub>2</sub>, mélodie en *ré*) ; Anderson 1977 sqq., vol. 6 : 25 (d'après le ms. F, mélodie en *sol*).

#### COMMENTAIRE

Les sources manuscrites n'indiquent aucun nom d'auteur, mais l'attribution de la mélodie à Pérotin (4.6.1) se fonde sur le témoignage de l'Anonyme IV (4.1.2 ; note 19). Quant au poème (sources indiquées par Falck 1981 : 186), il figure dans deux manuscrits sans musique soit anonymement, soit sous le nom de *Philippe le Chancelier* ou sous celui de *Gautier de Châtillon* (sur ce dernier, voir R 5, commentaire). Michel Huglo (1982 : 1005, note 12) opte pour l'attribution à Gautier en se référant à Wilmart 1937 : 159-160. Celle à Philippe est admise notamment par Friedrich Gennrich (1948), Fritz Reckow (1967, vol. 1 : 101), Craig Wright (1989 : 294, note 107), Richard Hoppin (1991, vol. 1 : 256).

Né dans la seconde moitié du XIIe siècle et mort en 1236 ou 1237, *Philippe le Chancelier* (4.6.2 ; Spitzmuller 1971 : 1816-1818 ; Wright 1989 : 294-300) fut depuis 1218 chancelier de Notre-Dame, puis de surcroît recteur de la faculté universitaire de théologie. Sa production poétique latine est sans doute la plus importante du début du XIIIe siècle (Vernet 1982 : 803). Le tempérament bouillant et combatif qu'il déploya en exerçant ses importantes fonctions (2.2) se reflète dans nombre de ses poèmes, polémiques ou satiriques (cf. R 11). Il « unit à une férocité satirique digne des goliards [2.6.2], dans ses pièces profanes, une ferveur émouvante dans ses chants, ses hymnes et ses séquences » (Vernet 1982 :

presque démesurées, sans doute supérieures à celles des monumentaux *organa* quadruples de Pérotin.

Un problème analogue est posé par le conduit à trois voix *Relegentur ab area* (ms. F, f° 202v) avec son complément à deux voix *Clausus in testa* (*ibid.*, f° 287v ; cf. Knapp 1965 : 11-21 [transcription] ; Anderson 1977 sqq., vol. 1 : 61-68 [transcription], 165-166 [apparat critique]). Le poème comporte ici trois strophes de sept ou huit vers, sans refrain (cf. Anderson, *ibid.* : XXX), et le style musical est le même que celui de *Salvatoris hodie*.

Ce grand conduit, encore inédit en 1950, a été enregistré pour la première fois en 1939 sur disque 78 tours (Gramo DB 5119) par la Psallete Notre-Dame sous la direction de Jacques Chailley (2.6.3), et dans une transcription de ce dernier (cf. Chailley 1969 : 154, note 1). Un enregistrement récent est celui de l'ensemble vocal Diabolus in Musica (CD Guerber 1998).

Les strophes sont traitées en composition continue (*durchkomponiert*), comme de coutume dans les conduits vocalisés (type *cum cauda*, 7.2). Les vocalises, ici très développées, confèrent au morceau une grande et puissante ampleur.

## 8. *Verbum Pater exhibuit*

### SOURCES

Ms. F, f° 223 r/v. Autre source : W<sub>1</sub> (transcription – selon une option rythmique différente de la nôtre et de celle de Knapp 1965 : 29-30 – dans Anderson 1977 sqq., vol. 1 : 125-126 ; le texte musical de W<sub>1</sub> est presque identique à celui du ms. F, mais avec changement d'armature plus près de la fin, à l'endroit correspondant à la mesure 21 de notre transcription) ; Oxford, Rawlinson 39 (f° 16v ; texte seul, avec la suscription *De effectu incarnationis Jesu Christi* : « L'effet de l'incarnation de Jésus-Christ »). Édition du texte : Dreves 1895 a : 47-48.

### COMMENTAIRE

Ce chant est l'un de ceux, nombreux, qui célèbrent pour la période de Noël l'Incarnation rédemptrice rendue possible par la maternité virginale de Marie, nouvelle Ève (cf. R 1, 2, 4, 12). Le poème comporte six strophes, toutes inscrites dans le manuscrit de Florence, dont nous avons retenu les deux premières.

C'est un spécimen de conduit « avec coda (vocalisée) » (*conductus cum cauda*), au sens exact du terme (7.2). Chaque strophe se termine en effet par une longue section vocalisée prolongeant l'avant-dernière syllabe, et remarquable par son changement de mode (9.2) et de rythme.

## 9. *Crucifigat omnes*

### SOURCES

Ms. F, f°s 231v - 232r. Autres sources : W<sub>1</sub> ; W<sub>2</sub> (2 versions, à 2 et 3 voix) ; Stuttgart H. B. I Ascet. 95 (monodique, notation en neumes) ; Cambridge, Jesus College 18 (transcription dans Anderson 1977 sqq., vol. 1 : 108-109) ; Oxford, Rawlinson 28 (texte seul) ; *Carmina Burana* (N° 47, f° 13r, texte seul) ; Las Huelgas (à 2 voix ; transcription dans Anderson 1982, vol. 2 : 80). Éditions du texte : Dreves 1895 b : 161-162. ; avec traduction et notes, Spitzmuller 1971 : 1431-1435.

### COMMENTAIRE

Ce conduit, dont la célébrité est attestée par le nombre exceptionnel de copies conservées – jusque dans le recueil, principalement profane, des *Carmina Burana*, et au début du XIV<sup>e</sup> siècle dans le manuscrit de Las Huelgas –, est remarquable à de multiples titres. Par son poème d'abord : il s'agit d'un chant de croisade évoquant un fait d'actualité, à savoir la prise de Jérusalem par le sultan Saladin, le 2 octobre 1187. Cet événement tragique pour la chrétienté motivera la troisième croisade (1189-

# TEXTES MUSICAUX

## 1. Conduit monodique : *Beata viscera*

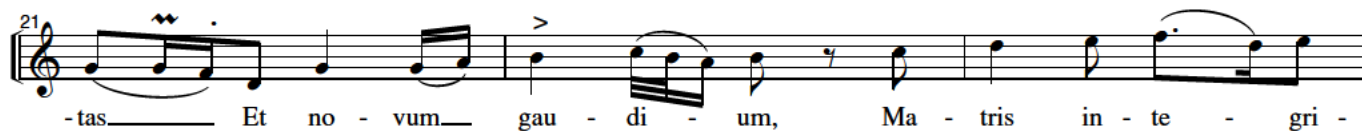
(Pérotin)



Be - a - ta vi - sce - ra Ma - ri - e vir - gi - - - nis, Cu -  
Po - pu - lus gen - ti - um Se - dens in te - ne - - - bris Sur -  
Le - gis mo - sa - y - ce Clau - sa mi - ste - ri - - - a Nux  
So - lem quem li - be - re, Dum pu - rus o - ri - - - tur In



- ius ad u - be - ra Rex ma - gni no - mi - - - nis, Ve - ste sub  
- git ad gau - di - um Par - tus tam ce - le - - - bris : lu - de - a  
vir - ge my - sti - ce Na - tu - re ne - sci - - - a A - qua de  
au - ra cer - ne - re Vi - sus non pa - ti - - - tur, Cer - nat a



- tas Et no - vum gau - di - um, Ma - tris in - te - gri -



- tas Post pu - er - pe - ri - um

## Traduction :

Bienheureuses entrailles  
De la Vierge Marie,  
Mamelles nourricières  
D'un Roi au nom illustre !  
Sous un habit d'emprunt  
Cachant sa divinité,  
Il a scellé l'alliance  
Entre Dieu et l'homme.  
*O miracle jamais vu,  
Joie jamais connue :  
Une mère restée intacte  
Après l'enfantement !*

Le peuple des nations  
Gisant dans les ténèbres  
Se lève, réjoui  
De cette naissance si fameuse.  
La Judée <sup>1</sup>, à l'écart,  
Se complaît dans la honte ;  
Elle porte au cœur le poids  
De la funeste faute <sup>2</sup>.  
*O miracle jamais vu,  
Joie jamais connue :  
Une mère restée intacte  
Après l'enfantement !*

Mystères impénétrables  
De la loi mosaïque ;  
Bienfaits de la verge sainte  
Contraires à la nature,  
Eau jaillie du rocher,  
Colonne montrant la voie <sup>3</sup> :  
Signes singuliers  
De descendance royale <sup>4</sup>.  
*O miracle jamais vu,  
Joie jamais connue :  
Une mère restée intacte  
Après l'enfantement !*

L'œil ne supporte pas  
De regarder librement  
Le soleil, lorsque monte  
Dans les airs son naturel éclat.  
Qu'il en contemple  
Le reflet : le sein fécond  
Le fait voir où, entier,  
Le soleil s'est enfermé <sup>5</sup>.  
*O miracle jamais vu,  
Joie jamais connue :  
Une mère restée intacte  
Après l'enfantement !*

1. Le peuple juif, qui n'a pas reconnu le Christ comme Messie.

2. Le péché originel (Genèse, chapitre 3).

3. Allusion aux miracles relatés par le livre de l'Exode (chap. 7-10), selon l'exégèse symbolique (typologique) interprétant les personnages et événements de l'Ancien Testament comme des préfigurations ou « types » de ceux du Nouveau. Le parallélisme entre la « verge » (*virga*) et la « vierge » (*virgo*), favorisé par l'analogie phonétique, se rattache à l'« arbre de Jessé » (ou Isaï) : du corps de Jessé, père de David (1 Samuel, 16) est poussé l'arbre symbolique de la généalogie du Christ (Isaïe 11, 1), dont la vierge (*virgo*) Marie est une branche (*virga*). Par ailleurs l'« eau jaillie du rocher » symbolise le Christ issu du judaïsme, lequel est aussi à sa façon une « colonne montrant le chemin ». La maternité d'une vierge « restée intacte après l'enfantement » est un miracle du même ordre, plus merveilleux encore.

4. Le Christ, descendant du roi juif David.

5. Le Christ, « lumière du monde » (Jean 8, 12), est souvent appelé dans les textes médiévaux « Soleil de justice », par référence au prophète Malachie (4, 2, l'un des derniers versets de l'Ancien Testament). Quant à la Lune, elle symbolise la Vierge Marie à la fois parce qu'elle reflète la lumière solaire comme la Vierge a accueilli le Christ en son sein, et par référence à l'Apocalypse (12, 1). Le « sein fécond » est celui de Marie.



81

rem. O

rem. O

87

ve - ris pre - mi - um, Hy - e - mis

ve - ris pre - mi - um, Hy - e - mis

93

te - di - um Ad ve - rum — fu - git flo -

te - di - um Ad ve - rum fu - git flo -

107

rem.

rem.

## Traduction :

Sur la rose fleurit le lis <sup>1</sup>,  
La fleur en la fleur fleurit.  
Par la fille enfantant un fils <sup>2</sup>,  
Dans les

chair,  
La vraie clarté nous éclaire.

De la Lune jaillit  
Un brillant rayon solaire <sup>4</sup> ;  
Une Lune jamais décroissante <sup>5</sup>  
Aux terrestres révèle le Soleil.  
Ce Soleil-ci, conjugué à la Lune,

du renouveau :  
Le rude hiver s'enfuit  
Devant la vraie fleur <sup>10</sup>!

1. « La rose » : Marie (appelée « rose mystique », *rosa mystica*, dans les Litanies à la Vierge). « Le lis » : le Christ (selon une interprétation symbolique du Cantique des Cantiques).
2. La fille : Marie, dont le Christ est à la fois le père (comme seconde personne de la Trinité) et le fils (comme Jésus, Dieu homme, Verbe incarné, ce que précise le vers 6 : « Caché dans la chair », c'est-à-dire le sein de Marie).
3. Cf. Jean 1, 5 : « La Lumière luit dans les ténèbres, Les ténèbres ne peuvent l'atteindre ». Le vers suivant fait aussi implicitement allusion au prologue de l'Évangile johannique (1, 14) : *Verbum caro factum est*, « Le Verbe s'est fait chair ».
4. Le Christ, « lumière du monde » (Jean 8, 12), est souvent appelé dans les textes médiévaux « Soleil de justice », par référence au prophète Malachie (4, 2, l'un des derniers versets de l'Ancien Testament). Quant à la Lune, elle symbolise la Vierge Marie à la fois parce qu'elle reflète la lumière solaire comme la Vierge a accueilli le Christ en son sein (la Vierge/Lune « révèle » le Christ/Soleil : troisième vers de la même strophe), et par référence à l'Apocalypse (12, 1).
5. La Vierge est une Lune (voir note précédente) « jamais décroissante », contrairement à la lune matérielle qui, elle, croît et décroît périodiquement.
6. Le Christ/Soleil ne subit nulle éclipse, au contraire du soleil matériel, lorsque la Vierge/Lune intercepte sa lumière.
7. « Un printemps éclôt » : en latin *ver vernat*. Le verbe *vernat* suggère à la fois l'idée du renouveau printanier et celle de l'éclosion florale, les deux idées étant présentes ici.
8. La naissance du Christ – Lumière du monde – a traditionnellement lieu en hiver (Noël, 25 décembre) ; mais elle apporte symboliquement un renouveau printanier, une floraison de grâce divine. Sous cet angle symbolique l'antithèse hiver/printemps (= péché originel / rédemption christique) est analogue à celle des ténèbres et de la lumière (= Soleil) évoquée par les deux premières strophes.
9. « Mère » : la Vierge Marie, qui « exhale un parfum insigne » comme la rose mentionnée au premier vers.
10. « La vraie fleur » : Marie, « rose mystique » : voir *supra*, notes 1 et 9.

### 3. Conduit à 2 voix : *Eterno serviet*

E - - - - -

ter - - - no ser - vi - et

ter - - - no ser - vi - et

E - ter - num - - - sen - ti - et

Iu - gum qui pa - ri - et

Pro-lem - - - am - - - bi - ti - o

Vi - per - a - rum ge - ni - mi - na

Pro-lem am - - - bi - ti - o Vi - per - a - rum ge - ni - mi - na

#### 4. Conduit à 2 voix : *Sol sub nube latuit*

1. Sol sub nu - be la - tu - it, Sed e - cly - psis ne - sci - us,  
 2. *Qui so - lus e - ter - nus est* Et qui re - git om - ni - a,  
 3. So - lis iu - bar tem - pe - rat Nu - bes mo - lis ne - sci - a,

1. Sol sub nu - be la - tu - it, Sed e - cly - psis ne - sci - us,  
 2. *Qui so - lus e - ter - nus est* Et qui re - git om - ni - a,  
 3. So - lis iu - bar tem - pe - rat Nu - bes mo - lis ne - sci - a,

Ma - - - ri - ta - - - ri - - - vo - - - lu - - - it  
*Il - - - lum qui - - - so - - - lu - - - tus - - - est,*  
 Ce - - - lo ter - - - ras - - - fe - - - de - - - rat

Ma - - - ri - ta - - - ri - - - vo - - - lu - - - it  
*Il - - - lum qui - - - so - - - lu - - - tus - - - est,*  
 Ce - - - lo ter - - - ras - - - fe - - - de - - - rat

## Traduction :

Le soleil <sup>1</sup> caché dans la nuée  
N'a pas connu d'éclipse <sup>2</sup>,  
Quand s'est mêlé à la chair  
Le Fils du Père très-haut.  
Le Verbe du

Lui seul éternel,  
Maître de toutes choses,  
S'est fait ce qu'il n'était pas  
Sans devenir autre que Lui-même <sup>5</sup>.

Époux plus glorieux !  
*Réjouis-toi, nouvelle épousee* <sup>4</sup> !  
*Il est Foi et Vérité,*  
*Car la Divinité n'a point subi*  
*La corruption de la chair.*

Lui, immense, s'abaisse  
Parmi les êtres terrestres <sup>7</sup>.  
*Réjouis-toi, nouvelle épousee* !  
*Il est Foi et Vérité,*  
*Car la Divinité n'a point subi*  
*La corruption de la chair.*

La nuée sans pesanteur  
Tempère l'éclat du soleil <sup>8</sup> ;  
La glèbe produit son fruit <sup>9</sup>  
Qui adoucit toutes choses.  
Il réunit la

butin.

*Réjouis-toi, nouvelle épousee* !  
*Il est Foi et Vérité,*  
*Car la Divinité n'a point subi*  
*La corruption de la chair.*

1. Le Christ, « lumière du monde » (Jean 8, 12), est souvent appelé dans les textes médiévaux « Soleil de justice », par référence au prophète Malachie (4, 2) dans l'un des derniers versets de l'Ancien Testament. La nuée, d'autre part, symbolise la « descente » du Verbe divin dans la chair (vers 3-6), descente comparée à un obscurcissement apparent du soleil.
2. En s'incarnant (littéralement « se faisant chair »), Dieu est devenu homme tout en restant Dieu (il n'a pas « subi la corruption de la chair », chante le refrain). Aussi le Christ Soleil (voir note précédente) ne subit-il nulle éclipse, au contraire du soleil matériel, lorsqu'il revêt l'« obscure » condition humaine.
3. Allusion à Jean 1, 14 : *Verbum caro factum est*, « Le Verbe s'est fait chair ».
4. La « nouvelle épousee » est Marie (mystiquement épouse du Christ), mais c'est aussi à travers elle l'Église des croyants, invités donc à se réjouir de voir se manifester leur salut grâce à Marie et son Fils Jésus.
5. Dieu, en s'incarnant, devient homme (Jésus) sans cesser d'être Dieu (Christ).
6. L'homme, « détaché » (séparé) de Dieu par le péché originel et racheté par le Christ.
7. Selon un commentateur (Anderson 1977 sqq., vol. 4 : XVII, note 6) le mot latin *animalia* pourrait à la fois signifier les êtres mortels et suggérer le bœuf et l'âne de la crèche (des « animaux »).
8. Même image que dans les deux premiers vers (voir *supra*, note 1).
9. L'enfantement du Christ par la Vierge est suggéré ici par l'image symbolique de la terre où poussent les fruits.
10. Le Christ vainqueur de la mort, et donc de Satan (l'« ennemi ») qui selon la Genèse s'était emparé de l'homme (le « butin » de Satan) en l'entraînant dans le péché. Sur l'anéantissement de la mort, voir Isaïe 25, 8 ; Osée 13, 14 ; 1 Cor. 15, 54-55.

## 5. Conduit à 2 voix : *Ver pacis aperit*

(pour le sacre de Philippe Auguste, 1179)

1. Ver pa - cis a - pe - rit Tel - lu - ris gre - mi - um,  
 2. In u - num con - flu - it To - tus fons gra - ti - ae,  
 3. Cu - i plus con - tu - lit Na - tu - ra sa - pe - re,

1. Ver pa - cis a - pe - rit Tel - lu - ris gre - mi - um,  
 2. In u - num con - flu - it To - tus fons gra - ti - ae,  
 3. Cu - i plus con - tu - lit Na - tu - ra sa - pe - re,

5 Sa - lu - tis re - pe - rit Re - mis re - - - mi - gi - um,  
 Cu - ius ros im - bu - it Rus con - sci - - - en - ti - ae,  
 Iam plus ex - - - tu - le - rit Ho - no - ris o - ne - re

Sa - lu - tis re - pe - rit Re - mis re - - - mi - gi - um,  
 Cu - ius ros im - bu - it Rus con - sci - - - en - ti - ae,  
 Iam plus ex - - - tu - le - rit Ho - no - ris o - ne - re

13 Quo pro - cul a - be - rit In cur - sus ho - sti - um.  
 Flu - men prae - ter - flu - it Mi - se - ri - - - cor - di - ae.  
 Quae vox, quae po - te - rit Lin - gua re - - - te - xe - re ?

Quo pro - cul a - be - rit In cur - sus ho - sti - um.  
 Flu - men prae - ter - flu - it Mi - se - ri - - - cor - di - ae.  
 Quae vox, quae po - te - rit Lin - gua re - - - te - xe - re ?

## Traduction :

Un printemps de paix <sup>1</sup>  
Ouvre le sein de la terre ;  
Il

<sup>3</sup> dégainé  
L'un et l'autre glaive,  
Par lesquels il repoussera loin  
Les assauts ennemis <sup>4</sup>.

Sur un seul <sup>5</sup> conflue  
Toute la source de la grâce,

Le ruisseau qu'a fait naître  
La rigueur de la justice  
Continue à couler  
En fleuve de miséricorde <sup>7</sup>.

Plus la nature lui <sup>8</sup> aura  
Accordé de sagesse,  
Plus elle l'exaltera  
En

ider ?  
Quelle voix, quelle langue  
Sera capable de le raconter ?

1. Il s'agit de la paix apportée par le règne de Philippe Auguste (1179-1223). Cette « ouverture » printanière de la terre – pour que les graines se transforment en céréales, plantes, arbres – est une image poétique suggérant les bienfaits d'un nouveau règne que l'on prévoit bénéfique.
2. Jeu de mots latins entre *Remi*, la ville de Reims, et *remigium*, « rame ». Le « salut » est donc comparé à un port où le bateau symbolisant la vie humaine – ou le royaume de France – pourra aborder et jouir d'une bienheureuse paix. Un lien sémantique entre cette seconde métaphore et la première (vers 1-2) pourrait être l'idée que la belle saison (printemps, été) favorise la navigation.
3. L'apôtre Pierre, successeur du Christ comme chef de l'Église, et donc détenteur du pouvoir partagé entre « les deux glaives » (vers suivant) : le pouvoir spirituel (pape, successeur de Pierre) et le pouvoir temporel (roi). Mais c'est le roi de la France, souverain temporel et guerrier « de droit divin », qui en cette qualité concrétise ou rend effectif le double pouvoir. Si le roi est un « guerrier », *bellator*, l'onction du sacre en a fait aussi un « homme de prière », un *orator* ; en ce sens il peut être appelé, par ellipse, « Pierre ». Les deux pouvoirs n'en font qu'un dans la personne du Christ, à la fois prêtre et « Roi des Rois ». Si elle se veut seulement défensive – notamment en combattant les « infidèles » lors des croisades –, la mission temporelle du monarque ne contredit pas la paix évoquée au début de la strophe. La référence à l'apôtre Pierre et aux deux glaives (donc, implicitement, à la mission sacrée du roi) est spécialement opportune lors du sacre royal.
4. Allusion implicite aux graves tensions politiques créées entre les royaumes de France et d'Angleterre lorsque Louis VII, père de Philippe Auguste, répudia en 1152 la reine Aliénor d'Aquitaine. Il se privait par là du vaste duché d'Aquitaine qui s'est ajouté aux autres possessions françaises du roi d'Angleterre Henri II Plantagenêt lorsque Aliénor a épousé ce dernier, la même année. Dès le début de son règne Philippe engagera la lutte contre les Plantagenêts dont les possessions sur le continent représentaient une sérieuse menace pour la France. Gautier de Châtillon, l'auteur du poème, a été pendant un temps (vers 1165-1170) diplomate au service d'Henri II qui l'enverra en Angleterre, mais qu'il quittera à la suite du meurtre par celui-ci de l'archevêque de Cantorbéry, Thomas Becket, en 1170 (« Le Roi ne mérite pas ce nom, [...] c'est du tyran qu'il a le visage », s'irrite-t-il dans l'un de ses poèmes, cité par Spitzmuller 1971 : 1730). Personnellement hostile à Henri, Gautier avait donc d'autant plus de raisons de souhaiter que Philippe Auguste combattît les visées hégémoniques du monarque anglais.
5. « Un seul » : le roi, « de droit divin » en vertu de son sacre : sa mission est non seulement temporelle mais aussi spirituelle, d'où la « grâce » divine répandue sur lui (cf. *supra*, note 3).
6. La rosée symbolise traditionnellement la bénédiction divine, mais dans le contexte du sacre royal elle suggère le rite de l'onction effectuée par l'évêque lors de la cérémonie.
7. Thème théologique : la « Nouvelle Loi » du Christ (celle de la Grâce ou *Miséricorde*, « Esprit vivifiant » selon saint Paul, cf. Romains 2, et 2 Corinthiens 3, 6) est ici comparée à un large fleuve, en lequel se transforme le maigre ruisseau de l'« Ancienne Loi » juive (*Rigueur*, « lettre morte » selon saint Paul, la Loi proprement dite), que le Christ est venu « accomplir ». La Miséricorde (Amour) et la Rigueur (Justice) sont les deux aspects de l'action divine, à la fois opposés et complémentaires, et cela déjà dans la doctrine hébraïque de la Kabbale.
8. Le roi de France.
9. Littéralement « en le chargeant d'honneurs ». Nous avons tenté, dans notre traduction, de trouver un équivalent au jeu de mot latin entre *honoris* (honneur) et *onere* (charge).

## 6. Conduit à 2 voix : *Omni pene curie*

1. Om - ni — pe - ne — cu - ri - e      Pre - si - dent in - cu - ri - i  
 2. *Se - dent in in - si - di - is,*      *Pau - pe - rem ut ra - pi - ant,*  
 3. Ho - di - e — ius — e - mi - tur      Ma - gno qui - dem pre - ti - o,

1. Om - ni — pe - ne — cu - ri - e      Pre - si - dent in - cu - ri - i  
 2. *Se - dent in in - si - di - is,*      *Pau - pe - rem ut ra - pi - ant,*  
 3. Ho - di - e — ius — e - mi - tur      Ma - gno qui - dem pre - ti - o,

5  
 Pe - nes quos — iu - sti - ti - e      Te - nor et iu - di - ci - i :  
 A tri - bus — an - ga - ri - is      Se - mi - nu - dos spo - li - ant,  
 Iu - di - ci — tri - bu - i - tur      To - ti - que col - le - gi - o.

Pe - nes quos — iu - sti - ti - e      Te - nor et iu - di - ci - i :  
 A tri - bus — an - ga - ri - is      Se - mi - nu - dos spo - li - ant,  
 Iu - di - ci — tri - bu - i - tur      To - ti - que col - le - gi - o.

13  
 Nec dant lo - cum — ve - ni - e      Ni - si sor - te — pre - mi - i.  
 Hy - dro - pis in — me - di - is      Si - tim re - bus — am - pli - ant.  
 Ni - si rur - sus — se - qui - tur      Mu - ne - ris — o - bla - ti - o.

Nec dant lo - cum — ve - ni - e      Ni - si sor - te — pre - mi - i.  
 Hy - dro - pis in — me - di - is      Si - tim re - bus — am - pli - ant.  
 Ni - si rur - sus — se - qui - tur      Mu - ne - ris — o - bla - ti - o.

**Traduction :**

Presque toute la curie  
Est présidée par l'incurie <sup>1</sup> :  
Elle règne dans les débats  
De la justice et des tribunaux.  
L'impiété emprisonne les pieux  
Et relâche

d'argent !

On tend des pièges  
Au pauvre pour le voler,  
Et dépouille l'indigent  
De son

repus,  
Ils en veulent toujours plus.

Aujourd'hui la justice s'achète,  
Et même

finance,  
Et sans faire ensuite  
L'offrande d'un cadeau.

1. Jeu de mots en latin comme en français : *curia/incuria*, curie/incurie.
2. Réminiscence du psaume 10, 8-11.

7. Conduit à 3 voix : *Salvatoris hodie*  
(Pérotin)

*Lent* *Vif*

Sal - va - to - - ris ho - di - e

Sal - va - to - - ris ho - di - e

Sal - va - to - - ris ho - di - e

6

Sal - va - to - - ris ho - di - e

127

Musical score for measures 127-132. The system consists of three staves. The top staff features a melodic line with a half note, a quarter note, and a dotted quarter note, with a fermata over the final note. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in the bottom staff.

133

Musical score for measures 133-144. The system consists of three staves. The top staff continues the melodic line with a fermata over the final note. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in the bottom staff.

145

Musical score for measures 145-150. The system consists of three staves. The top staff features a melodic line with a fermata over the final note. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in the middle staff. The system concludes with the instruction "nit." (ritardando) on each staff.

## Traduction :

Du sang <sup>1</sup> rédempteur, ce jour

la fille de Sion <sup>2</sup>  
Blanchit sa robe.

Voici, le nom du Seigneur

Secourt l'homme <sup>3</sup> en perdition.

Voici la vérité sauve,  
Et

glement de la lettre <sup>4</sup>  
Prend fin.

1. Les juifs pratiquent la circoncision sur les garçons nouveau-nés, le huitième jour après leur naissance ; le Christ, né juif, y a donc été soumis une semaine après Noël, c'est-à-dire, selon le calendrier chrétien, le jour du Nouvel-An (Luc 2, 21). Le sang répandu par Jésus lors de sa circoncision est considéré comme préfiguration de celui qu'il versera sur la croix : c'est en cela qu'il est déjà « rédempteur » (vers 1), et en cela que la circoncision, quoique rite juif aboli par les chrétiens conformément à l'enseignement de saint Paul (Galates 5, 1-6), annonce l'abolition de la loi juive par le Christ (voir les deux derniers vers, et *infra*, note 4).
2. Jérusalem. « La fille de Sion » : le peuple de Jérusalem, et par extension les Israélites ; c'est-à-dire, selon la doctrine chrétienne, l'ensemble des croyants.
3. Allusion au rite de la circoncision (voir *supra*, note 1).
4. Selon la doctrine de saint Paul (Romains 2, 29, et 2 Corinthiens 3, 6), l'Évangile du Christ a aboli la « lettre morte » de la Loi juive, Ancienne Loi, pour instaurer l'« Esprit vivifiant » de la Nouvelle Loi.

## 8. Conduit à 3 voix : *Verbum Pater exhibuit*

1. Ver - bum Pa - ter ex - hi - bu - it Pro -  
 2. Pri - me ma - tris sug - ge - sti - o Por -

1. Ver - bum Pa - ter ex - hi - bu - it Pro -  
 2. Pri - me ma - tris sug - ge - sti - o Por -

1. Ver - bum Pa - ter ex - hi - bu - it Pro -  
 2. Pri - me ma - tris sug - ge - sti - o Por -

3  
 - mis - sum ab i - ni - ti - o, No - bis quod pan - di -  
 - tas mor - tis a - pe - ru - it, Quas, da - to no - bis -

- mis - sum ab i - ni - ti - o, No - bis quod pan - di -  
 - tas mor - tis a - pe - ru - it, Quas, da - to no - bis -

- mis - sum ab i - ni - ti - o, No - bis quod pan - di -  
 - tas mor - tis a - pe - ru - it, Quas, da - to no - bis -

gre - mi - o Pro -  
 ob - stru - it. Nos

gre - mi - o Pro -  
 ob - stru - it. Nos

li gre - mi - o Pro -  
 ob - stru - it. Nos

22

o.  
it.

o.  
it.

o.  
it.

**Traduction :**

Le Père a manifesté son Verbe <sup>1</sup>  
 Promis depuis toujours,  
 Et a voulu qu'Il apparût  
 Dans le sein d'une Vierge.  
 De l'origine est venu à nous  
 L'Originel

mortelle <sup>3</sup>.

Le choix de notre première mère  
 A ouvert

l'une  
 Nous a fait bannir,  
 L'autre nous a ramenés  
 Où nous étions.

1. Le Verbe, ou Logos (appelé *Principium*, « l'Originel », au sixième vers de la même strophe, voir note suivante) : le Christ, Jésus incarné, seconde personne de la Trinité.
2. « L'Originel » : *Principium*, littéralement « le Principe ». Cf. Jean 1, 1 : « Au commencement était le Verbe ».
3. Allusion au péché originel (Genèse, chapitre 3), à cause duquel l'humanité subit la mort. La théologie chrétienne en attribue la responsabilité à Ève (« notre première mère », vers 8 et 9) séduite par le serpent, et voit en Marie, mère du Christ, une « seconde Ève » ouvrant la voie de la rédemption.
4. Marie, honorée comme « nouvelle Ève » (voir note précédente).

## 9. Conduit à 3 voix : *Crucifigat omnes*

(sur la prise de Jérusalem par le sultan Saladin, 1187)

1. Cru - ci - fi - gat om - nes Do - mi - ni crux al - te - ra, No - va\_ Chri - sti\_

2. O quam di - gnos lu - ctus ! Ex - u - lat rex om - ni - um, Ba - cu - lus fi -

1. Cru - ci - fi - gat om - nes Do - mi - ni crux al - te - ra, No - va\_ Chri - sti

2. O quam di - gnos lu - ctus ! Ex - u - lat rex om - ni - um, Ba - cu - lus fi -

1. Cru - ci - fi - gat om - nes Do - mi - ni crux al - te - ra, No - va\_ Chri - sti

2. O quam di - gnos lu - ctus ! Ex - u - lat rex om - ni - um, Ba - cu - lus fi -

6 vul - ne - ra ! Ar - bor sa - lu - ti - fe - ra, Per - di - tur, se -

-de - li - um Su - sti - net op - pro - bri - um Gen - tis in - fi -

vul - ne - ra ! Ar - bor sa - lu - ti - fe - ra, Per - di - tur, se -

-de - li - um Su - sti - net op - pro - bri - um Gen - tis in - fi -

vul - ne - ra ! Ar - bor sa - lu - ti - fe - ra, Per - di - tur, se -

-de - li - um Su - sti - net op - pro - bri - um Gen - tis in - fi -

## Traduction :

Qu'elle les crucifie tous,  
Cette seconde croix du Seigneur <sup>1</sup>,  
Nouvelles plaies du Christ !  
L'arbre salvateur <sup>2</sup>  
Est perdu ; une nation étrangère  
Saccage

Ô que d'insignes plaintes !  
Il est exilé le Roi de la terre.  
Lui, soutien des fidèles,  
Subit l'opprobre <sup>9</sup>  
D'une nation infidèle.

ses richesses perdues,  
Sion l'Épousée <sup>5</sup> ; Ananias <sup>6</sup>  
Est immolé ; les cornes <sup>7</sup> de David,  
Ployées ; flagellé  
Le monde.  
Il est renié par les méchants,  
Celui <sup>8</sup> par qui sera justement jugé  
Le monde !

De voir Moïse succomber <sup>11</sup>.  
Homme, aie pitié de Dieu <sup>12</sup> !  
Fils, défends le droit du Père !  
Dans l'incertain cherche le certain !  
Du chef  
Des chefs mérite les dons,  
Et que pour toi luise la vraie  
Lumière !

1. La prise de Jérusalem par Saladin est comparée à une seconde crucifixion du Christ.
2. La croix où le Christ est mort, et d'où est venu le salut.
3. « La cité » : Jérusalem ; réminiscence des Lamentations de Jérémie (1, 1).
4. Littéralement : « le petit du bouc » (animal impur, ici symbole de l'Islam). « L'Agneau » : le Christ. Cf. Matth. 25, 32-33.
5. Sion : Jérusalem, symbole de la communauté chrétienne, « épouse » du Christ.
6. Ananias : prophète qui avait prédit la délivrance des Juifs et dut mourir parce qu'elle ne se réalisa pas (Jérémie, chap. 28). L'allusion est motivée par l'analogie de la situation.
7. La corne est un symbole de puissance, dans la Bible et ailleurs.
8. Le Christ.
9. Réminiscence de Jérémie (15, 15 ; 31, 19).
10. « La part entière » : à comprendre au sens de « la part du tout », c'est-à-dire le territoire du Christ qui est le tout. La « partie des nations » est le peuple musulman.
11. Moïse : symbole d'Israël, lui-même symbole des chrétiens selon la théologie chrétienne.
12. Inversion, pathétique parce que paradoxale, de la formule habituelle par laquelle c'est l'homme qui implore la pitié de Dieu.

## 10. Conduit à 3 voix : *Procurans odium*

1. Pro - cu - rans o - di - um Ef - fe - - ctu  
 2. In - sul - tus ta - li - - um Pro - des - se

1. Pro - cu - rans o - di - um Ef - fe - - ctu  
 2. In - sul - tus ta - li - - um Pro - des - se

1. Pro - cu - rans o - di - um Ef - fe - - ctu  
 2. In - sul - tus ta - li - - um Pro - des - se

4  
 pro - pri - o vix de - tra - - - hen - ti - um Gau - det in - - -  
 sen - ti - o, Tol - len - di te - di - um Flu - xit oc - - -

pro - pri - o vix de - tra - - - hen - ti - um Gau - det in - - -  
 sen - ti - o, Tol - len - di te - di - um Flu - xit oc - - -

pro - pri - o vix de - tra - - - hen - ti - um Gau - det in - - -  
 sen - ti - o, Tol - len - di te - di - um Flu - xit oc - - -

cor - di - um I - psa de - - -  
 gau - di - um Pra - vo con - - -

cor - di - um I - psa de - - -  
 gau - di - um Pra - vo con - - -

cor - di - um I - psa de - - -  
 gau - di - um Pra - vo con - - -

## 11. Conduit à 3 voix : *Mundus a munditia*

1. Mun-dus a mun-di-ti-a, Di-ctus per con-tra-ri-a  
 2. Om-nis im - mun-di-ti-e Cle-rus fons est ho-di-e  
 3. U-bi nunc iu-sti-ti-a? U-bi san-cti-mo-ni-a?  
 4. Nunc pre-ce, nunc pre-ti-o Nunc vi-fit in-tru-si-o.

1. Mun-dus a mun-di-ti-a, Di-ctus per con-tra-ri-a  
 2. Om-nis im - mun-di-ti-e Cle-rus fons est ho-di-e  
 3. U-bi nunc iu-sti-ti-a? U-bi san-cti-mo-ni-a?  
 4. Nunc pre-ce, nunc pre-ti-o Nunc vi-fit in-tru-si-o.

1. Mun-dus a mun-di-ti-a, Di-ctus per con-tra-ri-a  
 2. Om-nis im - mun-di-ti-e Cle-rus fons est ho-di-e  
 3. U-bi nunc iu-sti-ti-a? U-bi san-cti-mo-ni-a?  
 4. Nunc pre-ce, nunc pre-ti-o Nunc vi-fit in-tru-si-o.

5

Sor-det im-mun-di-ti-a Cri-mi-  
 Ca-pi-ta ma-li-ti-e, Pre-su-  
 Pe-rit in a-stu-ti-a Ve-ri-  
 Di-vi-tum con-di-ti-o Po-ti-

Sor-det im-mun-di-ti-a Cri-mi-  
 Ca-pi-ta ma-li-ti-e, Pre-su-  
 Pe-rit in a-stu-ti-a Ve-ri-  
 Di-vi-tum con-di-ti-o Po-ti-

Sor-det im-mun-di-ti-a Cri-mi-  
 Ca-pi-ta ma-li-ti-e, Pre-su-  
 Pe-rit in a-stu-ti-a Ve-ri-  
 Di-vi-tum con-di-ti-o Po-ti-

## 12. Conduit à 4 voix : *Vetus abit littera*

1. Ve - tus a - bit lit - te - ra, Ri - tus a - bit ve - te - rum. \_\_\_\_\_  
 2. Fe - li - cis pu - er - pe - re, Fe - lix pu - er - pe - ri - um! \_\_\_\_\_  
 3. Fu - nis pe - ne rum - pi - tur Na - to re - ge glo - ri - e; \_\_\_\_\_

1. Ve - tus a - bit lit - te - ra, Ri - tus a - bit ve - te - rum. \_\_\_\_\_  
 2. Fe - li - cis pu - er - pe - re, Fe - lix pu - er - pe - ri - um! \_\_\_\_\_  
 3. Fu - nis pe - ne rum - pi - tur Na - to re - ge glo - ri - e; \_\_\_\_\_

5

Dat vir - go pu - er - pe - ra  
 Ba - bi - lo - nis mi - se - re  
 Mor - tis tor - rens bi - bi - tur.

Dat vir - go pu - er - pe - ra  
 Ba - bi - lo - nis mi - se - re  
 Mor - tis tor - rens bi - bi - tur.

22

rum.  
um.  
a!

rum.  
um.  
a!

### Traduction :

L'Ancienne Loi <sup>1</sup> n'est plus,  
Les rites antiques ont disparu.  
Pour nous

salut ;  
Roi et prêtre <sup>2</sup>,  
Il aplanit les obstacles <sup>3</sup>,  
Scelle le pacte de paix  
Et lave les péchés.

Heureuse mère,  
Heureuse

l'exil <sup>4</sup>.  
Les gentils <sup>5</sup>, délivrés de leur cécité,

Voient la radieuse lumière <sup>6</sup>  
Et brisent la  
soumis à la lettre <sup>7</sup>,  
À cause de l'Évangile.

Le lien du châtement <sup>8</sup> est rompu  
Par la

Et d'exultation sans fin !  
À nous de festoyer  
Et de nous réjouir :  
Voici notre péché pardonné !

1. Selon la doctrine de saint Paul (Romains 2, 29 ; 2 Corinthiens 3, 6), l'Évangile du Christ a aboli la Loi juive, Ancienne Loi, pour instaurer la Nouvelle Loi.
2. Royauté, prêtrise : les deux types de pouvoir, temporel et spirituel, que le Christ réunit en sa personne. Réminiscence d'Isaïe 9, 5 (paroles de l'introït grégorien de Noël, *Puer natus est*).
3. Réminiscence d'Isaïe 40, 4 : « Que toute vallée soit exhaussée, Que toute montagne et toute colline soient abaissées ! »
4. L'exil du peuple juif à Babylone (voir le livre de Daniel, et le psaume 137) est comparé à celui de l'humanité croyante dans le monde du péché.
5. Les nations anciennement païennes, évangélisées par saint Paul et les apôtres.
6. Le Christ, « lumière du monde » selon l'Évangile (Jean 8, 12).
7. « La lettre », ou Ancienne Loi, loi juive (cf. *supra*, note 1),
8. Châtiment encouru à cause du péché originel (auquel fait allusion le dernier vers du poème) que rachète le sacrifice du Christ.

# TABLE DES MATIÈRES

Pages

3	AVANT-PROPOS
	PREMIÈRE PARTIE :
7	ÉTUDE HISTORIQUE ET MUSICALE
8	1. Paris sous Philippe Auguste : contexte politique, social, culturel
35	2. Le savoir musical et ses cadres institutionnels : écoles, Université
63	3. La cathédrale Notre-Dame et sa musique liturgique
75	4. Les musiciens de Notre-Dame
87	5. La polyphonie de Notre-Dame et ses sources
94	6. Formes musicales
99	7. Les conduits polyphoniques
107	8. Le rythme des conduits : structures, notations
125	9. La modalité des conduits
128	10. Pratique interprétative
143	Notes
151	Bibliographie
	DEUXIÈME PARTIE :
161	RÉFÉRENCES ET COMMENTAIRES
	TRANSCRIPTIONS
171	1. Conduit monodique : <i>Beata viscera</i> (Pérotin)
173	2. Conduit à 2 voix : <i>In rosa vernat lilium</i>
178	3. Conduit à 2 voix : <i>Eterno serviet</i>
180	4. Conduit à 2 voix : <i>Sol sub nube latuit</i>
183	5. Conduit à 2 voix : <i>Ver pacis aperit</i> (1179)
185	6. Conduit à 2 voix : <i>Omni pene curie</i>
187	7. Conduit à 3 voix : <i>Salvatoris hodie</i> (Pérotin)
195	8. Conduit à 3 voix : <i>Verbum Pater exhibuit</i>
198	9. Conduit à 3 voix : <i>Crucifigat omnes</i> (1187)
201	10. Conduit à 3 voix : <i>Procurans odium</i>
203	11. Conduit à 3 voix : <i>Mundus a munditia</i>
205	12. Conduit à 4 voix : <i>Vetus abit littera</i>

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 : septembre 2001 – N° d'Éditeur : 255  
Imprimerie : Dumas-Titoulet Imprimeurs, Saint-Etienne (42)  
Imprimeur N°

ISBN 2-908612-09-7