

DIAPHONIA
ANTHOLOGIE CHORALE DU MOYEN ÂGE

Volume 4

Polyphonies du XIII^{ème} siècle :
Les motets du manuscrit H 196 de Montpellier

Étude historique et musicologique
Édition pratique de textes musicaux

par Jacques Viret

ÉDITIONS À CŒUR JOIE

ÉTUDE HISTORIQUE ET MUSICALE

1. Le chant médiéval aujourd'hui : pourquoi, comment ?
2. Le motet du XIII^{ème} siècle, témoin de son époque
3. La musique des motets
4. L'exécution : données historiques et directives pratiques

« Il fut un temps où nous chantions tout le temps, toute la journée, à toutes les occasions de la vie, grandes et petites, nous chantions le matin, nous chantions la nuit, aux champs, à la cuisine, par amour, par peur, par jeu, pour adorer Dieu... [...] Or, non seulement nous ne chantons plus, mais nous avons totalement oublié que nous chantions. [...] Eh bien je pense que chanter est le seul moyen que nous ayons de nous accorder (au sens d'accorder un instrument de musique), d'accorder nos corps, les différentes parties de nos corps, qui sont autant de systèmes résonnants. [...] Seulement voilà, plus le monde s'est technologisé, moins nous avons usé du chant pour nous "accorder", et ce faisant, nous avons, à notre insu, progressivement perdu un moyen unique de relier matière et esprit » (Van Eersel 1992).

Il y a, bien sûr, la « chorale », belle invention moderne (1.1.4.2) ; mais le groupe y occulte le chanteur, au contraire du chœur traditionnel et médiéval (4.2). Un *choriste* qui fond sa voix et son individualité dans la masse sonore compacte d'une chorale modelée par un chef omnipotent, peut-il se dire *chanteur* au plein sens du terme ? Le chœur médiéval réunit un petit groupe de solistes (4.2), sans chef de chœur au sens moderne. Le choriste y conserve son autonomie : chacun existe pour lui-même et avec les autres. Les deux types de chant choral se rapportent à des répertoires différents ; ils sont gratifiants chacun à sa façon.

Chanter est un acte naturel, vital – chanter en *voix naturelle* (4.3.2). C'est pourquoi dans les campagnes d'Europe et d'ailleurs ont fleuri des milliers de chansons folkloriques, dont beaucoup ont disparu avant d'avoir pu être notées ou enregistrées. Certaines peuplades n'ont pas d'instruments ; on n'en connaît aucune où l'on ne chante pas.

1.1.2. *Un chant spirituel*

— 1.1.2.1. « Une voix qui vient du fond des âges »

La chanson folklorique d'Europe et la cantilène liturgique, terreau nourricier de toute la musique médiévale, ont partie liée. Elles s'interpénètrent, en vertu de leur commune appartenance traditionnelle. Le chant d'église a emprunté à celui des campagnes. En sens inverse, le peuple s'appropriera certaines mélodies liturgiques ; il traduira leurs paroles en langues vernaculaires, imitera consciemment ou non leurs tournures. Il assimilera leurs échelles mélodiques, *modes*. Ce que sont les modes traditionnels, le poète et philosophe LANZA DEL VASTO, fondateur de la communauté non-violente L'Arche et musicien à ses heures, nous le rappelle en termes suggestifs :

« Les Anciens connaissaient non pas une, mais huit gammes naturelles puisque n'importe quel degré de l'octave (et non pas le *do* seul) engendre une échelle originale, avec sa distribution particulière des deux demi-tons, avec sa raison d'être propre, son efficace psychique et magique, cosmique et rituelle, et ses correspondances stellaires. Les anciens maîtres de la Chine, les sages de l'Égypte, après eus Orphée et Pythagore en ont fixé et médité la structure. [...] Langage inscrit dans la nature des choses, bien commun de tous les peuples du monde.

« Or l'un ou l'autre de ces modes a survécu dans le chant populaire, lui imprimant un style qui tranche sur toute la production citadine et savante. Le chanteur qui s'y conforme retrouve une voix qui vient du fond des âges. C'est le mode qui confère une gravité aux plus allègres rondes, une rigueur de rite, un mystère d'oracle à la plainte de l'amoureux.

« Le chanteur villageois n'a connu qu'un maître : l'Église. [...] À ces chœurs angéliques il a moulé sa voix terrestre. Il a tiré sa verdure et sa sève du tronc millénaire. Il est vain d'assigner une date à tel morceau. Ce sont morceaux d'éternité. » (Lanza del Vasto 1947, préface.)

— 1.1.2.2. « Par cœur », le cœur-mémoire

Les traditions vivent dans la mémoire. Par la *mémoire traditionnelle*, l'être entier, non seulement son cerveau, se souvient ; se souvient de ses origines. Cette mémoire-là passe par l'oreille et le son, bien davantage que par l'œil et l'écrit : tradition ou transmission orale, *oralité*. Elle appréhende synthétiquement, n'analyse pas, ne décompose pas ; ou tout au moins ne dissocie pas les éléments du tout. C'est l'œil qui analyse. L'écriture muette atrophie la mémoire, comme l'explique PLATON dans le *Phèdre* (274 d - 275 b). Au besoin elle fixe, afin

Les compositeurs du Moyen Âge étaient chanteurs ; enfants, ils avaient appris en même temps la musique et le chant dans une école ecclésiastique.

De nos jours, les « musiques de relaxation » font florès, preuve qu'elles répondent à un besoin. Mais ces produits de consommation sont souvent de douteuse qualité, comme toute la pacotille *New Age*. Les répertoires médiévaux n'offrent-ils pas, en réalité, la meilleure musique de relaxation ? Les écouter c'est bien ; les chanter, c'est mieux ! Le travail sur la voix est une musicothérapie très efficace. Tout chanteur qui emploie sagement sa voix pratique sa propre musicothérapie (4.3.2).

1.1.3. Chanter et danser

— 1.1.3.1. Le chœur dansant

L'homme traditionnel est chanteur, il est aussi danseur. En dansant, il traduit corporellement sa sensation du rythme, de la pulsation (3.3.3.2). Le lien le plus tangible entre chant et danse se situe dans le *chœur*. Le chœur antique et médiéval diffère de la moderne « chorale » (1.1.4.2) par un trait essentiel : c'est souvent un chœur de danseurs. La danse, comme le chant, unifie l'esprit et le corps (1.1.1). *A fortiori* lorsque le corps et la voix s'associent, ce que nous autres modernes, tyrannisés par le mental, ne savons plus faire.

En Grèce classique, le terme *choros*, « chœur », désignait un groupe de danseurs chantant : le « lyrisme choral » des VII^{ème} - V^{ème} siècles avant Jésus-Christ est constitué de poèmes – telles les odes de PINDARE – que chantaient et dansaient des fils de famille sous la direction d'un maître de chœur, souvent le poète-compositeur lui-même. Nous n'en connaissons pas la musique (hormis un fragment probablement apocryphe de Pindare). De même le chœur des tragédies, qui en est issu. Le *chorus* latin rassemble pareillement des danseurs chantant, tandis que le substantif *chorea* se rapporte plutôt à la danse.

L'antique théologie chrétienne évoque les anges et les bienheureux chantant et dansant, au Ciel, la louange divine¹⁰ : des usages terrestres sont transposés dans la sphère paradisiaque. Les danseurs se tiennent par la main pour danser une ronde, que mène le Christ. DENYS L'ARÉOPAGITE (V^{ème} siècle) décrit les chœurs angéliques entraînés dans un incessant tournoiement autour de Dieu (*PG*, 3 : 231). Le cantique luthérien de Noël *In dulci jubilo*, avec son rythme gracieusement balancé, a été à l'origine un air de danse sacrée : au XIV^{ème} siècle, le mystique HEINRICH SUSO (ou SEUSE) l'a vu danser et chanter, au cours d'une vision extatique, par des anges au ciel¹¹.

De nos jours, de même que nous séparons le chant et la parole (1.2.2), nous dissocions le chant et la danse ; soit on chante sans danser, soit on danse sans chanter. Mais ce qu'on gagne sur un terrain, on le perd sur l'autre : les avancées de la technique, et le confort qu'elle nous procure, nous ont éloignés de nos sources vives.

— 1.1.3.2. Le chant à danser : carole

En Occident médiéval, on danse tantôt sur des airs instrumentaux (estampies) que « vièlent » les jongleurs (2.1.2), tantôt sur les rondes, caroles, chantées par les danseurs eux-mêmes¹². Le philologue Paul VERRIER (1931 : 48) fait sienne l'opinion de son prédécesseur

lointainement des humanistes de la Renaissance méprisant l'âge qu'ils ont appelé « moyen », entre leur présent et l'Antiquité gréco-latine.

¹⁰ Le *chorus angelicus* est évoqué par CLÉMENT D'ALEXANDRIE, BASILE, JEAN CHRYSOSTOME (*PG*, 8 : 240 ; 32 : 136, 371 ; 48 : 491). Voir Hammerstein 1962 : 28 sq., 47-49, et Ferrand 1982 : 96 (analogie entre les rondes terrestres et celles, cosmiques, des astres au ciel).

¹¹ Godwin 1994 : 106 sq.

¹² Il existe des chansons folkloriques dansées : *Sur le pont d'Avignon* et *Dansons la carmagnole*. Ces deux airs, non médiévaux (le second est une chanson révolutionnaire composée en 1792, cf. *DOAV*, 1 : 301 sq.), sont cités par Arthur HONEGGER et Paul CLAUDEL dans leur oratorio *La Danse des morts*. Il n'est pas question de danse,

— 1.1.3.3. Origine et étymologie de la carole : l'explication magique

D'où vient la carole, et quelle est l'origine du terme ? Les étymologies proposées foisonnent²⁴ : *choreola*, diminutif de *chorea*, « danse en chœur »²⁵ ; le breton *kroll* dérivé du celtique *cor*, « cercle » ; *choraula* (joueur d'*aulos* d'un chœur) ; *Carolus*, « Charles » ; *carrus*, « char » ; *corolla*, « petite couronne » ; *corona*, « cercle de personnes »²⁶. Deux d'entre elles, fort intéressantes sous l'angle de la civilisation, semblent s'imposer ; elles ont été développées respectivement par Yves LACROIX-NOVARO (1935) et Margit SAHLIN (1940). Toutes deux s'appuient sur une argumentation solide mais s'opposent frontalement : la carole aurait une origine païenne et magique selon l'une, chrétienne et liturgique selon l'autre. Se pourrait-il néanmoins qu'au confluent du paganisme et du christianisme une populaire ronde chantée ait fait se rencontrer magie et religion ? D'analogues croisements linguistiques sont attestés par ailleurs. Laissons la question ouverte.

Yves LACROIX-NOVARO rattache la carole au *caragus*, « sorcier » ou « magicien ». Le cercle des danseurs tournoyant figure le symbole solaire de la *roue* (mais, on l'a vu, la carole n'est pas toujours une ronde, l'était-elle primitivement ?). Or la roue « joue un rôle considérable dans la mythologie indo-européenne. Par la rotation énergique d'un pivot de bois dans une planche, on produisait le feu, identique au soleil, disque tournoyant et divin, bouclier d'or, chaudron d'or, char céleste. À la Saint-Jean, fête de l'été, on brisait une cruche et on roulait des roues enflammées en une mimique dansée. Les Celtes ont dû pratiquer la danse à la roue ; l'épée de la Tène trouvée à Halstatt porte un dieu tournant une roue solaire » (1935 : 9).

Le cercle prend une valeur franchement magique lorsqu'il devient enceinte protectrice. Durant les premiers siècles du Moyen Âge, des *caragi* parcouraient les campagnes en édifiant des palissades circulaires, cercles protecteurs censés guérir hommes ou bêtes. Cette enceinte serait donc une *caragula* (« sorcellerie ») – étymologie latine hypothétique –, devenue *caraula*, *carola*, *karola*. La carole pouvait aussi être une formule magique gravée, souvent en cercle, sur une amulette²⁷. On exécutait autour de la *cara(g)ula* une danse, d'abord seulement lors des solstices d'hiver (Noël, Saint-Jean l'Évangéliste, Nouvel-An) et d'été (Saint-Jean-Baptiste²⁸). Mais cette danse « s'étendit bientôt à toutes les fêtes des saints » ; alors le magicien « faisait danser la mystérieuse carole, qu'il prolongeait dans la campagne, doublant ou brisant de son cercle magique le cercle religieux du prêtre » (Lacroix-Novaro 1935 : 26). Vers l'an 650, à Noyon ou Tournai, un sermon de saint ÉLOI atteste le caractère païen (celtique) et magique de la primitive *caraula*. C'est la plus ancienne mention connue du mot :

« ... N'observez pas les coutumes sacrilèges des païens. [...] Que nul, à la Saint-Jean [24 juin, solstice d'été] ou à une quelconque fête des saints, n'observe la superstition des solstices en rondes curatives (*vallationes*), danses sautées (*saltationes*), caroles (*caraulae*), chansons diaboliques (*cantica diabolica*). [...] N'allumez pas de feux de la Saint-Jean (*luminaria*), ni ne priez auprès des temples, des pierres, des sources, des arbres, des haies, aux carrefours. »²⁹

« L'Église accepta d'abord cette danse solsticiale purificatrice ; elle tenta de la capter, d'en adoucir le mouvement et de l'intégrer dans ses lentes circumambulations³⁰. Finalement, la carole gardant trop ses traits primitifs, l'Église la rejeta et l'interdit. Mais le peuple l'a longtemps conservée, et les jours de fête, surtout le soir de la Saint-Jean, au lever de la lune,

²³ Rosenberg/Tischler 1995 : 13.

²⁴ Ferrand 1982 : 93.

²⁵ Lacroix-Novaro 1935 : 16 *sqq.*

²⁶ Sahlin 1940 : 72-81.

²⁷ Lacroix-Novaro 1935 : 25, note 4.

²⁸ Sur les origines pré-chrétiennes de la fête de saint Jean-Baptiste, voir Lacroix-Novaro 1935 : 18 (*lavacra*, bains purificateurs pratiqués le 24 juin par la secte judéo-chrétienne des Sabéens).

²⁹ *PL*, 87 : 528 *sq.* Cité par Lacroix-Novaro 1935 : 10 *sq.* Sur la *vallatio* comme danse curative, voir *ibidem* : 25. Cf. DU CANGE, *Glossarium*, article « Caraula, carauda ».

³⁰ Circumambulation : cortège processionnel à caractère religieux, rituel, effectuant une trajectoire circulaire.

Un siècle plus tard, un jésuite lyonnais, le Père MÉNESTRIER, rapporte dans la préface de son ouvrage *Les Ballets anciens et modernes* :

« J'ai vu, en quelques églises, le jour de Pâques, les chanoines prendre par la main les enfants de chœur, et, en chantant des hymnes de réjouissance, danser dans l'église »³⁸.

Enfin en 1723, Pierre BONNET relate dans son histoire de la danse que jusque vers 1650 on avait à Limoges l'habitude, pour honorer saint Martial, l'apôtre du Limousin, de danser le jour de sa fête des rondes dans le chœur de l'église³⁹.

En raison de son caractère relativement calme, réservé, la carole est tolérée par l'autorité ecclésiastique et pratiquée à l'occasion par le clergé lui-même. Il en va autrement pour les exhibitions licencieuses – ou prétendues telles – que les gens des deux sexes s'enhardissent à introduire quelquefois dans les églises, abus contre lequel la hiérarchie n'a cessé de s'élever au fil des siècles : « Où il y a danse, il y a diable ».

1.1.4. *La paysanne et le choriste*

— 1.1.4.1. Savoir chanter n'est point un privilège de professionnels !

L'homme moderne a perdu ce chant vivant, spontané, que pratique naturellement l'homme traditionnel (1.1.1). En même temps qu'on a créé l'opéra, vers 1600, on a décidé que chanter devait s'apprendre, que l'organe vocal devait s'éduquer pour accroître ses performances : ainsi naquit le *bel canto*, « beau chant » ; voix travaillée, virtuosité vocale...

Mais un beau chant est-il nécessairement virtuose ? L'humble mélodie d'une paysanne bretonne, roumaine ou norvégienne (1.1.2.1), n'est-elle pas belle ? Autant peut-être, mais autrement, que les exhibitions des stars lyriques. Voire plus émouvante, en vertu de sa simplicité, de son *humanité*. Et même, quelquefois, très raffinée à sa façon. Or, cette paysanne n'a jamais pris de leçons de chant ! Bien sûr, elle ne pourrait point interpréter Mozart ou Verdi. Au rebours, sa chanson, dans la bouche de Maria Callas ou de Renée Fleming, à quoi ressemblerait-elle ? À Tarzan déambulant en complet et cravate dans les rues de Baltimore. Il en irait autrement si notre paysanne s'appropriait une *canso* troubadouresque, qui serait mieux dans ses cordes (vocales). D'ailleurs, les meilleurs exécutants de la *canso* viennent de la mouvance folk : Gérard ZUCHETTO, Jean-Luc MADIER, Maria LAFFITTE... Et Marcel PÉRÈS a eu l'heureuse idée d'intégrer quelques Corses à son ensemble Organum (1.4.4.2)⁴⁰.

— 1.1.4.2. La « chorale »

Fille du romantisme, la moderne chorale a son prototype dans la *Liedertafel*, « Table chantante », symbole de fraternité comme l'était, jadis, la mythique Table Ronde du roi Arthur. Carl Friedrich ZELTER, l'ami de GOETHE et le maître de MENDELSSOHN, en a eu l'idée. Il dirigeait la *Sing-Akademie* de Berlin, première société chorale mixte qui ait existé. Les *Liedertafeln*, eux, étaient des chœurs d'hommes, *Männerchöre*. Des citoyens chantaient en polyphonie et communiaient sentimentalement aux valeurs d'un patriotisme laïc.

La chorale a d'antiques et religieuses lettres de noblesse. Aux premiers siècles du christianisme, les Pères de l'Église ont comparé l'« assemblée » (*ecclesia*, origine du mot « église ») des chrétiens unis dans la foi à un chœur « chantant d'une seule voix » : *una voce dicentes*, comme le proclame l'officiant pour introduire, à la Messe, la grande louange du

³⁸ Cité par Chailley 1969/1980 : 207. Le chant sur lequel on dansait était, par excellence, l'*O filii et filiae*.

³⁹ *Ibidem* : 206.

⁴⁰ En 1995, Marcel PÉRÈS (1.4.4.1, 1.4.4.2) a même fait enregistrer un chef-d'œuvre de polyphonie savante, la *Messe de Notre Dame* de GUILLAUME DE MACHAUT, par quatre chanteurs corses de tradition orale, très peu instruits musicalement (Harmonia Mundi, 1996). Intéressante expérience, qui a étonné, déconcerté. Voir Pèrès/Lacavalerie 2002 : 105 sq. (témoignage du chanteur Jean-Étienne LANGIANNI) et 172-176 (L'« Affaire Machaut »). Des nombreuses versions enregistrées, celle-ci est la seule qui ornemente – à la manière corse – les longues notes du *Gloria* et du *Credo*, comme il faut sans doute le faire (cf. SMS : 104-107). Voir *infra*, note 307.

- d) La plupart des actuels chanteurs professionnels, spécialisés ou soi-disant tels, se servent de transcriptions en notation moderne, écrites par eux-mêmes.

Nos transcriptions, de type pratique et *interprétatif*, diffèrent par essence des transcriptions courantes, scientifiques. Ces dernières se bornent à reproduire, le plus fidèlement et exactement possible, les données de la notation originale (type « diplomatique ») ; elles ne se prêtent donc pas, ou se prêtent mal, à l'exécution. Les spécimens interprétatifs impliquent l'appropriation de la notation originale par le transcripateur, lequel intervient activement dans sa réécriture. La distinction entre ces deux types correspond à celle qui, pour les textes littéraires, existe entre la *translittération* (remplacement d'un système de *signes écrits*, graphèmes, par un autre, abstraction faite de la prononciation) et la *transcription* (notation des *sons prononcés*, phonèmes, au moyen d'un système d'écriture). Nos transcriptions interprétatives procurent au chanteur des notations aisément lisibles lui permettant de produire une *réalisation sonore* authentique de l'œuvre⁴³.

La solution idéale – adoptée dans notre édition du *Llibre Vermell*⁴⁴ – consiste à jumeler la source en fac-similé et sa transcription interprétative.

1.2. DE LA PAROLE AU CHANT

1.2.1. *L'état vocal d'enfance*

Le chant en général se déploie entre deux pôles qui reflètent le psychisme : *récitatif*, où le rationnel du mot est tout et la musique, presque rien ; *vocalise*, pure fluidité musicale, épanchement du sentiment.

La voix humaine crie, parle, chante. Avec, toujours, une *expressivité affective*, émotionnelle :

- le *cri* est extériorisation brute de l'affect ;
- la *parole* s'adresse à l'intellect, mais les intonations de la voix portent une tonalité affective ;
- le *chant* est voix de l'âme, par le ministère de la musique.

La mélodie du chant transforme – transfigure – la parole en chanson, le cri en vocalise.

Le petit d'homme est programmé pour faire fonctionner sa voix, et elle fonctionne, d'instinct : voix naturelle (4.3.2). Il commence par crier, puis chantonne : parlé-chanté, explorations conjointement vocales et phonétiques. Sa voix, alors, est parfaitement posée ! Plus tard, l'éducation intellectuelle exercera son effet inhibiteur : la parole prend le dessus. Le mental envahissant juggle le corps et le cœur ; l'écrit occulte le sonore.

Il y a donc un *état vocal d'enfance* à reconquérir⁴⁵. Il faut débloquent le souffle et la voix, pour recouvrer la bonne vocalité du premier âge. « Chanter, c'est laisser couler la voix, comme coule naturellement le cri du bébé »⁴⁶ ; comme font les chanteurs de l'oralité. Les répertoires médiévaux y invitent ; sans prouesse virtuose, contrairement au moderne *bel canto* destiné aux voix travaillées des professionnels.

⁴³ Dans le cas d'une notation très imprécise, toute transcription est forcément interprétative : impossible, par exemple, de transcrire en notation moderne le rythme indiqué par les primitifs neumes grégoriens sans l'interpréter. Il arrive aussi que le transcripateur ait à reconstituer des éléments manquants ; il s'agit alors d'une autre sorte d'interprétation.

⁴⁴ Viret 2004.

⁴⁵ Wilfart 1994 : 43 ; Cornut 1986 : 112.

⁴⁶ Wilfart 1994 : 87, note.

monodie. Au rebours, les superpositions de sons – polyphonie – existent sous des formes rudimentaires, canoniques par exemple. La monodie est *modale* (1.1.4B)

Dans l'Occident latin, de bonne heure – on ne sait exactement depuis quand – les chantres (1.3) ont orné de *consonances* la monodie grégorienne. Lorsque deux chantres se mettaient ensemble, au lieu d'exécuter la même mélodie à l'unisson l'un d'eux devait délibérément pour produire une autre note que celle de la mélodie. Ce procédé improvisé, oral, s'appelait *organum* ou *diaphonie* ; il consistait à « épaisir » une mélodie unique, la structure de base restant monodique. Sous l'appellation de *faux-bourdon*, et en s'adaptant à l'évolution du langage, il subsistera dans la liturgie latine jusqu'au XIX^{ème} siècle inclus. C'est un moyen terme entre monodie et polyphonie : *hétérophonie*.

Vers le XI^{ème} siècle, on a commencé à superposer non seulement des sons à une mélodie unique, mais deux mélodies, à la fois autonomes et interdépendantes : la vraie *polyphonie*, ou *contrepoint*, était née⁵¹.

1.2.4. La voix et l'instrument

La théologie mystique du christianisme affirme la dignité spirituelle de la voix chantante : au ciel, les anges et les saints chantent la louange de Dieu, et les liturgies terrestres leur font écho. À la Messe, la préface, prière de louange à Dieu qui introduit le *Sanctus*, évoque la sublime consonance des chants célestes et terrestres :

« ...unis aux Anges et aux Archanges, aux Trônes et aux Dominations, à toute l'armée des cieux, nous chantons l'hymne de ta gloire, disant sans fin : "Saint, saint, saint..." » (formule des jours de fête).

À en croire saint JÉRÔME⁵² et saint AUGUSTIN⁵³, les chanteurs d'ici-bas procurent un avant-goût de la sublime liturgie du ciel. Au IX^{ème} siècle, AURÉLIEN DE RÉOME, le plus ancien théoricien latin du chant liturgique, se réfère à l'Apocalypse (chapitres 4, 19) dans le chapitre liminaire de son traité *Musica disciplina*, en affirmant que les chœurs terrestres imitent « ceux des anges dont on rapporte qu'ils chantent sans trêve les louanges du Seigneur » (*GS*, 1 : 30). L'idée d'une communauté céleste et terrestre créée par le chant se retrouve chez d'autres auteurs⁵⁴.

Traditionnellement, l'instrument apparaît comme moins spirituel, moins sacré que la voix. Cet objet de bois, de métal ou d'une autre substance participe de la matière. La classe sacerdotale des anciens Celtes englobait le poète-chanteur (*filid*), non le harpiste⁵⁵. En notre Moyen Âge, un riche éventail d'instruments existait, mais dédaigné par les clercs, détenteurs de la tradition sacrée et avec elle du savoir, de l'écriture. Aussi la littérature musicale du Moyen Âge est-elle presque entièrement vocale. La pratique instrumentale se confinait au cercle des jongleurs et ménestrels, musiciens populaires appartenant à la sphère de l'oralité, non de la science (2.1.2).

Que dire, alors, des nombreuses représentations médiévales d'*anges musiciens* jouant de toutes sortes d'instruments⁵⁶ et dont on trouve les équivalents en Iran, Inde, Extrême-Orient ? Conventuelles, elles suggèrent simplement que les êtres célestes font de la musique⁵⁷. L'imagerie médiévale n'est pas toujours réaliste, loin de là.

⁵¹ Viret 2000. Le terme « polyphonie » est moderne, à la différence de « contrepoint » qui est médiéval (*contrapunctus*), comme *organum* et *discantus* (« déchant »).

⁵² *PL*, 24 : 295.

⁵³ *PL*, 37 : 1941. Cf. Hammerstein 1962 : 33.

⁵⁴ Gérold 1931 : 168 *sq.* ; Hammerstein 1962 : 127-131.

⁵⁵ *DS* : « Chant ».

⁵⁶ Hammerstein 1962 : 193-257 et annexe iconographique.

⁵⁷ Godwin 1994 : 107. Sur les instruments dans les anciens écrits théologiques, voir aussi Gérold 1931 : 180-190.

SÉVILLE veut que le chantre ait une « voix parfaite » (*vox perfecta*), c'est-à-dire « haute, suave et claire » (4.1.1), afin que l'agrément de son chant incite les auditeurs à la piété :

« Le chantre (*psalmista*) doit être brillant et excellent aussi bien par sa voix que par son art, en sorte qu'il puisse stimuler les âmes des auditeurs grâce à l'attrait du plaisir qu'il leur procure. Aussi sa voix ne sera-t-elle ni âpre, ni rauque, ni discordante (*dissonans*), mais harmonieuse (*canora*), suave (*suavis*), souple (*liquida*) et intense (*acuta*, "aiguë"), de sorte que son timbre et son chant conviennent aux sentiments de la sainte religion. »⁶⁴

Les chantres se forment dans les écoles cathédrales et monastiques, maîtrises avant la lettre, où l'on enseigne le vaste répertoire exécuté lors des offices. Il leur faut une dizaine d'années, à en croire GUI D'AREZZO⁶⁵, pour le mémoriser de bouche à oreille (*viva voce*, « de vive voix », 1.1.6). De leur art vocal raffiné, les neumes ornementaux (*quilisma*, *oriscus*, *pressus*, etc.) des graphies grégoriennes anciennes, celles des X^{ème} - XI^{ème} siècles, portent la trace ; ils impliquent de subtils effets de voix – tremblements, notes étouffées, etc. – qui, malheureusement, restent lettre morte pour les chanteurs actuels (*SMS* : 46-60).

Depuis l'époque carolingienne, le chantre est un personnage important, voire, s'il appartient au clergé, un dignitaire du chapitre⁶⁶. À tel point que souvent il s'occupe seulement d'organiser la liturgie et délègue la fonction pratique du chant à un sous-chantre, *succentor*.

1.3.2. Après l'an mil : déclin du chant monodique, avancée de la polyphonie

Le second millénaire chrétien se caractérise en musique par l'avancée fulgurante de la polyphonie et, corrélativement, par les progrès d'une notation de plus en plus perfectionnée qui ne va pas tarder à supplanter la transmission orale.

Vers 1025, GUI D'AREZZO a mis au point la notation sur portée et la solmisation, coup mortel porté au « bouche à oreille » ! La monodie liturgique, héritage ancien ancré dans l'oralité, devient obsolète : son exécution perd ses subtilités, s'alourdit. Les chantres semblent alors la négliger pour reporter leurs efforts sur la polyphonie. Ils explorent ce terrain nouveau avec ardeur, une ardeur qui peut aller jusqu'à la griserie si l'on en croit certains témoignages critiques que nous allons citer. Plusieurs auteurs vitupèrent contre leur incompetence. Au IX^{ème} siècle déjà, HUCBALD rapportait que certains avaient peine à distinguer les tons et demi-tons⁶⁷. Un siècle et demi plus tard, GUI D'AREZZO les décrit, dans son prologue à l'antiphonaire (*GS*, 2 : 34 sq.), comme « les plus insensés (*fatui*) de tous les hommes », incapables de chanter la moindre antienne sans l'avoir apprise d'un maître – donc ne sachant pas solmiser ! – et se disputant, tant maîtres que disciples, pour défendre chacun sa propre version de tel ou tel chant. Vers 1200, l'auteur anonyme des *Instituta patrum* (*GS*, 1 : 8) se plaint que nombre de chantres et directeurs de chœurs (*cantores et rectores in choris*) soient peu instruits et ne veuillent pas le devenir. À la même époque, JEAN D'AFFLIGEM stigmatise l'impéritie ou la légèreté de ceux qui altèrent les mélodies :

« Certains incompetents, laissant en chantant libre cours à leur fantaisie, ont déformé des chants bien composés ; ces déformations sont devenues par leur faute une habitude établie, de sorte qu'alors un usage détestable a acquis le poids de l'autorité. Il arrive en effet que des chantres

⁶⁴ *Ibidem*. Cf. Corbin 1960 : 181.

⁶⁵ *GS*, 2 : 43. Ce témoignage figure dans la lettre (*Epistola de ignoto cantu*, « Lettre sur le chant inconnu », écrite en 1028) où GUI expose sa méthode de solmisation sur les syllabes *ut, ré, mi*, etc. ; elles permettent de lire à vue une mélodie non apprise et mémorisée préalablement (« chant inconnu »). Ainsi, à en croire Gui, le temps d'apprentissage était ramené à une ou deux années. La transmission orale restait néanmoins nécessaire pour les aspects de l'exécution autres que la hauteur des notes, notamment le rythme.

⁶⁶ Corbin 1960 : 230-232 ; Fassler 1985.

⁶⁷ *GS*, 1 : 105. C'est bien, en effet, avant tout pour permettre aux chanteurs de résoudre un problème de demi-ton (*si* bécarre ou bémol) que GUI D'AREZZO a introduit sa méthode pratique de solmisation hexacordale, prototype du moderne solfège.

Faut-il lire les descriptions ci-dessus au pied de la lettre ? Sans doute forcent-elles caricaturalement le trait. Elles relèvent d'une conception rigoriste et austère du chant liturgique, dans la ligne d'un célèbre passage des *Confessions* de saint AUGUSTIN (10, 33), qui interdit d'y prendre un plaisir jugé sensuel⁷³.

1.3.3. Différenciations géographiques et ethniques

Il est avéré qu'au Moyen Âge, non plus qu'aujourd'hui, on ne chantait de la même façon au sud et au nord de l'Europe. Les langues reflètent les mentalités, et leur phonétisme modèlent le timbre vocal, donc le chant. Si aux bords de la Méditerranée on appréciait une voix claire, plutôt douce, en Germanie le chant sonnait avec une rude âpreté, ce dont maints auteurs témoignent depuis l'historien romain TACITE au I^{er} siècle⁷⁴. Quand, au VI^{ème}, le poète VENANCE FORTUNAT, originaire d'Italie, assiste aux offices à l'église de Paris – alors cité franque, donc germanique –, le chant des voix d'hommes qu'il y entend lui fait l'effet d'une « rauque érucation » (*PL*, 88 : 103) ! On comprend, dès lors, la difficulté qu'auront les chantres de Germanie à assimiler le répertoire grégorien d'origine et de style méridionaux, que depuis le milieu du VIII^{ème} siècle leur imposeront les souverains carolingiens PÉPIN LE BREF et CHARLEMAGNE. Ils peineront à en rendre les ornements, rapportent EGINHARD dans sa biographie de Charlemagne et JEAN DIACRE dans celle de saint Grégoire⁷⁵. Leur corps de montagnard, raille ce dernier, affublé d'un « sauvagement gosier d'ivrogne », émet des sons rauques et tonitruants qui ressemble au « fracas confus d'un char dévalant un escalier » !

Si avant l'an mil les chantres francs, d'appartenance germanique, passaient pour malhabiles, à la fin du Moyen Âge les Français et Flamands seront considérés comme les meilleurs chanteurs d'Europe, à une époque où les compositeurs de ces mêmes régions se couvrent de gloire : l'École franco-flamande des Guillaume DUFAY, Johannes OCKEGHEM, JOSQUIN DESPREZ et leurs nombreux émules. En 1552, Adrian PETIT COCLICO, qui se dit élève de Josquin, décrit le style vocal des chanteurs franco-flamands (*Belgici, Pycardi & Galli*, « Belges, Picards et Gaulois »). Leur excellence, constate-t-il, est attestée par le grand nombre d'entre eux en activité dans les chapelles princières d'Europe, en raison de leur style tout « de douceur, d'élégance et de raffinement » (*ut suaviter, ornate & artificiose canant... dulcedine vocis*), « procurant à ses auditeurs délectation et euphorie » (*ad homines oblectandos, et exhilarandos*)⁷⁶. Une pratique de plusieurs siècles aura donc fait disparaître la rudesse jadis attribuée aux chanteurs nordiques.

Par la suite, les chantres d'église pérenniseront partout, jusqu'à la réforme solesmienne du XIX^{ème} siècle, une vocalité vigoureuse mais fruste⁷⁷.

1.4. LE RÉVEIL MÉDIÉVAL DES ANNÉES 1970

1.4.1. *La Schola Cantorum de Bâle, laboratoire du renouveau médiéval* – Thomas BINKLEY

Dans l'histoire des répertoires médiévaux, ou plus précisément de leur postérité, il y a un vide béant entre la Renaissance et le XIX^{ème} siècle. Oubli, occultation, mépris de l'art médiéval en général, hormis le plain-chant grégorien qui subsiste tel un bloc erratique, vestige incompris

⁷³ Ainsi que le remarque Timothy MCGEE (*SMS* : 22 sq.).

⁷⁴ Müller-Heuser 1963 : 82-84.

⁷⁵ *Ibidem* : 85-93. *SMS* : 122-128, 179.

⁷⁶ Petit Coclico 1954 : 16 (le texte original est sans pagination).

⁷⁷ Sur les chantres aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, voir l'étude de Jacques CHEYRONNAUD dans Pères/Cheyronnaud 2001 : 81-156.

chaleureuses, vivantes, corsées. Thomas BINKLEY a réellement inauguré « une nouvelle ère dans l'interprétation de la musique médiévale » (*MGGP*, 2 : 1663). Il raconte la découverte que depuis le début des années 1960 il a faite avec ses comparses, sur place, des traditions musicales proche- et moyen-Orient :

« Nous venions de rentrer de l'Inde, où nous avons entendu beaucoup de musique du Nord et du Sud ainsi que de la musique populaire. Cette musique m'avait impressionné. Ce n'était pas mon intention de l'imiter, mais je l'avais écoutée et la conservais dans ma mémoire. J'avais entendu des concerts en Perse, en Turquie et dans les pays arabes – sans parler de la musique exotique d'Indochine et des pays voisins. Cependant la musique classique indienne m'offrait le meilleur modèle pour faire de la musique autrement que selon la manière qui m'était habituelle. (Mes réflexions étaient hantées par le fantôme de Ziryab, lequel a peut-être introduit en Andalousie, au VIII^{ème} siècle, un style musical gréco-persan). Quand Pannalal Ghosh joue un raga sur sa flûte et lorsque Ali Akbar Khan exécute le même raga sur le sarod, ce n'est aucunement, ici et là, le même morceau. Les particularités de chaque instrument – entre autres facteurs – créent la différence » (Binkley 1977 : 21 *sq.*, nous traduisons).

Ensuite l'intérêt du groupe se concentrera sur la tradition arabo-andalouse :

« Plus tard durant cette année [1964], peut-être aussi pendant la suivante, l'ensemble voyagea au Maroc, avec l'intention expresse d'entendre la musique dite "andalouse", une musique susceptible de servir, pensais-je alors, de source pour la pratique interprétative de la monodie occidentale du Moyen Âge. Le Maroc, dernier des États nord-africains colonisés, se présentait comme le pays le plus adéquat pour y commencer nos investigations » (*ibidem* : 22).

Binkley et ses amis constatent alors que si les traditions des Berbères et autres peuples nomades du Maroc n'ont aucun rapport, non plus que celle des Gnawa, avec la musique de l'Occident médiéval, il n'en va pas de même pour la musique classique arabe, historiquement liée à celle de l'Occident (grâce aux contacts qui eurent lieu dans l'Espagne médiévale entre chrétiens et musulmans, avant l'achèvement de la *reconquista*). « En elle – rapporte Binkley (*ibidem* : 23) – je trouvais les éléments qui à mon avis pouvaient aussi avoir une signification pour la pratique musicale de l'Occident ». En 1927 déjà, le musicologue espagnol Julián RIBERA estimait que « la musique andalouse du Moyen Âge est la clé pour interpréter les manuscrits des *cantigas* du roi ALPHONSE LE SAGE et des troubadours, trouvères et *Minnesänger* »⁸³. Il faudra toutefois attendre plus de quatre décennies pour que cette idée se concrétise⁸⁴. Par ailleurs, les instruments marocains actuels, issus de la culture médiévale arabo-andalouse, restent souvent très proches de l'instrumentarium médiéval et peuvent nous aider à le reconstituer.

En sa qualité d'instrumentiste, Binkley ne s'intéresse qu'incidemment au chant, sous l'angle du rythme⁸⁵. L'essentiel de sa réflexion porte sur l'accompagnement instrumental des monodies profanes. Deux chanteurs font partie du Studio, notamment Andrea VON RAMM (1928-1999)⁸⁶, dont la tessiture couvre les registres de mezzo et de ténor. Nantie au départ d'une formation classique dont elle s'est affranchie, cette chanteuse a introduit le concept de *Wortmusik*, « musique verbale » (1.2.2, 4.3.3), et enseigné entre 1972 et 1978 la phonétique et la récitation à l'Université de Bâle.

Deux élèves de Thomas Binkley et Andrea von Ramm sont devenus à leur tour des figures de proue du chant médiéval : Barbara THORNTON (1950-1998) et Benjamin BAGBY. Ils ont fondé en 1977 l'ensemble *Sequentia*, célèbre surtout depuis les années 1990 pour ses enregistrements des chants liturgiques de HILDEGARDE DE BINGEN. La voie du comparatisme,

⁸³ Ribera 1927 ; cette citation est le long titre du chapitre 12. Voir aussi Schneider 1946.

⁸⁴ Sur le comparatisme musique arabe / musique médiévale, voir Burstyn 1990 et McGee 1982.

⁸⁵ Binkley 1977 : 36-38.

⁸⁶ Voir sa notice dans *NGD/2*, et von Ramm 1976. L'autre chanteur fut d'abord le ténor Nigel ROGERS, membre également de *Musica Reservata* (1.4.3), qui en 1964 devait quitter le Studio pour se spécialiser dans MONTEVERDI ; puis le ténor Williard COBB, enfin et surtout le contre-ténor Richard LEVITT.

Depuis 1990, les contre-ténors délaisseront les répertoires médiévaux pour se replier sur le baroque.

L'ensemble *Musica Reservata*, créé à Londres en 1960 par Michael MORROW et John BECKETT⁹³, s'efforce quant à lui de retrouver un style de chant spécifiquement médiéval, avec des instruments originaux. Trois chanteurs appartiennent au groupe : une femme, Jantina NOORMAN, et deux hommes, le contre-ténor Grayston BURGESS et le ténor Nigel ROGERS. Leurs voix se veulent non travaillées, naturelles (4.3.2). Le musicologue David FALLOWS, qui a fait partie de *Musica Reservata* comme instrumentiste, décrit une exécution « rude et rigide, inspirée dans une certaine mesure par les chanteurs populaires d'Europe orientale », et s'opposant délibérément à la sonorité « plus policée et romantique » que l'on recherchait vers 1960 en musique ancienne (« *Musica Reservata* », *NGD/2*).

1.4.4. *Le chant grégorien : Marcel PÉRÈS*

— 1.4.4.1. L'Ensemble Organum, de Royaumont à Moissac

Avant 1975, le chant grégorien était confiné à la sphère liturgique, catholique. Depuis 1860, les bénédictins français de *Solesmes* (près de Sablé, en Sarthe)⁹⁴ l'avaient enrobé de séraphique douceur, pour le conformer à la piété sentimentale du XIX^{ème} siècle. Ils ont alors rejeté la pratique des chantres, et avec elle la tradition – certes décadente – que ceux-ci maintenaient à bout de bras depuis le haut Moyen Âge. L'esthétique non traditionnelle, en notes égales⁹⁵, qu'ils ont mise à l'honneur convenait, vu sa facilité d'exécution, à des moines non musiciens pour qui le grégorien était une « prière chantée » (« était » car de nos jours tous les monastères ou presque chantent leurs offices en langues vernaculaires). Elle reste aujourd'hui la seule admise à l'abbaye de Solesmes, ainsi que dans les milieux catholiques traditionalistes qui associent le grégorien solesmien à la liturgie latine qui leur est chère.

Lorsque le Concile Vatican II (1962-1965) autorisa la célébration de la liturgie en langues vernaculaires, il en a pratiquement évincé le chant grégorien. Aussi les interprètes laïcs ont-ils eu de ce fait les coudées franches pour renouveler son exécution, et la libérer de l'emprise ecclésiastique qui pesait lourdement sur elle en s'efforçant de renouer avec l'authenticité traditionnelle. Le mouvement lancé alors n'a point encore, à l'heure présente, porté tous ses fruits. Ce renouveau fut impulsé par l'*Ensemble Venance Fortunat*, lequel réunissait à Paris, depuis 1974, un groupe mixte de chanteurs professionnels ; entre autres Dominique VELLARD et Anne-Marie DESCHAMPS, assistés de la musicologue paléographe Marie-Noël COLETTE. Anne-Marie Deschamps prendra quelques années plus tard la direction de l'ensemble, tandis que Dominique Vellard créera en 1979 son propre groupe, l'Ensemble Gilles Binchois. En fera partie, notamment, Brigitte LESNE qui créera son propre groupe féminin, *Discantus*. La démarche comparatiste, dont Thomas BINKLEY (1.4.2) a donné l'exemple en musique profane, est pour ces chanteurs une louable intention davantage qu'une caractéristique effective de leur chant (4.3.1).

⁹³ « *Musica Reservata* », *NGD/2*.

⁹⁴ L'initiateur de la recherche grégorienne – paléographique – à l'abbaye de Solesmes est Dom Prosper GUÉRANGER (1805-1875), réformateur de l'ordre bénédictin et, depuis 1837, abbé de ce monastère. Son rejet de la tradition des chantres comporte un arrière-fond historique et politique : volonté de s'affranchir de l'Ancien Régime et de couper court à la sécession gallicane du clergé français, donc allégeance réaffirmée à l'autorité romaine.

⁹⁵ L'« égalisme » des bénédictins solesmiens s'oppose aux systèmes « mensuralistes » (notes longues et brèves, mesurées) prônés par quelques jésuites et musicologues laïcs, aujourd'hui oubliés. L'authentique rythme grégorien ne se situe, selon nous, ni d'un côté ni de l'autre ; il procède de la parole, et plus précisément de l'accentuation du latin médiéval. Nous avons longuement traité cette question délicate – sources médiévales à l'appui – dans notre recueil des premières polyphonies (Viret 2000), et avons tenté de restituer la rythmique déclamatoire, à la fois libre et « pulsée », qui était celle du grégorien jusqu'au XI^{ème} siècle, dans les transcriptions interprétatives (1.1.4.4) qu'il contient. Cette rythmique n'est autre que le *parlando-rubato*, analysé par les ethnomusicologues dans les chants traditionnels et assimilable au *rhythmus* médiéval ainsi qu'au « chant rythmique » du plain-chant baroque. Voir aussi Viret 2004.

premier enregistrement du répertoire « vieux-romain »⁹⁹. Le musicologue Michel HUGLO, éminent chercheur médiéviste du CNRS, cautionne scientifiquement l'entreprise. Alors, « de nombreuses similitudes furent [...] mises en évidence entre le Vieux-Romain et le chant byzantin : formules modales, cadentielles, ornementales dont certaines sont encore employées de nos jours dans le chant grec. Par certains côtés, le Vieux-Romain se présente comme un témoin direct du vieux chant byzantin »¹⁰⁰.

Au gré des concerts et des disques, d'autres chanteurs traditionnels se joindront à l'Ensemble Organum ; en particulier, depuis 1991, plusieurs Corses¹⁰¹. Deux chanteuses de l'Île de Beauté (Gilberte CASABIANCA et Nicole CASALONGA) participent, cette année-là, à l'enregistrement de superbes extraits du *Graduel d'Aliénor de Bretagne* : monodies grégoriennes. De façon générale, la Corse offre une particularité qui intéresse les anthropologues et peut aussi concerner le musicien : c'est une « société paysanne qui a gardé jusqu'à très tard des caractéristiques "traditionnelles", voire archaïques »¹⁰². Cet archaïsme imprègne tous les aspects de la vie : valeurs et normes réglant le comportement, coutumes, techniques, économie, etc. Il implique aussi, logiquement, la *transmission orale* (1.1.2.3) : celle-ci « codifiait le sens et régissait les conduites individuelles et collectives du "peuple" corse » (Olaya 2005 : 1). Cependant, depuis le début du XX^{ème} siècle, l'héritage ancestral de l'île a subi les durs assauts de la modernité, jusqu'au récent – années 1970 – renouveau traditionnel corrélatif à une revendication identitaire, *Riascquistu*. Bercés par les chansons sentimentales de leur compatriote Tino ROSSI, les insulaires ont cru entendre des chanteurs arabes lorsque, en 1949, les premiers collectages discographiques leur révélèrent leurs propres polyphonies traditionnelles, que quelques fidèles avaient continué à pratiquer en des endroits reculés¹⁰³. Là où des traditions ont réussi à survivre, l'exotisme peut donc exister tout près de nous ! En 1978, l'association *E Voce di u Cumune* a été créée en vue « de retrouver les racines musicales de l'île et de les revivifier au contact de cultures proches ou lointaines, orales et improvisées, savantes ou expérimentales ». Rien d'étonnant, donc, si elle a croisé la recherche interprétative de Marcel PÉRÈS.

Une remarque encore, à propos d'exotisme. Il semble que, de manière générale, l'esthétique du chant médiéval pratiqué depuis le renouveau de 1970 oscille entre trois pôles ou tendances : l'« exotique » en serait un, à côté du « planant »¹⁰⁴ et du « rustique »¹⁰⁵. L'exotique et le rustique se rejoignent : tous deux se réfèrent aux pratiques traditionnelles, orales, celles de l'Orient pour l'un, des folklores européens pour l'autre. Quant au planant, il se justifierait par référence au goût que l'on avait au Moyen Âge pour les voix enfantines perçues comme angéliques (4.1.2.6). Le style rustique convient aux chansons de troubadours et trouvères, mais non aux chants liturgiques ni à la polyphonie¹⁰⁶.

⁹⁹ *Chants de l'Église de Rome, période byzantine* (Harmonia Mundi HMA 1951218, 1986, réédition économique, 2003).

¹⁰⁰ Marcel PÉRÈS, Notice de ce CD. Voir aussi le témoignage de Lycourgos ANGELOPOULOS, dans Pérés/Lacavalerie 2002 : 81-83.

¹⁰¹ Sur l'expérience corse de Marcel PÉRÈS, voir les belles pages qu'il a rédigées sous un titre suggestif : « Pigna : un terroir pour une musicologie vivante » (Pérés/Lacavalerie 2002 : 145-154).

¹⁰² José GIL, *La Corse entre liberté et terreur*, cité par Olaya 2005 : 1.

¹⁰³ Catinchi 1999 : 30.

¹⁰⁴ *A priori*, l'expression « musique planante » se réfère à certaines musiques électroniques de la mouvance « pop » (*ambient music*, depuis 1970), qui veulent donner à l'auditeur l'illusion de voguer dans des espaces cosmiques, en état d'apesanteur.

¹⁰⁵ Sur la notion de rusticité dans le chant d'après les auteurs médiévaux, voir *infra*, 4.1.3.

¹⁰⁶ Marcel PÉRÈS critique comme suit les enregistrements par l'Ensemble Sequentia des chants d'HILDEGARDE DE BINGEN (également enregistrés par lui) : « L'approche d'Organum n'avait évidemment rien à voir avec leur restitution planante et éthérée... » (Pérés/Lacavalerie 2002 : 172, note 2). Voir aussi *infra*, note 307.

2. LE MOTET DU XIII^{ème} SIÈCLE, TÉMOIN DE SON ÉPOQUE

2.1. LE MOTET EN SON CONTEXTE

2.1.1. *Un genre pérenne et protéiforme*

Le motet a ceci de particulier qu'il est, au sein de notre patrimoine musical, le seul genre ayant perduré sans discontinuer, depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours, sous des aspects certes très variés. Quoi de commun, par exemple, entre tel spécimen de GUILLAUME DE MACHAUT et l'*Ave verum* de MOZART ?

Au XIII^{ème} siècle, le motet est un miroir de son époque. Son style polyphonique résume un moment de l'histoire musicale. Culturellement, il illustre l'interpénétration du sacré et du profane (2.1.3) dans la France de langue d'oïl (3.1.1) : né religieux vers 1200, il se développe et s'épanouit, un demi-siècle plus tard, sur des paroles françaises profanes en prose poétique (3.2.5), développant la thématique des chansons de trouvères.

Depuis la seconde moitié du XV^{ème} siècle – époque de JOSQUIN DESPREZ –, le motet redeviendra une composition vocale sacrée sur texte latin. Relevant de la paraliturgie, il prendra place au sein d'une messe ou d'un office, facultativement et sans affectation déterminée. Il servira aussi, dans le cadre domestique, d'adjuvant à la dévotion privée, lorsqu'on chantera un motet au lieu de quelque chanson profane de dimensions et écriture analogues.

Au temps du baroque, le motet sera « concertant » : il mêlera les voix aux instruments. Sa forme ancienne, a cappella, ne disparaîtra point pour autant ; au XIX^{ème} siècle Anton BRUCKNER, au XX^{ème} Francis POULENC, Maurice DURUFLE, John TAVENER – entre autres – l'illustrent brillamment.

2.1.2. *Le milieu socioculturel : clergé et peuple*

Le Moyen Âge musical présente deux faces opposées : l'une tournée vers le passé, héritage traditionnel, non proprement occidental, de la monodie et de l'oralité (1.2.3) ; l'autre dirigée vers l'avenir, la polyphonie théorisée, l'écriture, éléments spécifiquement occidentaux. Cette ligne de partage recoupe celle qui, au sein de la société médiévale, sépare le *clergé* – le monde des clercs – et le *peuple* ; celle, aussi, qui existe entre la *voix* et l'*instrument*¹¹¹.

Les clercs, gens d'église et de savoir, savent lire et écrire. Ils constituent l'une des deux classes sociales supérieures, avec les nobles et même au-dessus d'eux étant donné le caractère théocentrique, clérical, de la société médiévale. Leur musique est *vocale* : monodie grégorienne, polyphonie écrite. Ils dédaignent les instruments. La dualité socioculturelle du clergé et du peuple se reflète de multiples manières au sein des pratiques et styles musicaux :

CLERGÉ	PEUPLE
Religieux	Profane
Écriture	Oralité
Latin	Langue vernaculaire
Spéculation (théorie) musicale	Pratique musicale
Composition (écrite)	Improvisation, mémorisation
Chant	Instrument
Chantre (d'église)	Jongleur, ménestrel

¹¹¹ Viret 2005 b.

Le motet de la fin du XIII^{ème} siècle illustre l'insertion de la religion dans la vie séculière (3.1.2). Sa teneur d'origine liturgique, mélodie austère au rythme rigide (3.2.4), est centrale et en retrait : comme l'Église, dans le monde sans être du monde ! Et les paroles des autres voix peuvent être *pieuses*, donc à la fois religieuses et profanes. Tel motet (n° 51 du manuscrit de Montpellier) mêle, sur paroles latines, morale et piété : tandis que l'une reproche au pécheur de galvauder le don de la grâce christique, l'autre chante la naissance virginale du Sauveur. Et plus d'une fois, le culte marial s'associe à l'hommage que reçoit l'amante courtoise (3.2.4).

2.2. UN SURGEON DE L'ORGANUM

2.2.1. *Un joyau musical et textuel*

Durant la seconde moitié du XIII^{ème} siècle, le motet n'est plus religieux, après l'avoir été au départ (2.2.3) ; ses paroles sont très souvent françaises, donc profanes. La voix de *teneur*, base ou noyau de la composition (3.4), est un fragment de chant grégorien, déformé rythmiquement. Provenant d'une vocalise, elle ne comporte pas de paroles. La ou les voix greffées sur elle sont appelées *duplum*, *triplum*, *quadruplum*, « double », « triple », « quadruple ». Le motet constitué d'une teneur et de deux voix libres avec paroles – disposition la plus courante – se dénomme *motet double* (avec un *duplum* et un *triplum*) ; au cas où une troisième voix libre s'y ajoute, il devient *motet triple* (avec un *duplum* et un *triplum*). Le type primitif, à deux voix, ne comporte donc qu'un double. Primitivement, c'était la voix correspondante d'un organum vocalisé auquel on ajoutait des paroles, des « mots » (procédé du trope, 2.2.3.2). Lorsque deux ou trois voix se superposent à la teneur, deux ou trois textes sont chantés en même temps. Quelquefois, de surcroît, les langues se mélangent : paroles latines et pieuses d'un côté, chanson d'amour française de l'autre (R 7) ! La pluralité des textes restera de règle jusqu'au début du XV^{ème} siècle.

Le motet des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles est une délicate miniature, une pièce d'orfèvrerie finement ciselée (4.4.7). L'une des créations les plus séduisantes de la musique médiévale, et des plus originales. *Contrepoint modal* (3.1.2, 3.2) purement linéaire, « horizontal », donc très peu « harmonique » au sens moderne :

« Succédant à l'*organum*, le motet en accentue encore le caractère de contrepoint, que la différence des textes exaspère. À aucun moment de l'histoire musicale, la primauté mélodique des lignes dans une polyphonie n'a été observée avec autant de scrupule. [...] Ainsi, l'apport du motet n'est pas négligeable : grâce à lui, cette notion de la perfection interne des lignes d'un contrepoint s'insère pour de longs siècles dans la notion polyphonique » (Chailley 1969 : 196).

La qualité musicale des motets ne doit point nous faire négliger leurs paroles. Assonancées et rythmées, elles ont leur valeur en soi (3.2.5).

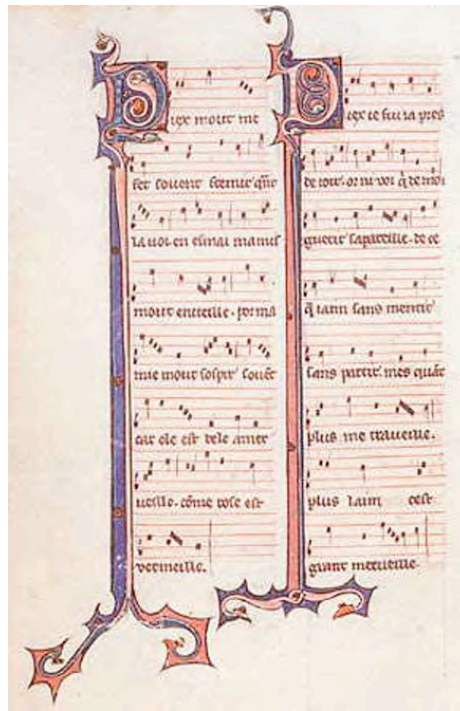
2.2.2. *L'École parisienne de Notre-Dame*

— 2.2.2.1. Paris 1200 : un centre politique, intellectuel, musical

L'origine du motet nous ramène à la prestigieuse École parisienne de Notre-Dame, florissante aux alentours de l'an 1200 et qui demeure l'un des faits marquants de l'histoire musicale. Nous avons, dans un précédent recueil¹¹⁴, longuement exposé les données historiques relatives à cette École.

Sous le règne prestigieux de PHILIPPE-AUGUSTE, Paris devient le siège du pouvoir royal et le pôle intellectuel de la chrétienté latine. Sa population, passée de 25.000 à 50.000 habitants, fait d'elle la plus grande ville européenne hormis l'Italie. Son université, l'une des plus anciennes d'Europe, existe officiellement dès 1200. La cathédrale Notre-Dame, construite

¹¹⁴ Cf. Viret 2001. Sur la musique à la cathédrale Notre-Dame, voir Wright 1989.



Manuscrit H 196 de Montpellier. À gauche, folio 234 recto : fin du motet à deux voix n° 182 (les dernières notes de la teneur sont notées sur la dernière portée du double) et début du motet à deux voix n° 183 (« En non Diu !... », n° 1 de notre recueil) ; la teneur est notée au bas de la page. À droite, folio 44 verso : début du quadruple (« Dieu ! mout... ») et du triple (« Dieu ! je fui... ») du motet à quatre voix n° 29 (n° 22 de notre recueil) ; le double et la teneur du même motet figurent sur la page adjacente, non reproduite. Le E et les deux D majuscules sont enluminés.

— 2.2.6.3. Son origine

Un fait est assuré : le manuscrit « de Montpellier » ne provient pas de la cité languedocienne. Si la bibliothèque de la faculté de médecine montpelliéraine le conserve depuis deux siècles, sous la cote H 196, sa provenance a pu être localisée avec certitude à Paris ou dans la proximité de cette cité. Comment a-t-il abouti à son actuel lieu de conservation¹³⁸ ? On reconstitue, nous allons le voir, une probable filière.

Le luxe et la qualité de réalisation du manuscrit sont signes de richesse. Quelque bourgeois aisé l'aurait-il commandé pour des exécutions musicales privées (2.2.2.1) ? Dans ce cas, la présence des *organa* et conduits religieux du premier fascicule s'expliquerait mal. Alors, puisque les morceaux religieux de ce même fascicule honorent un saint Germain, on a cherché du côté des églises ou monastères concernés¹³⁹. L'abbaye parisienne de Saint-Germain-des-Prés, fondée au VI^{ème} siècle par saint Germain de Paris, ne se signale point par une activité culturelle et musicale remarquable. On s'oriente alors vers le populaire évêque d'Auxerre au V^{ème} siècle, évangéliste de la Bretagne insulaire, autrement dit de l'Angleterre. Et plus particulièrement vers deux lieux : d'une part, la collégiale¹⁴⁰ parisienne de Saint-Germain-l'Auxerrois, « fille aînée » de la cathédrale Notre-Dame ; d'autre part, l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre en Bourgogne. La collégiale parisienne était desservie par douze chantres-prêtres et huit enfants de chœur. Yvonne ROKSETH pense que notre manuscrit aurait pu leur être destiné,

¹³⁸ Sur l'histoire de ce manuscrit, voir Rokseth 1935-1939, vol. 4 : 34 sq. ; Bérola 1985.

¹³⁹ Rokseth 1935-1939, vol. 4 : 30-33. Voir Viret 2001 : 79 sq.

¹⁴⁰ Une collégiale est une église pourvue d'un chapitre de chanoines, sans être comme la cathédrale le siège d'un évêque. Au XIII^{ème} siècle, Paris comportait quatre collégiales.

Retenons cette mention du motet dans un pareil texte : les paroles des motets de Montpellier illustrent la conception « courtoise » de l’amour développée dans le roman.

Ce récit allégorique a deux auteurs successifs, GUILLAUME DE LORRIS puis JEAN DE MEUNG, assez éloignés l’un de l’autre dans le temps et ne tenant pas le même discours. Une première partie, d’environ quatre mille vers octosyllabes, a été écrite par Guillaume vers 1237. D’un délicat idéalisme, elle s’interrompt au moment où l’amant, confronté auparavant à de nombreux écueils, se désespère de ne pouvoir prendre d’assaut la tour protectrice que Jalousie a bâtie pour enfermer la Rose : au centre d’un verger paradisiaque, la fleur symbolise la femme désirée et non encore conquise. Jean de Meung ajoutera quelque dix-huit mille vers de sa plume, aux alentours de 1270 ou 1275. Entrecoupée de nombreuses digressions pesamment érudites, cette gigantesque suite adopte un tour philosophique et réaliste. Reflétant le changement général de mentalité survenu entre temps (2.2.5), elle prend quelquefois le contrepied de la première : Raison a détrôné Amour, l’exhortation à la fécondité remplace l’épanchement des sentiments, et la nature demande à être observée plutôt que contemplée. L’amant finira tout de même par cueillir la rose.



Roman de la Rose, manuscrit copié vers 1365.

Les personnages du roman sont de trois sortes : l’amant – le poète – est un être réel ; la rose est un symbole, celui de la femme convoitée¹⁴⁸ ; les nombreux autres personnages représentent allégoriquement des idées ou sentiments abstraits, tels Jalousie, Chasteté, Largesse, Pitié, Danger, Honte, Peur, etc. En 1538, un éditeur¹⁴⁹ assimile la Rose à la Vierge Marie.

¹⁴⁸ Dans les paroles des motets, l’amante est aussi comparée à une rose : « elle est belle à merveille comme une rose vermeille » (R 22) ; « plus belle que toute fleur est [...] celle dont je suis épris » (R 21).

¹⁴⁹ Guillaume de Lorris et Jehan de Meung, *Le Rommant de la Rose nouvellement reveu et corrigé...*, Paris, Jehan Marin, 1538.

La notation du XIII^{ème} siècle ne renferme rien qui ressemble à nos modernes mesures, lesquelles seraient des groupements de tactus. Dans le cas des motets, toutefois, une périodicité d'un niveau supérieur à celui du tactus est instaurée par la structure répétitive des teneurs (3.2.4) : presque toujours, une même cellule rythmique s'y répète d'un bout à l'autre. La transcription ne verse donc pas dans l'arbitraire si elle explicite cette structure à la fois métrique et formelle par un compartimentage en mesures à 6/8 ou 3/8.

Enfin, une subtilité remarquable que présente la notation rythmique des motets de Montpellier réside dans un *ralentissement* en fin de morceau, indiqué par l'allongement des valeurs : il arrive fréquemment, en effet, qu'une note brève soit doublée et devienne une longue. Cette irrégularité intentionnelle ajoute un temps supplémentaire au sein des unités ternaires, ce qui a pour effet de rompre, juste avant la consonance finale, la régularité rythmique des temps ternaires (en transcription, une blanche remplace la noire pointée normale, cf. R 1, 4, 6, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 21).

3.4. LA TENEUR : VOIX OU INSTRUMENT ?

3.4.1. L'« hérésie de l'a cappella »

La teneur des motets (3.2.4) ne comporte pas de paroles. Alors comment l'exécuter ? Était-elle instrumentale, destinée peut-être à une vièle ? On serait tenté de le supposer *a priori*. Le motet dérive de l'organum, et sa teneur prolonge celle des clauses d'organum (2.2.3.1). Or cette dernière était vocalisée²¹⁴. Si donc la teneur des *organa* était chantée, celle des motets devrait logiquement l'être aussi.

L'exécution vocale des teneurs de motets se voit fortement corroborée – pour ne pas dire définitivement établie – par une recherche qu'ont menée, depuis le début des années 1980, plusieurs musicologues britanniques et américains, notamment le chef et musicologue anglais Christopher PAGE (1.4.5). Elle concerne non seulement les teneurs de motets, mais aussi les chansons polyphoniques des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles avec teneurs et contreteneurs sans paroles. De ces travaux, parus pour la plupart dans la revue anglaise *Early Music* durant les années 1980 et 1990²¹⁵, une conclusion solidement argumentée ressort : *la polyphonie médiévale, tant religieuse que profane, était vraisemblablement exécutée a cappella*, par un petit groupe de solistes. Outre ses articles scientifiques, Page a illustré l'option a cappella par les nombreux concerts et enregistrements discographiques réalisés avec son ensemble de chanteurs Gothic Voices.

Dans un compte rendu de 1987, l'un des rares opposants à l'option de l'exécution vocale, le musicologue américain Howard Mayer BROWN, a introduit l'expression « nouvelle hérésie de l'a cappella profane » (*new secular a cappella heresy*) : « profane », parce que c'est dans ce répertoire que la renonciation aux instruments surprenait le plus. Cette expression sera reprise, ironiquement, par les « hérétiques ».

3.4.2. Le jeu instrumental, apanage des jongleurs et ménestrels

La connotation profane des instruments musicaux apparaît comme une constante des sociétés chrétiennes : il faut attendre la Renaissance pour voir les instruments franchir la porte

se souvient avoir durant son enfance, vers 1920, chanté sous une telle direction. Par ailleurs, la battue moderne des mesures à 2, 3 ou 4 temps est décrite en détail par Hector BERLIOZ dans son bref traité *Le Chef d'orchestre, théorie de son art*, ajouté en 1855 à l'édition anglaise de son *Traité d'instrumentation*.

²¹⁴ Quand bien même d'aucuns ont naguère supposé que ses longues tenues étaient exécutées par l'orgue (cf. Chailley 1969 : 109, 155, 190 note 3). La présence d'un orgue à Notre-Dame n'est attestée que depuis le XIV^{ème} siècle.

²¹⁵ Earp 1991 ; Fallows 1983, 1985, 1989 ; Keyl 1992 ; Knighton 1992 ; Kreitner 1992 ; McKinnon 1978, 1983 ; Page 1977, 1982, 1989, 1992 a et b ; Slavin 1991 ; Wright 1981. Synthèse sur la question : Kreitner 1998.

4.1.3. *Urbanité et rusticité*

Aux alentours de l'an 600, ISIDORE DE SÉVILLE (4.1.1) recommande au lecteur liturgique de ne point paraître « fruste et rustique »²⁷². Cinq siècles plus tard, saint BERNARD préconisera un chant « rempli de gravité », « exempt d'exubérance et de rusticité »²⁷³. Les théoriciens médiévaux en effet, qui sont clercs, gens d'église, n'admettent nulle autre façon de chanter que celle des chantes liturgiques. Ils méprisent les jongleurs (2.1.2) qu'ils qualifient d'histrions, et assimilent à une inculture grossière toute trace de « rusticité », *rusticitas* (SMS : 18-22). Ici se reflète une opposition plus générale – culturelle, sociale – entre deux styles de vie : celui, fruste, des paysans (*rustici*) et celui, raffiné, des classes supérieures, clercs et nobles, cultivant les bonnes manières, l'*urbanitas*. Au XII^{ème} siècle, l'homme « courtois » (2.3.2) s'oppose au « vilain ».

En 1474, dans son traité sur l'exécution du plain-chant, CONRAD VON ZABERN est le plus disert à ce sujet. Il définit comme raffiné, policé, « urbain », le bon style qu'il oppose à celui, grossier, des paysans : « Chanter de façon convenablement policée (*urbaniter*), c'est chanter avec la finesse appropriée, sans rusticité (*sine rusticitate*). » Et il énumère longuement les défauts rustiques à éviter : chanter du nez, faux ou trop fort, surtout les sons aigus qui en deviennent criards ; ajouter un *h* entre chaque note quand on vocalise (*Kyrie-he-he-he...*) ; déformer les voyelles (transformer *e* en *i*, *o* en *u* et vice-versa, prononcer par exemple *Daminus vabiscum* au lieu de *Dominus vobiscum*) ; altérer le timbre d'une voyelle vocalisée ; mal coordonner la tonalité de chants successifs (tels le *Kyrie* et le *Gloria*, ou une antienne et les versets psalmodiés) ; se laisser aller à une « somnolence » apathique, « comme une vieille femme presque mourante »²⁷⁴. L'émission nasalisée, stigmatisée par Conrad, est aussi l'un des défauts contre lesquels saint Bernard a mis les moines et moniales en garde lorsqu'ils chantent l'office (PL, 183 : 1011).

Quand on chante trop fort à l'aigu, explique encore Conrad, le son devient désagréablement strident et l'on risque, en outre, d'abîmer sa voix. Mais, déplore-t-il, peu nombreux sont ceux qui respectent cette règle. Et d'évoquer un souvenir personnel :

« J'ai entendu un chœur bien connu dont les chantes avaient des voix puissantes qu'ils faisaient continuellement retentir *fortissimo* aux registres aigus et graves, à croire qu'ils voulaient briser ou tout au moins ébranler les vitraux de l'église. Stupéfait de pareille incurie, je ne pus m'empêcher de leur adresser cette boutade : “Vous mugissez dans l'église comme des bœufs dans les champs !” »²⁷⁵

Comparaison significative, car les bœufs évoquent précisément un contexte rustique. Telle la *vox taurina*, « voix bovine » ou « de taureau » : celle des chantes aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles²⁷⁶. Vers 1850, George SAND raillera « les beuglements absurdes de chantes inexpérimentés »²⁷⁷. Quant à la consigne de chanter doucement à l'aigu, elle s'accorde avec le témoignage que donnait deux siècles auparavant SALIMBENE DE ADAM (4.1.2.3), lorsqu'il louait un frère capable de remplir l'église en voix de poitrine et de chanter très doucement en voix de tête.

Enfin Conrad prescrit de choisir, pour chanter, une hauteur sonore moyenne, ni trop haute ni trop grave, et d'adapter la rapidité du chant, son « tempo », à la circonstance liturgique²⁷⁸.

Cent ans après lui, en 1574, un idéal vocal semblable au sien sera prôné par Christoph PRAETORIUS, au cinquième livre des *Erotemata*²⁷⁹. Le « raffinement » (*elegantia*) vocal décrit

²⁷² ...*agrestem et subrusticum sonum effugiens* (*De ecclesiasticis officiis*, 2, 11 ; PL, 83 : 792).

²⁷³ ...*cantus... plenus sit gravitate... nec lasciviam resonet, nec rusticitatem* (lettre 398 à GUI, abbé de Montier-Ramey ; PL, 182 : 611, passage reproduit en SMS : 165).

²⁷⁴ *De modo bene cantandi choralem cantum* (absent de SMS). Cf. Gumpel 1956 : 272-280 ; et Müller-Heuser 1963 : 109-113.

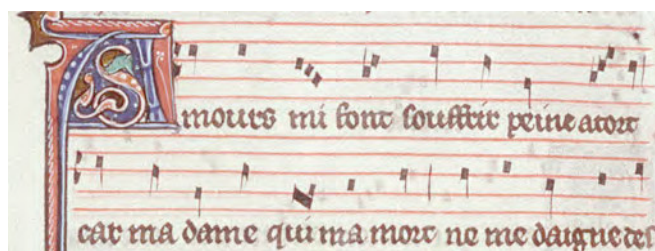
²⁷⁵ Gumpel 1956 : 278.

²⁷⁶ Pérès/Cheyronnaud 2001 : 129 sq.

²⁷⁷ Cité *ibidem* : 90.

²⁷⁸ Gumpel 1956 : 267-270. Au Moyen Âge, le diapason restait mobile, spécialement pour les chanteurs.

4.5.12. N° 12, *Amours mi font / En mai / Flos filius eius*



Ce motet est l'un des nombreux spécimens composés sur la teneur *Flos filius* (3.2.4).

Le thème grégorien, exposé en entier deux fois, y détermine une structure profonde non reflétée par la polyphonie des deux autres voix. En effet, la réexposition qui commence à la mesure 13 ne constitue point un jalon de la forme globale ; le double et le triple suivent leur chemin continu, indépendamment l'un de l'autre et de la teneur. Les membres du double ont une terminaison tantôt masculine (assonances en *er, a, or*), tantôt féminine (assonances en *ie*) ; ceux du triple sont tous masculins (assonances en *or* et *i*). L'effet quelque peu foisonnant produit par cette marqueterie musicale linéaire, horizontale, asymétrique – les césures étant constamment décalées –, confère à ce motet sa spécificité, face à d'autres plus rationnellement ordonnés. À la fin les durées s'allongent pour l'habituel élargissement conclusif, sans ralentissement noté.

Le mode mélodique est celui de *ré* plagal, comme pour le motet précédent, mais la tonique s'affirme ici sans la moindre ambiguïté : tous les membres de la teneur aboutissent à ce degré polaire. La notation originale indique deux *si* bémol et un *si* bécarre.

4.5.13. N° 13, *En mai, quant rose / Quant voi le dou tans / Latus*

La structure rythmique de ce motet est analogue à celle des n°s 3 (à deux voix) et 7 (à trois voix) ci-dessus. Ici aussi le 4^{ème} mode donne lieu à une périodicité de deux mesures à 6/8 (quatre perfections), dont l'une contient deux longues par fusion du groupe croche-noire en une noire pointée, longue parfaite (*extensio modi*). Mais l'écriture ne ressemble pas à celle du n° 7 : autant ce dernier revêt une forme claire, verticale, homorythmique, autant le n° 13 est horizontal, linéaire, dissymétrique, privilégiant l'envolée mélodique au détriment de la structuration formelle. Le parallélisme rythmique se restreint aux deux premières mesures : dès la troisième, le double et le triple se désolidarisent de la teneur pour suivre chacun son propre chemin et s'articuler en membres – non toujours nettement délimités les uns des autres – de deux, trois, quatre, cinq ou six perfections. Le double, néanmoins, demeure quelque peu lié rythmiquement à la teneur. Ses membres sont assonancés en *ir* (hormis le dernier), et ceux du triple en *ie* et *é/oi*.

Par ailleurs, la teneur a ceci de particulier qu'elle commence sur les degrés aigus pour s'infléchir progressivement vers le grave. Cette courbe descendante, non reflétée par les autres voix, implique une incertitude modale qui se communique à la polyphonie. Quel est donc le mode de ce motet ? La consonance *do/sol*, au début, suggère un centre tonal *do* que la fin confirme ; et le degré *sol* affirme son importance aux trois voix. Il s'agit donc d'une échelle de *do*, *a priori* un mode de *fa* transposé, que toutefois la fréquence des *si* bémol (7^e degré altéré) infléchit vers la modalité de *sol*. Par ailleurs, si l'on chante seuls le double et le triple, celui-ci s'entend en tonique *sol* (avec *si* bémol, mode de *ré* transposé), celui-là en tonique *do* (mode de *fa* transposé) : il y a donc bimodalité, sur tonique principale *do*.

Au total, le compositeur de ce motet semble avoir sciemment recherché une impression de flou, en agencant de manière très libre aussi bien le rythme et la phraséologie que le contrepoint.

- HAUG (Andreas) 1988 : « Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen », dans *Cantus Planus – Papers Read at the Third Meeting Tihany, Hungary, 19-24 September 1988*, Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, Budapest, 1990 : 33-47.
- HILLIER (Paul) 1992 : « Framing the life of the words », *CMRM* : 307-310.
- HILLIER (Paul) 1997 : *Arvo Pärt*, Oxford University Press.
- HOFFMANN-AXTHELM (Dagmar) 1980 : « Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis – Zum Verhältnis von Symbolik und Realität in der mittelalterlichen Musikanschauung », *BJ*, 4 : 9-90 [avec une riche bibliographie sur la pratique interprétative du Moyen Âge, p. 79-90].
- HOPPIN (Richard H.) 1991 : *La Musique au Moyen Âge*, Liège, Mardaga. Vol. 1 (texte) et 2 (anthologie de textes musicaux transcrits en notation moderne).
- HUGLO (Michel) 1995 : « Exercitia vocum », dans *Laborare fratres in unum – Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag* (dir. J. Szendrei et D. Hiley – *Spolia Berolinensia*, 7), Hildesheim et Zurich, Weidmann : 117-123.
- HUSMANN (Heinrich) 1952 : « Zur Rhythmik des Trouvèresgesanges », *Die Musikforschung*, 5 : 110-113.
- JANDER (Owen) 1980 : « Singing », *NGD*, 17 : 338-346.
- JÉRÔME DE MORAVIE 1996 : *Tractatus de musica*, texte latin et traduction française (édité par C. Meyer, E. Lachapelle, G. Lobrighon, M. Pérès), Paris, Créaphis.
- JOUSSE (Marcel) 1974, 1975, 1978 : *L'Anthropologie du geste*, vol. 1 (1974) ; vol. 2 (1975) intitulé *La Manducation de la Parole* ; vol. 3 (1978) intitulé *Le Parlant, la parole et le souffle* ; Paris, Gallimard. Réédition des trois volumes en un chez le même éditeur, 2008.
- JUNG (Carl Gustav) 1995 : *L'Âme et la Vie* (Paris, Buchet-Chastel, 1963), réédition Livre de Poche.
- KEYL (Stephen) 1992 : « Tenorlied, Discantlied, polyphonic lied : voices and instruments in German secular polyphony of the Renaissance », *EM*, 20 : 434-445.
- KNIGHTON (Tess) 1992 : « The *a cappella* heresy in Spain : an inquisition into the performance of the *cancionero* repertory », *EM*, 20 : 560-581.
- KREITNER (Kenneth) 1992 : « Minstrels in Spanish churches, 1400-1600 », *EM*, 20 : 532-546.
- KREITNER (Kenneth) 1998 : « Bad news, or not ? Thoughts on Renaissance performance practice », *EM*, 26 : 322-333.
- KREUTZIGER-HERR (Annette) 2003 : *Ein Traum vom Mittelalter – Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Cologne, Böhlau.
- KUCKERTZ (Joseph) 1977 : « Struktur und Aufführung mittelalterlicher Gesänge aus der Perspektive vorderorientalischer Musik », *BBS* : 95-110.
- LACROIX-NOVARO (Yves) 1935 : « La carole – ses origines », *Revue de musicologie*, 16 : 1-26.
- LAFITTE-HOUSSAT (Jacques) 1971 : *Troubadours et cours d'amour*, Paris, PUF, 4^{ème} édition (« Que sais-je ? » n° 422).
- LANZA DEL VASTO (Giuseppe) 1947 : *Chansonnier populaire – Chansons nouvelles ou renouvelées*, Paris, Le Seuil.
- LEECH-WILKINSON (Daniel) 2002 : *The Modern Invention of Medieval Music – Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge University Press.
- LE GOFF (Jacques) 1982 : *La Civilisation de l'Occident médiéval*, réédition, Paris, Champs/Flammarion.
- LE GOFF (Jacques) 1998 : « Préface », *RT* : 7-13.
- LE VOT (Gérard) 1990 : « Apprentissage coutumier, processus de création et technique vocale au Moyen Âge », *Analyse Musicale* n° 19 : 62-71.
- LICHTENHAHN (Ersnt) 1977 : « Begegnung mit “andalusischer” Musikpraxis », *BBS* : 137-146.
- LINGS (Martin) 1987 : *Croyances anciennes et superstitions modernes*, Puiseux, Pardès.
- MALO-RENAULT (Jean) 1933 : « Un Chansonnier manuscrit de l'école de Jean Pucelle, à Montpellier », dans *Les Trésors des bibliothèques de France*, Paris, Van Oest, 1933, vol. IV : 145-156.
- MANCINI (Roland) 1969 : *L'Art du chant*, Paris, P.U.F. (« Que sais-je ? » n° 1366).
- MATHIASSEN (Finn) 1966 : *The Style of the Early Motet (c. 1200-1250), An Investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript*, Copenhagen, Dan Fog Musikvorlag.
- MCGEE (Timothy J.) 1982 : « Eastern Influences in Medieval European Dances », *CCP* : 79-100.
- MCKINNON (James W.) 1978 : « Representations of the Mass in medieval and Renaissance art », *Journal of the American Musicological Society*, 31 : 21-52.
- MCKINNON (James W.) 1983 : « Fifteenth-century northern bookpainting and the *a cappella* question : An essay on iconographical method », *SP* : 1-17.
- NASR (Seyyed Hossein) 1999 : *La Connaissance et le Sacré*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- NELLI (René) 1963 : *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, Privat.
- GESCH (Hans) 1977 : « Zwei Welten – Erste Gedanken und Fragen nach der Begegnung mit andalusischer Musik aus Marokko », *BBS* : 131-135.

1. EN NON DIU ! / FERENS

Montpellier H 196, n° 183, folio 234 recto/verso

The musical score is written for two voices: Double and Teneur. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a lute line. The lyrics are in French and are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and ornaments. The lyrics are: "En non Diu ! Dieus, c'est la ra - ge que li - maus - d'a - mer, s'il ne m'a - so - a - ge ; ne puis souf - frir - son - ou - tra - ge, mon cou - rage en re - trai - rai, de lui par - ti - rai, mes n'est pas en moi, quar - quant la voi, Deus ! la voi, la voi, la be - le blon - de a - li - m'o - troi."

Double
Teneur

En non Diu ! Dieus, c'est la ra - ge que li - maus - d'a -
- mer, s'il ne m'a - so - a - ge ; ne puis souf - frir -
son - ou - tra - ge, mon cou - rage en re - trai - rai,
de lui par - ti - rai, mes n'est pas en moi, quar -
quant la voi, Deus ! la voi, la voi, la be - le blon - de a - li - m'o - troi.

é/ô/u
FERENS

PONDERA

Traduction :

Au nom de Dieu ! L'amour ne m'apporte que souffrance si Dieu ne me soulage ; je ne puis plus supporter ce tourment et en perdrais mon courage. D'elle me séparer n'est en mon pouvoir, car - mon Dieu ! - quand je la vois, la vois, la belle blonde, à elle je me donne.

3. A LA CLARTÉ / ET ILLUMINARE

Montpellier H 196, n° 189, folio 237 recto/verso

Double

A la clar-té qui tout en-lu-mi-na nos-tre grant te-ne-bror,

é/ô/u
ET ILLUMINARE

4

à la da-me qui si grant me-cine a con-tre tou-te do-lor

7

doi-vent ve-nir tres-tuit

au cre-a-tour, vier-ge pu-cele et de

18

si saint a-tour. Rose est no-vele et des da-mes la-flor.

Traduction :

À la clarté qui tout illumina nos grandes ténèbres, à la Dame qui a si grande médecine contre toute douleur doivent venir tous les pécheurs, et devenir ses serviteurs nuit et jour. Nul ne doit donner son cœur, son corps et son amour à quiconque, sinon à la douce mère du Créateur, vierge pucelle et de si saint atour. Elle est rose nouvelle et des dames la fleur.

© 2011 ÉDITIONS À CŒUR JOIE, « Les Passerelles », 24 avenue Joannès Masset, 69009 LYON. Tous droits réservés

37

Si fe - rés com - me loi - a - le, et se - ront li

43

mal me - ri, qu'au - tre -

50

- ment m'a - vez tra - aï - mi!

57

Ma - ro - te - le, voz trai - és l'a - me de mi ! »

Traduction :

À vous, douce débonnaire, bonheur de toute ma vie, je me plains de mes souffrances et dis que je ne sais que faire si je n'ai votre aide. Hélas ! belle et douce amie que j'aime de loyal amour, par Dieu ! qu'il vous prenne vous m'aurez trahi ; je dis : « Hélas, hélas, Marotele, vous trahissez mon âme ! »

6. CIL QUI PRISEROIT / DOMINE

Montpellier H 196, n° 222, folios 254 recto - 255 recto

Double

Cil qui pri - se - roit a - mour de fa - me, mon — los,

Teneur

é/ô/u
DOMINE

8

ja - mès nul jor — fous n'en se - roit. Ne tri - che -

14

- ri - e ne maus qu'en —

20

Il n'est nus en —

26

en sa bail li - e —

32

n'a si — sa - ge — qu'ele au - si sau - va - ge n'ait a - do - mi - né.

Traduction :

Celui qui priserait l'amour de la femme, ma foi, jamais nul jour fou n'en serait. Prétend-on que c'est tromperie ou sottise, fou qui le croit ! Il n'est, dans la vie, si sage dont, l'ayant soumis à son pouvoir, bientôt elle ne vienne à bout ; ni si sage qu'elle ne l'ait par sa puissance dompté.

© 2011 ÉDITIONS À CŒUR JOIE, « Les Passerelles », 24 avenue Joannès Masset, 69009 LYON. Tous droits réservés

14

- sir voil a - mer de cuer sans fau - ser. Car tant me pleist -
 - um, re - gi - a De - i - fi - li - a, no - bis - hic pro -

18

a ve - ïr
 - pi - ci - um.

21

- roit souf - fir,
 - val - li - um,

24

re - gar - der ne li - co - ve - - - nist - a - mer.
 gau - di - - a in e - ter - na - glo - ri - a.

Traduction :

Double (latin)

Salut à toi, Vierge des

opice le Sauveur du monde, toi le véritable salut des nations, fille royale de Dieu, bienfait à nous octroyé ! O très pieuse, lis, fleur des vallées, donne-nous de toujours jouir des vraies joies, dans l'éternelle gloire.

Triple (français)

Quand je vois l'herbe reverdir, le temps devenir serein et clair, le rosier s'épanouir et le rossignol chanter, alors il me plaît de penser à

son clair visage ! Nul ne pourrait, sans mentir, voir ses yeux tournés vers lui et ne pas se sentir forcé à l'aimer.

13

por moi de - duire et por moi de - por - ter. Las! que por - rai — je
- ser — a li. Aï - - - mi! Dieus d'a - mours, vi -

16

de - ve - nir?
- vrai je lon - gue

19

Dieus d'a - mors, vi -
sains Dieu, lan - gui -

Traduction :

Double Hé amour !

fais rien d'autre que penser à elle : mon cœur. Hélas ! Dieu d'amour, vivrai-je longtemps ainsi ? Dis-moi, par les saints de Dieu, languirai-je sans recevoir pitié ?

Triple *Le mal d'amour me tourmente et me pousse à chanter. Hélas, amour, mourrai-je sans qu'on me fasse pitié ? Hélas, hélas ! je meurs*

or je me dis : Dieu d'amour, vivrai-je longtemps ainsi ?

10. AMORS NE MI / ADÈS MI TIENT / KYRIELEYSON

Montpellier H 196, n° 84, folios 123 verso - 124 recto

Triple
A - mors ne mi ten - dra mès coin - te ne jo - lis, chan -

Double
A - dés mi - tient a - mors jo - li, car

Teneur
é/ô/u
KYRIELEYSON

5
- tant ni en - voi - sié, car cil ont bien fail - li
mi - pensé sunt a ce - li por

9
a grant ho
qui biau

13
je le di por
au cors

11. EN NON DIU ! / QUANT VOI / EIUS IN ORIENTE

Montpellier H 196, n° 104, folios 145 verso - 146 recto

The musical score is written for three voices: Triple, Double, and Teneur. The Triple part is in a 3/4 time signature, while the Double and Teneur parts are in a 2/4 time signature. The lyrics are in Old French and Latin. The score is divided into three systems, with measure numbers 4, 10, and 16 indicated at the beginning of each system. The lyrics are: 'En non Diu ! que que nus di - e, quant voi l'er - be - Quant voi la rose es - pa - ni - e, l'er - be vert et - vert et le tans cler, et le ro - si - gnol chan - la tans cler, et le ro - si - gnol chan - ter, - ment d'u - ne jo - li - ve - té chan - ter : « Ma - ri - et me - ner. Car qui n'aime, il ne vit mi - e :

é/ô/u
EIUS IN ORIENTE

12. AMOURS MI FONT / EN MAI / FLOS FILIUS EIUS

Montpellier H 196, n° 111, folios 153 verso - 155 verso

Triple
A - mours mi font souf - frir - peine a tort, car ma -

Double
En mai, quant rose est flo - ri - e, que j'oi ces oi -

Teneur
é/ô/u
FLOS FILIUS EIUS

4
da - me, qui m'a mort, ne me dai - gne des maus
- siaus chan - ter, moi co - vient par dru - e - ri - e

10
jours mout bien ser - vi, n'ainc cer - tes ne li - men -
- mer. Et si ne croi - mi - e que le sa - che

13. EN MAI / QUANT VOI / LATUS

Montpellier H 196, n° 138, folios 167 verso - 168 recto

Triple
En mai, — quant rose est flo - ri - e, par ma - tin s'est

Double
Quant voi — le dou — tans ve - nir, — la flor en la —

Teneur
é/ô/u —
LATUS

4
es - veil - li - e Ma - rot. — S'a Ro - bin tro - vé,
pré - e, — la rose — es - pa - nir, a - donc chant, plour —

10
- e qu'a - dés li — a por - tée. Or li — a le doz tor -
puis jo - ïr! Mir ma joi - e sans — re - pen - tir. Tir

14. JE NE PUIS / AMORS / VERITATEM

(notation originale une quarte plus haut)

Montpellier H 196, n° 125, folios 171 verso - 173 verso

Triple
Je ne puis, ne si vœil, de par tir de

Double
A mors me tie nent jo lis, car a -

Teneur
é/ô/u
VERITATEM

6
ma tres doce a mi e. Si m'en duel
- dés me font pen ser a la dou ce de bo -

18
maus guer re - dou ner. Las! si n'en puis sans
a gent et po lis, les euz vairs et

15. J'AI LES BIENS / QUE FERAI / IN SECULUM

(notation originale une quarte plus haut)

Montpellier H 196, n° 138, folios 188 verso - 190 recto

Triple
Double
Teneur

J'ai les biens d'a - mours sans do - lour, car
Que fe - rai, biau si - re Dieus ? Li re -

é/ô/u
IN SECULUM

le m'a s'a - mour do - né - - - e
de ses vairs euz, j'a - - ten - drai pour

3

16
qu'el l'a, bien sai qu'e - - - le m'a - me - ra.
- gart de ses vairs euz m'o - - - - cist.

Traduction :

Double *Que faire, beau Seigneur Dieu ? Le regard de ses yeux verts : j'attendrai pour avoir mieux. Le regard de ses yeux verts m'a tué.*

Triple *J'ai le bonheur d'amour, sans douleur, car elle m'a donné son amour, celle qui possède mon cœur et mon amour. Et puisqu'elle en dispose, je sais bien qu'elle m'aimera.*

28



- vés te - nu - e — tant, je voz cri mer - ci en sous - pi - rant.
 - e, qu'a - mours ne m'o - - ci - - - - e!

Traduction :

Double *Je languis des mau*

cette maladie, afin que je ne meure pas d'amour !

Triple *Pucelette belle et avenante, joliette, courtoise et plaisante, cette fillette que je désire tant me rend heureux, joyeux, enjoué et aimant. I*

si bien ma vie en votre pouvoir, je vous demande grâce en soupirant.

18. MOUT ME FU / ROBIN M'AIME / PORTARE

(notation originale une quinte plus haut)

Montpellier H 196, n° 265, folios 292 verso / 293 recto

Triple
Mout me fu grief li de - par - tir de m'a - mi - e - te, la

Double
Ro - bin m'ai - me, Ro - bin m'a,

Teneur
é/ô/u
PORTARE

5
jo - lie au cler vis, qui est blanche et ver - mel - le - te

Ro - bin m'a de - man - - - dé - e, si m'a -

mi fait fre - mir et si oell vair ri - ant lan - guir.

et au - - - mon - nie - - - re de soi - e : pour - quoi

19. DAME BELE / FI, MARI / NUS N'IERT

(notation originale une quarte plus haut)

Montpellier H 196, n° 271, folios 300 verso / 301 recto

Triple
Da - me bele et a - ve - nant et de biau

Double
Fi, ma - ri, de vostre a - mour ! Quar j'ai a -

Teneur
Nus n'iert ja jo - lis s'il n'ai - - - me

6
port, ar - - - ri - vé sui a mal port :
- mi tel come li a - fiert a mi, qui me sert et

nul re - sort sui mis a la mort !

- li. Vi - lains, vous de - mor - rés et je n'en vois a li !

nus n'iert ja jo - lis s'il n'ai - - - - - me !

Traduction :

Double *Fi, mari, de votre amour ! Car j'ai un ami qui m'appartient et qui me sert nuit et jour sans trêve, d'un cœur joyeux et charmant. Vilain, restez ici, moi je vais vers lui !*

Triple *Dame belle et avenante, et de beau port ! Mal je me porte : je me meurs en grand tourment. Si de vous je n'ai réconfort, il n'y a pas d'autre sort : je vais à la mort !*

Teneur *Nul jamais ne sera heureux s'il n'aime une dame de haute valeur. Nul jamais ne sera heureux... Il vous le dit, vore ami : nul jamais ne sera heureux s'il n'aime !*

© 2011 ÉDITIONS À CŒUR JOIE, « Les Passerelles », 24 avenue Joannès Masset, 69009 LYON. Tous droits réservés

21. PLUS BELE / QUANT REVIENT / L'AUTRIER JOER / FLOS

Montpellier H 196, n° 21, folios 26 verso - 28 verso

Quadruple
Plus be - le que flor est, ce m'est a - vis,

Triple
Quant re - vient et fuelle et flor con - tre la sei -

Double
L'au - trier jo - er m'en a - lai par un des - tor,

Teneur
é/o/û
FLOS

7
cele a qui m'a - tor. Tant com soi - e vis,
- son d'es - té, Deus ! a - donc me so - vient d'a -
en un ver - gier m'en en - trai pour queil - lir flor.

Detailed description: This is a musical score for a medieval song. It consists of two systems of four staves each. The first system is labeled 'Quadruple', 'Triple', 'Double', and 'Teneur' on the left. The lyrics are: 'Plus be - le que flor est, ce m'est a - vis, Quant re - vient et fuelle et flor con - tre la sei - L'au - trier jo - er m'en a - lai par un des - tor, é/o/û FLOS'. The second system starts with a '7' above the first staff and continues the lyrics: 'cele a qui m'a - tor. Tant com soi - e vis, - son d'es - té, Deus ! a - donc me so - vient d'a - en un ver - gier m'en en - trai pour queil - lir flor.' The music is written in a medieval style with various note values and rests.

22. DIEUS ! MOUT / DIEUS ! JE FUI / DIEUS ! JE NI / ET VIDE

Montpellier H 196, n° 29, folios 44 verso / 45 recto

Quadruple

Dieus ! mout me fet so - vent fre -

Triple

Dieus ! je fui ja pres de jo -

Double

Dieus ! je ni puis la nuit dor -

Teneur

é/ô/u
ET VIDE

3

- mir quant la voi en es - mai : m'a mis -

- ïr. Or n'i voi qui de moi gue - rir

- mir ; qu'a - dés oi ne sai quoi qu'a - mours

4;	2.2. Un <i>surgeon</i> dans l' <i>organum</i>
	2.2.1. Un genre pérenne et protéiforme
	2.2.2. L'École parisienne de Notre-Dame
	— 2.2.2.1. Paris 1200 : un centre musical
	— 2.2.2.2. Les formes de l'École Notre Dame
	2.2.3. Origine du motet
	— 2.2.3.1. Le motet avant le motet : clause d' <i>organum</i>
	— 2.2.3.2. Les premiers motets : clauses d' <i>organum</i> « tropées »
	2.2.4. L'Église et le monde
	2.2.5. Le motet profane et l'évolution de la mentalité régnante
	2.2.6. Le manuscrit de Montpellier
	— 2.2.6.1. Le manuscrit
	— 2.2.6.2. Son contenu
	— 2.2.6.3. Son origine
39	2.3. Les paroles françaises : courtoisie et <i>fin' amor</i>
	2.3.1. « Motets, conduits et chansonnettes... »
	2.3.2. Courtoisie amoureuse, amour chevaleresque
	2.3.3. <i>Fin' amor</i>
	2.3.4. Amour et dévotion : dame, notre Dame
	2.3.5. Désir et accomplissement
	2.3.6. La moralisation du sentiment
	2.3.7. Et la musique ?
49	3. La musique des motets
	3.1. Motet et chanson
	3.1.1. Le XIII ^{ème} siècle musical français
	3.1.2. Le motet : synthèse et hybridation
	3.1.3. Assemblage de chansons : un jeu intellectuel
51	3.2. Le style musical des chansons
	3.2.1. L'interaction de l'harmonie et du rythme en polyphonie
	3.2.2. les premières règles de contrepoint
	3.2.3. Technique d'écriture musicale
	3.2.4. La teneur
	3.2.5. Des paroles sur une musique : prose poétique avant la lettre
57	3.3. Le rythme, sa notation et son exécution
	3.3.1. Modes rythmiques (1180-1300)
	3.3.2. La notation pré-franconienne et franconienne (1250-1300)
	3.3.3. Pulsation, battue : <i>tactus</i>
	— 3.3.3.1. Une régulation rythmique
	— 3.3.3.2. <i>Tempus</i> et <i>tempo</i>
	3.3.4. La notation rythmique du manuscrit de Montpellier
64	3.4. La teneur, voix ou instrument ?
	3.4.1. "L' hérésie de l' a cappella"
	3.4.2. Le jeu instrumental, apanage des jongleurs et des ménestrels
	3.4.1. Références médiévales