

# THÉORICIENS ET POLYPHONISTES JUSQU'À LA FIN DE L' « ARS ANTIQUA »

## I — La théorie musicale

### 1. Généralités

L'étude fructueuse des théoriciens de la musique médiévale a été longtemps freinée par les préjugés défavorables qui se sont attachés à leurs écrits dont la première publication (cf. Gerbert, 1784, *infra*) avait pourtant précédé de plus de cent ans celle des premières éditions pratiques de chant grégorien. On leur a reproché abondamment leur goût immodéré pour les spéculations philosophico-numériques inspirées de Martianus Capella (v<sup>e</sup> siècle) ou de Boèce (v. 480-525), leur terminologie obscure ou leurs généralisations excessives à partir de cas particuliers. Ces accusations s'appuient généralement sur la distinction désormais classique établie depuis saint Augustin entre le *musicus* et le *cantor*, le premier désignant un savant acousticien insensible à toute expérience esthétique, le second un praticien totalement ignorant des fondements rationnels de l'art des sons.

Une conception aussi manichéenne de l'*ars musica* ne résiste pas à un examen approfondi : hormis une minorité de philosophes « généralistes » de la période scolastique, les théoriciens sont à la fois de doctes professeurs *et* des exécutants expérimentés, voire des compositeurs (Hucbald de Saint-Amand, Hermann de Reichenau, etc.) qui se sont efforcés, avec une sincérité qu'on ne saurait mettre en doute, de fixer les règles d'interprétation d'une musique en constante évolution avec les moyens dont ils disposaient. Observateurs attentifs de la pratique de leurs contemporains ou de leurs prédécesseurs immédiats, ils ont erré lorsqu'ils lui ont imposé les critères de la tradition antique, connue essentiellement à travers Boèce. Mais on peut difficilement reprocher à ces auteurs un manque de recul là où nous péchons par un excès inverse, négligeant de ce fait les précieux enseignements qu'ils nous livrent au passage — au même titre que la science nouvelle de l'iconographie musicale — sur la modalité, la solmisation, la notation, la composition polyphonique et l'esthétique générale de la musique entre 850 et 1500 environ.

Il n'existe, à ce jour encore, aucune synthèse générale de la théorie musicale sur le modèle des grandes histoires de la musique, bien qu'un projet en ce sens ait été annoncé en Allemagne [cf. *Mf*, 23 (1970), 458-460. Voir aussi la dissertation inédite de W. S. Jordan,

*Time, Space and Music : Prolegomena to the History of Musical Theory*, Florida State University, 1976, de caractère philosophique]. Malgré son titre, la *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert* d'H. Riemann (Berlin, 2<sup>e</sup> éd., 1921, r 1961) n'embrasse que la polyphonie, mais dans l'optique du XIX<sup>e</sup> siècle. Une traduction anglaise commentée des livres I et II en a été donnée par R. H. Haggh sous le titre *History of Music Theory* (Lincoln, Etats-Unis, 1962). On la complétera donc par les *Estudios de Historia de la Teoría Musical* de J. F. León Tello (Madrid, 1962) qui ne prennent cependant leur valeur qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle pour les théoriciens espagnols, et surtout par *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter* de J. Smits Van Waesberghe (Leipzig, 1969) dans la coll. « Musikgeschichte in Bildern », III/3, magnifiquement illustrée (Usuels, BN Mus.), qu'on accompagnera du *Schriftbild der einstimmigen Musik* de Br. Stäblein dans la même collection (III/4) pour les notations monodiques. Dans *Die Musiktheorie des Mittelalters*, *AcM*, 3 (1931), 53-64), J. Wolf résume le développement de la théorie jusque vers 1350.

Le substrat antique, auquel il faut remonter pour comprendre l'attitude médiévale vis-à-vis la musique, est bien exposé par G. Reaney dans le *Monthly Musical Record* de 1957 (d'une lecture aisée); M. Bukofzer dans *Speculum*, 17 (1942); H. Hüschen dans *Miscellanea Mediaevalia*, I (Cologne, 1962) et J. Portnoy dans *JAAC*, 7 (1948), puis dans *The Philosopher and Music* (New York, 1954) et *Music in the Life of Man* (*ibid.*, 1963). On leur joindra les grandes synthèses de H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters* (Halle, 1905, r 1964), qui souligne l'influence de Cassiodore, et d'E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale* (Bruges, 1946, 3 vol.), essentiel pour toute la période qui nous occupe, de même que les thèses de G. Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Ugolino* (Halle, 1929) et *Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal...* (*ibid.*, 1932). Sur l'opposition traditionnelle *musicus/cantor* on consultera les articles de S. Corbin dans *CCM*, 5 (1962), où le rôle déterminant de saint Augustin est examiné, de L. Ellinwood, *Ars Musica*, dans *Speculum*, 20 (1945), 290-299 (pour le XIII<sup>e</sup> siècle surtout) et de H. Hüschen dans *Miscellanea Mediaevalia*, 3 (Berlin, 1964), 225-238.

La place de la *Musica* dans le *quadrivium* — terme qui remonte à Boèce — a été cernée par K. G. Fellerer dans les *Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters*, 3 (Cologne, 1959), et par E. A. Lippmann dans *Aspects of Medieval and Renaissance Music* (New York, 1966) ainsi que par W. Bachmann et H. Hüschen dans les *Actes du Congrès de Musicologie de Hambourg* (Kassel, 1957, Usuels, BN Mus.). Pour les périodes plus récentes, on consultera N. C. Carpenter, *Music in Medieval and Renaissance Universities* (Norman, Etats-Unis, 1958), et P. O. Kristeller dans *MD*, 1 (1946) : « Music and Learning in the Early Italian Renaissance », valable également pour l'ensemble de l'Europe.

## 2. Recueils de textes

Informé sur la conception de la musique prévalant au Moyen Age, l'étudiant devra aborder, s'il sait le latin, les traités eux-mêmes, dont les plus importants sont rassemblés dans les collections suivantes (Usuels, BN Mus.) : M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de Musica*, 3 vol., la première anthologie du genre, encore indispensable malgré sa date (1784, r 1963; en abrégé : *GS*). Elle a été poursuivie au XIX<sup>e</sup> siècle par E. De Coussemaker,

*Scriptorum de Musica...* (4 vol., 1864-1876, r 1963; sigle CS) et, dans une moindre mesure, par A. de La Fage, *Essais de diphtérogaphie musicale* (Paris, 1864, r 1964). Ces éditions célèbres, qu'on peut trouver reproduites en partie dans la *Patrologia Latina* de Migne (Usuels, BN), sont progressivement remplacées et complétées dans le *Corpus Scriptorum de Musica* (CSM) publié par l'American Institute of Musicology (30 vol. depuis 1950, textes critiques seuls) et les *Divitiae Musicae Artis* (DMA, Buren, 1975- , 33 vol. annoncés, sous la direction de J. Smits Van Waesberghe). Pour les manuscrits des traités publiés et des nombreux inédits on se reportera au *RISM*, série B III (3 vol. à ce jour; Usuels, BN Mus.). L'index établi par C. Vivell, *Initia tractatum musicis* (Graz, 1912, r 1976) permet une identification rapide de plusieurs traités anonymes. Les questions d'authenticité et de chronologie sont en partie éclaircies par G. Reaney dans *MD*, 18 (1964), et F. A. Gallo dans *AcM*, 44 (1972), avec une excellente bibliographie jusqu'à cette date. Pour la typologie de cette abondante littérature musicologique, l'article de L. Gushee, *Questions of Genre in Medieval Treatises*, dans *GdMEd*, p. 365-433, et son c.r. par M. Huglo dans *RdM*, 61 (1975), 333-337, sont fondamentaux.

### 3. Traductions

Si la lecture des textes originaux est nécessaire pour une recherche approfondie, celle des rares traductions disponibles peut s'avérer fort instructive, moins pour dispenser de l'apprentissage du latin médiéval que pour saisir, grâce aux introductions et aux commentaires qui les accompagnent, les difficultés et les richesses de cette documentation au premier abord rebutante. Sur ce point, l'école américaine a fourni des modèles qu'on souhaiterait posséder en français, à l'exemple des « Documents pour servir à l'histoire... » ou des collections bilingues Budé (pour les littératures antiques) ou Aubier (pour les littératures modernes), tels les *Source Readings in Music History* d'O. Strunk (New York, 1950, trad. annotées de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> siècle), les *Musical Theorists in Translation* publiés par l'Institute of Medieval Music (IMM) de Brooklyn (12 vol. depuis 1959), les *Colorado College Music Press Critical Texts and Translations* (23 vol. depuis 1967) et les *Yale Music Theory Translations Series* (7 vol. depuis 1968). Dans le *JMT*, 3 (1959) et 13 (1969), J. B. Coover a donné la liste pratiquement exhaustive des traductions anglaises disponibles à ces dates des écrits théoriques de l'Antiquité à nos jours. Un sommaire commode des plus importants d'entre eux, avec bibliographie, est fourni par G. Reese dans *Fourscore Classics of Music Literature* (New York, 1957, r 1970).

### 4. Terminologie

Le vocabulaire technique des théoriciens peut poser au musicologue des difficultés d'interprétation que les dictionnaires latins usuels (Forcellini, Freund, Quicherat, Gaffiot), à l'exception peut-être du *Glossarium* de Du Cange sont impuissants à résoudre : l'article de G. Reaney, *Terminology and Medieval Music*, dans le *Fs. H. Besseler* (Leipzig, 1961), en relève quelques-unes. On utilisera donc de préférence le *Lexicon Latinitatis Medii Aevi* ou *Dict. latin-français des auteurs du Moyen Age* d'A. Blaise (Turnhout, 1975, coll. « Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis », 25B) et le *Mediae Latinitatis Lexicon*

de J. F. Niermeyer (Leiden, 1976), ainsi que les fascicules parus du *Novum Glossarium Mediae Latinitatis* (refonte du Du Cange, Copenhague, 1957- ; lettres L-O seulement, mais les théoriciens ont été dépouillés), du *Mittellateinisches Wörterbuch* (Munich, 1967- , lettres A-D) qui sera complété par le *Lexicon Musicum Latinum* annoncé par H. Schmid et E. L. Waeltner dans *Organicae Voces : Fs. J. Smits Van Waesberghe* (Amsterdam, 1963, p. 145-148), et du *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Mayence, 1972- ) où chaque terme retenu, envisagé comme un concept en soi, fait l'objet d'une notice étendue, avec citations des sources originales et une abondante bibliographie. [Sur les objectifs de ce dictionnaire d'un type nouveau, cf. *AfMw*, 25 (1968), 241-277, et 27 (1970), 214-222.] Les thèses de M. Appel, *Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten* (Bottrop, 1935) et de H. P. Gysin, *Studien zum Vokabular der Musiktheorie im Mittelalter* (Bâle, 1958), avec leurs index détaillés, demeurent très utiles. L'article de E. L. Waeltner, *Die Methode terminologischer Untersuchungen frühmittelalterliche Musiktraktate*, dans *Medium Aevum : Fs. für W. Bulst* (Heidelberg, 1960), fondé sur l'analyse philologique minutieuse de la *Musica Disciplina* d'Aurélien de Réomé (v. 850), offre un bon modèle méthodologique, tandis que celui de M. Huglo, *La lexicographie du latin médiéval et l'histoire de la musique*, *Colloques internationaux du CNRS*, n° 589 (Paris, 1981, p. 291-299), est plus accessible et d'une portée plus générale, à consulter de pair avec les *Textes latins en musicologie* du même auteur (Presses Universitaires de Bruxelles, 1983, avec glossaires) et *Les sources en musicologie*, Ed. du CNRS, 1982.

### 5. Questions particulières

Parmi les thèmes qui reviennent fréquemment dans les écrits théoriques du x<sup>e</sup> au xiii<sup>e</sup> siècle et parfois au-delà, nous signalerons les suivants, susceptibles d'alimenter encore de nombreuses recherches.

*a* | *Les mesures sur monocorde*, dérivées de Boèce et base de l'acoustique antique et médiévale, ont été éclaircies par les travaux de S. Wantzloeben, *Das Monochord als Instrument und als System* (Halle, 1911), J. Chailley, *Le monocorde et la théorie musicale*, dans les *Organicae Voces* précitées (p. 11-20), et C. Adkins, *The Technique of the Monochord*, *AcM*, 39 (1967), 34-43. On devine que l'approche de cette question requiert certaines notions de mathématiques (fractions et proportions surtout). Sous l'angle musicologique, une excellente initiation est fournie par R. L. Crocker, *Pythagorean Mathematics and Music*, *JAAC*, 22 (1963), et par W. Apel, *Mathematics and Music in the Middle Ages*, dans *Musica e Arte figurative nei secoli X-XII* (Todi, 1973), d'une clarté exemplaire.

*b* | *La modalité*, sans doute le problème le plus âprement débattu de la musique ancienne jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle. *L'Imbroglia des modes* de J. Chailley (Paris, 1960) constitue l'indispensable vade-mecum, grâce à son introduction et à ses tableaux éloquentes, pour départager les données authentiques des gloses et adjonctions des commentateurs postérieurs. On y ajoutera ensuite les *Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters* d'O. Gombosi dans *AcM*, 10-12 (1938-1940), qui aborde la modalité byzantine, et le livre de M. Markovits, *Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter* (Berne, 1977; Public. de la Société suisse de Musicologie, série II/30), favorable à la thèse de l'origine byzantine

de l'octoéchos latin (bonne bibliographie). On ne lira qu'avec une prudence extrême les ouvrages touffus d'A. Auda, *Les modes et les tons de la musique* (Bruxelles, 1931) et *Les gammes musicales* (*ibid.*, 1947) qui reprennent en les raidissant les idées de F. A. Gevaert et de M. Emmanuel sur la modalité antique (cf. chap. III.B). L'article d'A. Machabey, De Ptolémée aux Carolingiens, *Quadrivium*, 6 (1964), suppose une tradition ininterrompue entre la période hellénistique et le ix<sup>e</sup> siècle. Les fluctuations du mot *modus* jusqu'à Glaréan (*Dodecachordon*, Bâle, 1547; trad. anglaise par C. A. Miller, *MSD*, 6) sont examinées par H. Hüschen dans le *Mittelalterliches Jahrbuch*, 2 (1965), et E. Werner a retracé les origines religieuses et symboliques du concept d'octoéchos dans divers articles parus dans le *Hebrew Union College Annual*, 21 (1948), *AcM*, 20 (1948; repris dans ses *Three Ages of Musical Thought*, New York, 1981) et dans *IMSCR*, V, *Utrecht 1952*, p. 428-437.

c / Non moins épineux est le problème des *altérations chromatiques*, attestées dès le ix<sup>e</sup> siècle dans la *Musica Enchiriadis* et discutées, pour la monodie grégorienne, par G. Jacobstal, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang...* (Berlin, 1897, r 1970). Cette question controversée fait le lien avec la *musica ficta* de la musique polyphonique, envisagée d'une façon générale par S. Clercx dans les *Colloques de Wégimont*, 2 (1955), à compléter par l'excellent article de M. Bent dans *MD*, 26 (1972), et ceux de H. Tischler dans *ML*, 54 (1973; moins sûr) ou de G. Reaney, *Musica ficta in the Works of G. de Machaut*, *Colloques de Wégimont*, 2 (1955), 196-213.

Une position très personnelle est prise par G. Allaire, *The theory of hexachords, solmization and modal system* (*MSD*, 24, 1972). Malgré les réserves exprimées par A. Hugues dans *JAMS*, 27 (1974), 132-139, et, du même, *Mss Accidentals: Ficta in Focus*, *MSD*, 27 (1974), étude fondée sur le Ms. Old Hall du xv<sup>e</sup> siècle, on étudiera avec soin cet ouvrage dense et difficile, dont l'approche sera facilitée par le compte rendu donné par J. Chailley dans *RdM*, 1977, p. 302-305.

Voici, pour conclure cette section, une liste chronologique des principaux théoriciens médiévaux, avec sommaire de leur contenu et renvoi aux tomes des recueils de textes sus-nommés. Un \* signale l'existence d'une traduction en allemand, anglais, français ou italien : on les trouvera en compulsant sous les rubriques auteurs/titres/collections le répertoire de A. H. Heyer, *Historical Sets, Collected Editions and Monuments of Music*, Chicago, 3<sup>e</sup> éd., 1980, en 2 vol. (Usuels, BN Mus.). On signale aussi l'article « Theory, Theorists » de C. V. Palisca dans le *New Grove*.

ix<sup>e</sup> s. (octoéchos : tonaires, diaphonie) : \*Aurélien de Réomé (*CSM*, 21), \*Hucbald de Saint-Amand, \*Régionon de Prüm (*CS*, II), \**Alia Musica*, \**Musica Enchiriadis*, \**Commemoratio brevis* (tous dans *GS*, I, et dans Migne, *Pat. lat.*, 132, pour l'*Alia musica*, éd. critique par J. Chailley, Paris, 1965).

x<sup>e</sup> s. (mesures de monocorde; notations alphabétiques; tous dans *GS*, I) : Gerbert d'Aurillac (= Ps.-Bernelin), Odon d'Arezzo (*CS*, II; pour *GS*, I, cf. M. Huglo, *RdM* de 1969), Notker de Saint-Gall.

xi<sup>e</sup> s. (solmisation, modalité) : \*Guido d'Arezzo (*GS*, II; *CSM*, 4; *DMA*), Bernon (*GS*, II; *DMA*) et \*Hermann de Reichenau (*GS*, II), Guillaume (Wilhelm) d'Hirsau (*GS*, II;

- CSM, 23), Théoger de Metz (*GS*, II), Raoul de Saint-Trond (éd. R. Steglich, Leipzig, 1911), Aribon (*GS*, II; *CSM*, 2).
- xii<sup>e</sup> s. (réformes du chant monastique) : \*Jean Cotton ou d'Afflighem (*GS*, II; *CSM*, 1), saint Bernard (*GS*, II; *CSM*, 24) et Guy d'Eu, abbé de Longpont (*CS*, II).
- xiii<sup>e</sup> s. (*Ars Antiqua* : notation mensurale) : Francon (*GS*, III, et *CS*, II; *CSM*, 18), \*Jean de Garlande (*CS*, I), Pierre de La Croix (*CS*, I; *CSM*, 15, 29), Elie Salomon (*GS*, III), Lambert (Ps.-Aristote, *CS*, I), Jérôme de Moravie (*CS*, I), \*Anonyme IV (*CS*, I), \*Jean de Grouchy.
- xiv<sup>e</sup> s. (*Ars nova*) : \*Philippe de Vitry (*CS*, III; *CSM*, 8), Jean des Murs (*CS*, III; *CSM*, 17), \*Marchetto de Padoue (*GS*, III; *CS*, III; *CSM*, 6), Jacques de Liège (*CSM*, 3), \*Robert de Handlo (*CS*, I), \*Walter Odington (*CS*, I; *CSM*, 14), Engelbert d'Admont (*GS*, II), Hugo von Reutlingen.
- xv<sup>e</sup> s. (humanisme, contrepoint) : Jean Keckius (*GS*, III), Antonio de Leno (*CS*, III), Ugolino de Orvieto (*CSM*, 7), Johannes Gallicus (*CS*, IV), Conrad Paumann, John Hotby (*CS*, III; *CSM*, 10, 26), John Handboys (*CS*, I), Bartholomé Ramos de Pareja, Antonio de Lucca (*CS*, IV), Adam de Fulda (*GS*, III), \*Jean Tinctoris (*CS*, IV; *CSM*, 22; *MSD*, 5) et Franchino Gaffurio (*MSD*, 20, 33).

## II — Les polyphonistes

### 1. Des origines au XII<sup>e</sup> siècle

Des théoriciens de la monodie aux polyphonistes la distance est moins grande qu'il n'y paraît puisque les premiers exemples de chant à deux parties (*organizatio*) se rencontrent dès la fin du ix<sup>e</sup> siècle dans la *Musica Enchiriadis* et ses scholies (*GS*, I, 152-212; éd. critique par H. Schmid, Munich, 1981, d'après 47 mss, et trad. de la 2<sup>e</sup> Scholie dans les *Source Readings* d'O. Strunk). Grâce à l'utilisation de la notation *dasiane*, ces exemples sont parfaitement déchiffrables et révèlent une polyphonie élémentaire appelée *diaphonie*, proche encore de l'hétérophonie, où la *vox principalis*, d'origine paraliturgique, est doublée note contre note à la quarte ou à la quinte inférieure par la *vox organalis* [d'après l'étymologie (*organon* = « instrument » en grec) une origine ou une doublure instrumentale n'est pas à écarter]. En outre, chaque voix peut être redoublée à l'octave pour former un *quadruplum* avant la lettre. On y rencontre aussi l'organum parallèle en mouvement oblique, moins rigide, avec départ et conclusion à l'unisson (*occursus*). Assimilables à des tropes verticaux, ces « serments de Strasbourg » de la technique contrapuntique sont reproduits dans toutes les anthologies musicales historiques et ont été analysés *in extenso* par W. Apel dans la *RdM*, 10 (1956); L. B. Spiess, dans *JAMS*, 12 (1959); E. Jammers, dans *Anfänge der abendländischen Musik* (Strasbourg, 1955); W. Krüger, dans les *Musikwiss. Arbeiten*, 13 (Kassel, 1958), M. Vogel dans le *KmJb*, 49 (1965), et S. Fuller dans *AcM*, 53 (1981), 52-84.

Le x<sup>e</sup> siècle apporte peu de changements à l'édifice solidement établi par la *Musica Enchiriadis*, ainsi qu'en témoignent encore, vers 1030, Guy d'Arezzo aux chapitres XVIII-XIX de son *Micrologus* (*GS*, II; *CSM*, 4), le traité *Ad organum faciendum* (texte et trad. dans E. De Coussemaker, *Hist. de l'Harmonie au M. A.*, Paris, 1852, r 1966, p. 229-243) et

quelques autres textes anonymes édités, traduits et commentés par H. H. Eggebrecht et Fr. Zamminer dans les *Neue Studien zur Musikwiss.*, 3 (Mayence, 1970), et E. L. Waeltner dans *Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts* (Tutzing, 1975). Vers la même époque, le premier recueil de polyphonies est constitué par le fameux tropaire de Winchester (Cambridge, Corpus Christi College, 473) dont les 164 « melliflua organorum modulamina » (organa à deux voix, où seule la partie organale est donnée), dus au cantor Wulstan, ont fait l'objet de transcriptions forcément hypothétiques, en raison de leur notation neumatique sans ligne, de la part d'A. Holschneider, *Die Organa von Winchester* [Hildesheim, 1968; c.r. de M. Huglo, *RdM*, 54 (1968), 251-253], qui parfait les essais antérieurs de J. Handschin dans le *Journal of Theological Studies* de 1937 et d'A. Machabey dans le *Fs. H. Besseler* (Leipzig, 1961, p. 67-90). L'écriture parallèle des organa de Winchester s'apparente du reste étroitement au style continental révélé dans les fragments de Fleury (facs. dans H. M. Bannister, *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale*, t. II, pl. 43 b-44) et de Chartres (facs. *Pal. Mus.*, XVII), transcrits par Bannister dans *RG*, 1 (1911), 29-33; A. Hugues, dans la *NOHM*, II (1954), 281-284, et A. Holschneider, *op. cit.*, p. 172-180. L'importance historique de ce répertoire français a été mise en relief par J. Handschin dans *L'Organum à l'église*, *RCG*, 40-41 (1936-1937) et dans la remarquable thèse de M. S. Guschee, *Romanesque Polyphony : A Study of the Fragmentary Sources* (Université Yale, 1965, avec facs. et transcr.).

L'apparition, vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle, du déchant à mouvement contraire, et le passage de la voix organale au-dessus de la voix principale libèrent le contrepoint de sa raideur et favorisent chez les solistes l'improvisation sur le livre. Ces changements sont attestés, vers 1100, au chapitre XXIII de la *Musica* de Jean Cotton, *alias* d'Afflighem (*GS*, II; *CSM*, 1) et, à sa suite, dans divers traités anonymes de déchant réunis et traduits par Coussemaker dans son *Histoire de l'Harmonie*, p. 245-294, auxquels on ajoutera ceux édités par A. Seay dans les *Ann. Mus.*, 5 (1957), 7-42 [traité de Saint-Martial, étudié auparavant par J. Handschin dans *ZfMw*, 8 (1925-1926), 321-341], et F. Blum dans *MD*, 13 (1959), 15-24 (traité de Montpellier; v. aussi Handschin dans le *Fs. G. Adler*, Vienne, 1930, p. 50-57).

Grâce à l'improvisation, l'évolution du déchant sera rapide et la voix organale, en s'allongeant mélismatiquement, engendrera au XII<sup>e</sup> siècle l'organum à vocalises sur notes tenues à la voix principale, comme on le constate dans les quelque 77 versus et tropes de *Benedicamus Domino* conservés dans les mss aquitains de la BN, lat. 1139 (sigle *St M-A*), 3549 (*St M-B*), 3719 (*St M-C*) et British Museum Add. 36881 (*St M-D*). En raison de son importance historique et liturgique, l'école dite de Saint-Martial de Limoges a suscité de nombreuses études dont nous ne pouvons citer que celles qui ont trait directement à la polyphonie : W. Apel, *Bemerkungen zu den Organa von St M.*, *Miscelanéa en homenaje a Mons. Anglés*, I (Barcelone, 1958); J. M. Marshall, *Hidden Polyphony in a MS from St M.*, *JAMS*, 15 (1962), 131-144 [à propos de *St M-A*; complété par S. Fuller dans *JAMS*, 24 (1971), 169-192]; G. Schmidt, *Strukturprobleme der Mehrstimmigkeit im Repertoire von St M.*, *Mf*, 15-16 (1962-1963); L. Treitler, *The Polyphony of St M.*, *JAMS*, 17 (1964), 29-42 [conclusions sur le style des versus contestées par T. Karp dans *AcM*, 39 (1967), 144-160].

Le rythme de ces pièces a fait l'objet de sérieuses recherches, en raison de l'appariement très incertain des voix : v. notamment W. Apel, *From St Martial to Notre Dame*, *JAMS*, 2

(1949), qui suggère un rythme libre, et Br. Stäblein dans le *Fs. Fr. Blume* (Cassel, 1963, p. 340-362), qui propose un rythme *modal*, ou encore W. Krüger dans *Mf*, 9 (1956) et 20 (1967).

## 2. Fin du XII<sup>e</sup> siècle et Ars Antiqua

L'un des documents les plus intéressants de la fin du XII<sup>e</sup> siècle est le *Liber Sancti Jacobi*, dit *Codex Calixtinus*, dont les 22 pièces sont transcrites et commentées dans les éd. de P. Wagner, *Die Gesänge der Jakobusliturgie...* (Fribourg, 1931), et de W. M. Whitehill-G. Prado, *Liber S. Jacobi...* [Compostelle, 1944, 3 vol.; cf. l'important c.r. de C. M. Jones dans *Speculum*, 23 (1948), 713-717]. Souvent associée à l'École de Saint-Martial, l'origine de ce livre didactique, étudié au point de vue musical par H. Anglés dans le *Fs. H. Besseler* (p. 91-100); W. Krüger, dans *Mf*, 17 (1964) et 19 (1966); J. Schubert, *Mf*, 18 (1965), et W. Osthoff dans le *Fs. Br. Stäblein* (p. 178-186), est maintenant rattachée à l'école parisienne de Saint-Jacques-de-la-Boucherie (point de départ des pèlerinages vers Compostelle), ainsi qu'il ressort des contributions déterminantes de A. Hämel dans les *Sitzungsberichte der Bayerische Akademie der Wissenschaften* de 1950 (n° 2, p. 1-75) et de C. Hohler dans le *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.*, 35 (1972), ce qui explique entre autres la présence du premier conduit à 3 voix (*Congaudeant catholici*, transcr. de A. Hughes, d'après F. Ludwig, dans la *NOHM*, 2, p. 305) attribué à « Magister Albertus » de Paris, prédécesseur de Léonin et de Pérotin.

L'apogée de l'organum à vocalises se situe en effet à Notre-Dame de Paris, au temps de Louis VII et de Philippe-Auguste. L'importance de ce répertoire capital est mise en évidence dans les grandes anthologies des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles qui, paradoxalement, nous l'ont préservé hors de France et sont désormais accessibles en fac-similés. Les voici, dans l'ordre chronologique : 1. W<sub>1</sub> = Wolfenbüttel 677 (anc. Helmstedt 628), éd. J. H. Baxter, Oxford, 1931; sur son origine écossaise, cf. E. H. Roesner dans *JAMS*, 29 (1976), et H. Husmann dans *Musa, Mens, Musici* (Leipzig, 1969). 2. F = Florence, Bibl. Laur. *Plut.* 29.1, éd. L. Dittmer, IMM, 1976; sur sa date — entre 1245 et 1255 — cf. R. A. Baltzer dans *JAMS*, 25 (1972). 3. W<sub>2</sub> = Wolfenbüttel 1099 (anc. Helmstedt 1206), éd. L. Dittmer, IMM, 1960. 4. Ma = Madrid, Bibl. Nac. 20486, originaire de la cathédrale de Tolède; éd. L. Dittmer, IMM, 1957; sur les motets contenus dans ce ms., cf. H. Husmann dans *AfMf*, 2 (1937). 5. St V = Paris, BN lat. 15139, ms. de l'abbaye Saint-Victor de Paris, éd. F. Gennrich, Darmstadt, 1963, ou E. Thurston, Toronto, 1959, qui analyse ses 40 clausules dans *Aspects of Med. and Ren. Music* (p. 785-802); J. Stenzl les transcrit dans *Die vierzig Clausulae der Hs Paris...* (Berne, 1970) et H. Husmann, dans *AcM*, 36 (1964), établit leur lien avec Notre-Dame.

C'est à partir de ces sources qu'a été reconstitué le *Magnus liber organi* de Léonin, contenant 45 organa à deux voix transcrits, d'après W<sub>1</sub>, par W. G. Waite dans *The Rhythm of Twelfth-Cent. Polyphony, its Theory and Practice* (New Haven, 1954, r 1973). La théorie rythmique de Waite a été contestée, notamment par M. F. Bukofzer dans *Notes*, 12 (1955); H. Tischler, dans *JAMS*, 14 (1961), et *AcM*, 40 (1968); E. F. Flindell, dans *Mf*, 17 (1964), et T. Karp dans *MQ*, 52 (1966), mais son approche demeure fort instructive. Pour l'œuvre de Pérotin, v. les éd. de H. Husmann, *Die drei- und vierstimmigen*

*Notre-Dame Organa* (Leipzig, 1940, r 1967; discussion approfondie d'Y. Rokseth dans les *Cahiers techniques de l'art*, I, Strasbourg, 1947, p. 33-47), d'E. Thurston, *The Works of Pérotin* (New York, 1970), et de G. A. Anderson, *The Latin Compositions... of the Notre Dame Ms. W<sub>2</sub>* (IMM, 1971).

Pour l'état de la question sur Léonin et Pérotin, on renvoie aux articles élaborés de G. Birkner dans *In Memoriam J. Handschin* (Strasbourg, 1962, p. 107-126), H. Tischler dans *Aspects of Med. and Ren. Music*, p. 803-817 [complété dans *JAMS*, 19 (1966), 85-87] et de E. H. Sanders dans le *Fs. W. Wiora* (Kassel, 1967, p. 241-249) qui avance la période 1165-1225 pour Pérotin. Sur l'amplification du *Magnus liber* par ce dernier et à son extension à Saint-Germain et à Sainte-Geneviève, v. H. Husmann dans le *MQ*, 49 (1963), *JAMS*, 16 (1963), *Natalicia Musicologica K. Jeppesen* (Oslo, 1962, p. 31-36), et A. Machabey dans *MD*, 12 (1958), N. E. Smith dans *JAMS*, 25 (1972) et *AcM*, 45 (1973) ainsi que H. Tischler dans *ML*, 50 (1969) et *AcM*, 49 (1977) pour les questions de structure.

Les distinctions établies entre *déchant*, *clausula*, *copula* ont été clarifiées par W. Waite dans *JAMS*, 5 (1952), F. Reckow, *Die Copula* (Wiesbaden, 1972), et J. Yudkin dans *MD*, 34 (1980). Un inventaire intégral, avec transcriptions, est donné par R. Flotzinger dans les *Wiener Musikwiss. Beiträge*, 8 (1969), complétant ainsi la *Musikwiss. Studienbibliothek*, 22-23 (Darmstadt, 1963) de Fr. Gennrich, et G. A. Anderson dans *AcM*, 42 (1970), 109-128.

Le conduit sur teneur inventée représente, du point de vue compositionnel, l'innovation principale et le sommet de l'école de Notre-Dame. J. Knapp, dans *Thirty-Five Conductus* (Collegium Musicum 6, New Haven, 1965), en a procuré une bonne anthologie pratique, et E. Thurston, dans la coll. *RRMMA*, 11-13 (1980), une transcription intégrale. On leur joindra les concordances établies par E. Gröninger dans les *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, 2 (Regensburg, 1939), et G. Anderson dans *Miscellanea Musicologica*, 6-7 (Adelaïde, 1972 et 1975), puis les études d'Y. Rokseth dans les *Mélanges de Musicologie offerts à L. de La Laurencie* (Paris, 1933), L. Ellinwood dans *MQ*, 27 (1941), L. Schrade et M. Bukofzer dans *Ann. Mus.*, 1 (1953) et enfin de R. Falck dans *JAMS*, 23 (1970) et dans son livre *The Notre Dame Conductus : A Study of the Repertoire* (IMM, 1981).

L'addition de paroles aux clausules de substitution devait donner naissance, au XIII<sup>e</sup> siècle, au motet, qui est à l'*Ars Antiqua* ce que la forme-sonate est aux époques classique et romantique. Comme dans la séquence et la diaphnoie, le principe fécond du trope est ici à l'œuvre (motet *enté*), mais avec en plus l'acquis de la rythmique modale telle qu'établie dans les traités de Francon, de Lambert et de Pierre de la Croix. L'étude séminale de J. Handschin, Ueber den Ursprung der Motette, dans les *Actes du Congrès de Musicologie de Bâle*, 1924 (Leipzig, 1925, p. 189-200), a été approfondie par R. Dammann dans *AfMw*, 16 (1959); G. Birkner, *AfMw*, 18 (1961); K. Hofmann dans *AcM*, 42 (1970); E. Sanders dans *GdMEd*, p. 497-573, et N. E. Smith dans *MD*, 34 (1980).

Aux sources du répertoire de Notre-Dame il faut ajouter les mss de Montpellier (sigle *Mo*; éd. monumentale par Y. Rokseth, Paris, 1935-1939, r 1983, 4 vol.; nouv. transcr. par H. Tischler en 1978 dans les *RRMMA*, 2-8); de Bamberg (*Ba*; éd. P. Aubry, *Cent motets du XIII<sup>e</sup> s.*, Paris, 1908, r 1964; nouv. transcr. de G. Anderson en 1977 dans le *CCM*, 75, 3 vol.); de Las Huelgas (*Hu*; éd. H. Anglés, Barcelone, 1931, r 1977, 3 vol.; nouv. transcr. par G. Anderson en 1972 dans le *CCM*, 79, 2 vol.); de Turin (*Tu*; éd. A. Auda, *Les motets*

wallons, Bruxelles, 1953, r 1983, 2 vol.) et de La Clayette [*Cl* = Paris, BN, n.a. fr. 13521; facs. par F. Gennrich dans *SMMA*, 6 (Langen, 1958) et transcr. par L. Dittmer, *IMM*, 1959, et par G. A. Anderson, *CMM*, 68; sur la redécouverte de ce ms., cf. A. Rosenthal dans *Ann. Mus.*, 1 (1953)]; ainsi que les fragments étudiés sous le titre *Cantionale cathalaunense* par J. Hourlier et J. Chailley dans les *Mémoires de la Société d'Agriculture, Commerce, Sciences et Arts du département de la Marne*, 1956, p. 141-159; l'art. est repris par J. Chailley dans les *Mélanges* dédiés à J. Handschin, 1960, p. 140-150, sous le titre *Fragments d'un nouveau manuscrit d'Ars Antiqua à Châlons-sur-Marne*; le ms. y reçoit le sigle *Ch*, et les deux études sont résumées p. 81 des *Mélanges J. Chailley*, 1980 (*De la musique à la musicologie*), sous le n° 155.

Le *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* de Fr. Ludwig (Halle, 1910; 2<sup>e</sup> éd. rev. et complétée par L. Dittmer, New York-Hildesheim, 1964-1978, 3 vol. en 2 tomes, préférable à l'abrégé de Gennrich dans *SMMA*, 7-8 (1961-1962), fournit un « catalogue raisonné » et un index thématique d'à peu près toutes les sources polyphoniques des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, mais il est si dense et d'un maniement si complexe qu'on lui préférera pour la clarté l'inventaire presque exhaustif de G. Reaney, *Manuscripts of Polyphonic Music, 11th-early 14th cent.* (*RISM*, B IV : 1966-1969, 2 vol.) ou encore, pour l'identification rapide des textes, la Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten de Gennrich, *SMMA*, 2 (1967), illustrée par son éd. crit. de 53 motets, *Florilegium Motetorum*, *SMMA*, 17 (1966), à rapprocher de l'éd. pratique de H. Tischler, *A Medieval Motet Book* (New York, 1973), et de l'anthologie de H. Husmann, *Medieval Polyphony* (Cologne, 1962 = version anglaise de *Das Musikwerk*, vol. 9). Dans *The Earliest Motets* (Yale University Press, 1982, 3 vol.), H. Tischler donne une transcription en parallèle de tous les motets connus (env. 428) jusque vers 1270, avec commentaire critique.

On se souviendra enfin que le motet sur teneur liturgique, avec paroles latines ou françaises, constitue un véritable miroir de l'art et de la société du XIII<sup>e</sup> siècle et qu'à ce titre son étude interne a suscité, depuis la publication des textes musicaux, de nombreux travaux dont voici les plus importants : F. Mathiassen, *The Style of the Early Motet* (Copenhague, 1966); E. Apfel, *Anlage und Struktur der Motetten im Codex Montpellier* (Heidelberg, 1970); K. Hofmann, *Untersuchungen zur Kompositionstechnik der Motette* (Neuhausen-Stuttgart, 1972). En français, outre l'éd. de *Mo* par Y. Rokseth, v. P. Aubry-A. Gastoué, *Recherches sur les ténors français et latins* (Paris, 1907) et, en anglais, les divers articles de H. Tischler dans *MQ*, 30 (1944), *AcM*, 28 (1956) et 31 (1959), *RdM* de 1967 et *AfMw*, 32 (1975) (questions de rythme), ainsi que de G. A. Anderson dans *Miscellanea Musicologica*, 3 (1968), *JAMS*, 22 (1969), 157-196 (complément au *Repertorium* de Ludwig), *ML*, 49-50, (1968-1969) et 55 (1975 : identification de ténors), *MD*, 25 (1971) et 27-28 (1973-1974 : ms. La Clayette), et, pour le symbolisme des textes, dans *Studies in Music*, 4 (1970), 19-39.