

---

## Quelques remarques sur le répertoire polyphonique antérieur à l'*Ars nova* provenant de l'ancien royaume d'Aragon

Maria Carmen Gómez

### Résumé

Si le rayonnement musical de la France sur la Catalogne fut spécialement important de la deuxième moitié du Xe s. jusqu'à la fin du XIe, pendant les deux siècles et demi suivants cette influence semble avoir diminué, comme l'atteste l'examen des manuscrits conservés de l'époque, comportant de la polyphonie.

### Resumen

Si la irradiación musical de Francia sobre Cataluña fue especialmente importante desde la segunda mitad del siglo X hasta fines del XI, durante los dos siglos y medio siguientes esta influencia parece haber disminuido, como se deduce del examen de los manuscritos con polifonía conservados de la época.

---

### Citer ce document / Cite this document :

Gómez Maria Carmen. Quelques remarques sur le répertoire polyphonique antérieur à l'*Ars nova* provenant de l'ancien royaume d'Aragon. In: Cahiers de civilisation médiévale, 31e année (n°122), Avril-juin 1988. La notation des musiques polyphoniques aux XIe-XIIIe siècles. Actes des journées musicologiques de Poitiers. 9-10 mai 1986. pp. 101-110;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1988.2405>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1988\\_num\\_31\\_122\\_2405](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1988_num_31_122_2405)

---

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Maria Carmen GÓMEZ

---

**Quelques remarques  
sur le répertoire polyphonique antérieur à l'*Ars nova*  
provenant de l'ancien royaume d'Aragon**

RÉSUMÉ

Si le rayonnement musical de la France sur la Catalogne fut spécialement important de la deuxième moitié du x<sup>e</sup> s. jusqu'à la fin du xi<sup>e</sup>, pendant les deux siècles et demi suivants cette influence semble avoir diminué, comme l'atteste l'examen des manuscrits conservés de l'époque, comportant de la polyphonie.

Si la irradiación musical de Francia sobre Cataluña fue especialmente importante desde la segunda mitad del siglo X hasta fines del XI, durante los dos siglos y medio siguientes esta influencia parece haber disminuido, como se deduce del examen de los manuscritos con polifonía conservados de la época.

L'histoire musicale de l'ancien royaume d'Aragon, et tout particulièrement celle de la Catalogne, fut liée de façon étroite pendant le moyen âge à l'histoire musicale de la France. En effet, les manuscrits catalans-aragonais de l'époque médiévale comportent un répertoire musical qu'on doit rattacher à des centres d'une grande créativité musicale tels que Saint-Martial de Limoges, Notre-Dame de Paris ou Avignon. Ripoll, Santes Creus ou la cour d'Aragon ne furent que leurs satellites, mais il serait parfois difficile de comprendre toute l'importance des centres novateurs sans mesurer la portée de leur influence.

Le rayonnement musical de la France sur la Catalogne fut spécialement important de la deuxième moitié du x<sup>e</sup> s. au début du xiii<sup>e</sup>, ainsi qu'à la fin du xiv<sup>e</sup> s. N'oublions pas que ce fut Charlemagne qui établit l'ancienne *Marca Hispanica*, germe de la Catalogne, et que celle-ci devint liturgiquement dépendante de Narbonne, ce qui provoqua la substitution des anciens rites mozarabes par les rites romains presque deux cent cinquante ans avant le reste de l'Espagne chrétienne. Pendant les xii<sup>e</sup>, xiii<sup>e</sup> et première moitié du xiv<sup>e</sup> s., cette influence semble avoir diminué, peut-être parce qu'il manquait un centre musical de l'importance qu'avait eu auparavant le monastère de Ripoll. Pendant ces deux siècles et demi on peut ranger plus que jamais la Catalogne parmi les pays musicalement périphériques, ne sachant imprimer des traits personnels aux nouveautés musicales qui lui arrivaient de l'extérieur; parfois même restant en marge de ces nouveautés, comme on peut le déduire de l'examen des manuscrits conservés de l'époque, comportant de la polyphonie.

\*  
\* \*

Le plus ancien de ces manuscrits est un tropaire-séquentaire d'environ 1250 qui se trouve aux Archives de la cathédrale de Tortosa sous la signature *C 135* (= *Tort 135*). Écrit en notation aquitaine sur des lignes sèches, sauf celles du Fa et du Ut marquées en rouge et jaune,

il ne comporte qu'un seul morceau polyphonique, le trope de *Sanctus Clangat celus* (fol. 18 v-19 v), un *conductus* à deux voix qui ressemble à ceux du *Codex Calixtinus* de Compostelle; il n'offre de concordances qu'avec deux sources espagnoles postérieures d'un demi-siècle [Burgos, *Codex Las Huelgas* (= *Hu*) 15 et Barcelone, Orfeo Català Ms. 1 (= *Barc I*) 2]. A propos de ce trope, M. Lütolf fait la remarque suivante : « Angesichts der in Frankreich zu dieser Zeit bereits weit vorangeschrittenen Notationstechnik müsste dieses polyphone Stück als ein Beispiel einer längst überholten Schreibweise bezeichnet werden »<sup>1</sup>.

On discute sur la possibilité qu'un tropaire en notation aquitaine de la fin du XII<sup>e</sup>-début du XIII<sup>e</sup> s., aujourd'hui à Londres, British Museum Additional 36881 (= *StM-D*), fut d'origine catalane. Cette hypothèse, soutenue par H. Anglès et B. Stäblein<sup>2</sup>, se fonde sur le fait que *clivis* et *pes* sont représentés dans ce manuscrit comme des ligatures (   ) et non comme des points isolés; on observe encore cette particularité dans quatre autres manuscrits avec notation aquitaine, dont trois sont catalans<sup>3</sup>.

Le manuscrit de Londres est un peu plus jeune que les mss *A*, *B* et *C* de Saint-Martial de Limoges, avec lesquels concordent en partie ses vingt-neuf fragments polyphoniques à deux voix, dix au moins tropes de *Benedicamus*<sup>4</sup>; seuls les nos 18, 20 et 24 offrent des concordances avec des sources espagnoles (*Hu* 30 et 16 et Madrid, Bibliothèque Nationale 20486 (= *Ma*) 69, respectivement).

On trouve encore des morceaux polyphoniques en notation aquitaine de points dans trois autres manuscrits catalans. Le premier, qui provient du monastère de Ripoll, est conservé maintenant à la Bibliothèque Nationale de Paris sous la signature fonds latin 5132 (= *P 5132*). Daté du XIII<sup>e</sup> s., la musique n'occupe que les fol. 107 v-109. Au fol. 108 v figure le virelai *Cedit frigis hiemale*, à deux voix et sans concordances connues.

Les deux manuscrits restants appartiennent à la Bibliothèque de la cathédrale de Tortosa; comme dans le cas antérieur, la musique, écrite pendant la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> s., n'occupe que quelques pages. Le *codex* 97 (= *Tort 97*) comporte cinq morceaux polyphoniques à deux voix, dont deux *conductus* très simples, *Isaias cecinit* (fol. 81) et *Veri floris sub figura* (fol. 81 v), et trois motets auxquels il manque le ténor, *(S)tupeat natura* / *(Latus)* (fol. 140), *(G)audeat devotio fidelium* / *(Nostrum)* (fol. 140 v) et *(M)ors, vile vivificatio* / *(Mors)* (fol. 140 v). Il s'agit d'un répertoire bien connu à travers les sources principales de l'École de Notre-Dame, surtout par les mss *W*<sub>2</sub> et *F*<sup>5</sup>.

Le dernier ms., Tortosa *C* 133 (= *Tort 133*), ne comporte qu'un seul morceau polyphonique incomplet, le *conductus* à deux voix *Promereri summe laudis* (fol. 1 v-2), connu par deux sources espagnoles postérieures, *Hu* 49 et *Barc I* 11, comme le trope de *Sanctus* du ms. *Tort 135*.

En laissant de côté le *codex StM-D*, qui selon Anglès proviendrait du monastère de Saint-Michel de Cuxà, les autres fragments sont anachroniques par rapport à la musique française polyphonique de leur temps, tant par leur répertoire que par leur notation.

1. M. LÜTOLF, *Die mehrstimmigen Ordinarium missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert*, Berne, 1970, vol. I, p. 97.

2. Voir H. ANGLÈS, *La música del Ms. de Londres, Brit. Mus. Add. 36881*, « Butlletí Bibl. de Catalunya », VIII, 1935, p. 278 et ss et B. STÄBLEIN, *Modale Rhythmen im Saint-Martial Repertoire?*, dans *Festschrift F. Blume*, Kassel, 1963, p. 344-345.

3. Il s'agit des mss Vich, Musée épiscopal 7613; Apt, Trésor de la Basilique Sainte-Anne 12; Tarragone, Bibliothèque populaire 119 et Barcelone, Bibliothèque de Catalogne M 888. Le premier manuscrit est du XII<sup>e</sup> s. et les autres du XIII<sup>e</sup>.

4. Pour les concordances, voir G. REANEY, *Manuscripts of Polyphonic Music. 11th-Early 14th Century* (Répertoire International des Sources Musicales (= R.I.S.M.), vol. B IV 1). Les manuscrits *A*, *B* et *C* de Saint-Martial correspondent aux manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris, latin 1139, 3549 et 3719, respectivement.

5. Les concordances des cinq morceaux du ms. *Tort 97* sont les suivantes : 1. *Isaias* : *F* 663 (3 voix), *Ma* 83, *W*<sub>1</sub> 182 (3 voix), *W*<sub>2</sub> 19 (3 voix) et 107; 2. *Veri floris* : *F* 656 (3 voix), *Lo* 524 1, *Ma* 82, *StG A* 8, *W*<sub>1</sub> 10 (3 voix) et *W*<sub>2</sub> 20 (3 voix); 3. *(S)tupeat* : *F* 822 (3 voix), *MüB* 8 et *W*<sub>2</sub> 162; 4. *(G)audeat* : *F* 819 (3 voix), *W*<sub>1</sub> 206 (incomplet), *W*<sub>2</sub> 97 (3 voix) et 119; 5. *(M)ors* : *F* 842 (3 voix) et *W*<sub>2</sub> 148. Les manuscrits sont cités selon les sigles du R.I.S.M. (voir note 4).

Il manque une étude détaillée sur la notation aquitaine des manuscrits catalans des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> s., mais au moins celle des exemples cités n'offre aucun trait remarquable. Il y a évidemment une évolution entre la notation du ms. *Tort 135* et celle des mss postérieurs : les points qui représentent les notes deviennent plus losangés ou même carrés; avec l'évolution du style le nombre de neumes composés diminue; enfin, les lignes sèches des portées se transforment en lignes dessinées. Mais avec un nombre d'exemples si restreint il est impossible de tirer des conclusions. D'un côté, une partie de ce répertoire pourrait être d'origine péninsulaire; de l'autre, on ne conserve qu'un seul manuscrit en notation aquitaine avec du répertoire international, *Tort 97*, mais alors que ce répertoire semble appartenir à l'École de Notre-Dame, sa notation caractérise plutôt la production musicale de l'école antérieure.

Je me demande si ce grand retard ne serait pas provoqué — outre par la décadence de Ripoll —, par l'éloignement progressif du principal centre musical français des frontières d'Aragon.

\* \* \*

Nous ne connaissons pas de fragments polyphoniques en notation carrée antérieurs à la fin du XIII<sup>e</sup> s., début du XIV<sup>e</sup>, provenant de la Catalogne. Cependant, ceux-ci sont plus nombreux que les fragments en notation aquitaine, ce qui semble indiquer que, peu à peu, l'habitude de chanter à plusieurs voix serait devenue plus courante au royaume d'Aragon. Mais si dans les manuscrits cités auparavant il y avait une relative variété de formes musicales, le répertoire se borne maintenant presque exclusivement aux *conductus* classiques de l'École de Notre-Dame. En guise de comparaison, souvenons-nous des anciens *conductus* réduits à la voix du ténor du *Roman de Fauvel*, qui suggèrent que vers 1316, époque des additions musicales du *Roman*, « the simultaneous rendition of one text by two or three solo voices had come to be regarded as provincial and unfashionable in Paris... »<sup>6</sup>.

Le plus important parmi les manuscrits catalans ayant du répertoire polyphonique en notation carrée est le tropaire-séquentaire de la Bibliothèque de l'Orfeo Català de Barcelone (*Barc 1*); écrit vers 1300, il provient du monastère de Scala Dei, tout près de Tarragone. Ce manuscrit comporte douze compositions à deux voix, qui correspondent aux tropes d'un *Offertorium* (n° 1), cinq *Sanctus* (nos 2-6) et un *Agnus* (n° 7), et aussi à cinq *Prosaes* (nos 9-13), plus une composition à trois voix, le trope d'*Agnus Crimina tollis* (n° 8). On ne connaît des concordances que de cinq de ces compositions, la plupart correspondant à des sources espagnoles<sup>7</sup>.

En ce qui concerne la notation du manuscrit, Lütolf signale une curieuse particularité sur la façon dont ses ligatures sont dessinées : dans les groupes de quatre notes ou plus, où la dernière note est plus haute que l'avant-dernière, on joint ces deux notes avec un trait, même si elles sont des *currentes* (  )<sup>8</sup>.

Selon Lütolf, le répertoire du *Barc 1* — tout au moins les tropes de l'Ordinaire de la Messe — serait en premier mode rythmique; en partant de l'hypothèse que chaque note isolée figure une longue parfaite correspondant à une syllabe du texte, les ligatures ternaires vaudraient trois brèves et les binaires deux, la première valant le double de la deuxième<sup>9</sup>.

6. E. H. SANDERS, *Fauvel, Roman de*, dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1980, vol. 6, p. 432.

7. Les concordances sont les suivantes : 1. *Recordare. Ab hac familia* : Hu 11 et W<sub>1</sub> 315 (avec l'intonation à deux voix) ; 2. *Sanctus. Clangat cetus* : Hu 15 et Tort 135 1 ; 6. *Sanctus. Te laudant agmina* : Hu 14 ; 8. *Agnus. Crimina tollis* : Bac 139 1, Hu 22 (2 voix), Hu 23 (*Contrafactum: Regula moris*), Fm 4 1 et P 114111 1 ; 11. *Promereri* : Hu 49 et Tort 133 1.

8. *Op. cit.*, p. 222.

9. *Barc 1 2-8* sont transcrits par M. LÜTOLF, *op. cit.*, nos 40-44 et 69-70.

Quoique écrit en notation carrée non mesurée, la version en rythme modal du répertoire du *Barc 1* semble satisfaisante; mais il y a au moins deux morceaux, *Barc 17* et 8, où la transcription en premier mode donne lieu à des dissonances prolongées, qui deviennent tout à fait transitoires si on rend ces morceaux en deuxième mode.

a) Transcription selon Lütolf, *Die mehrstimmigen...* n° 69;

b) Transcription proposée.

Ex. 1. — *Barc 17*, m. 13-15 et 19-(21).

Malgré les dissonances, les nombreuses *plicae* du *Barc 18* nous inclinent à accepter la transcription en premier mode. Mais il arrive que dans une version simplifiée de ce morceau, écrite au début du *xiv<sup>e</sup>* s. à la dernière page d'un *codex* provenant du monastère de Ripoll [Archives de la Cour d'Aragon, Ripoll 139 (= *Bac 139*), fol. 93 v]<sup>10</sup>, on trouve des notes qui sont des brèves simples (= 1/3 d'une longue parfaite) dans une version en premier mode du *Barc 18*, alors que des brèves valant le double des antérieures (= 2/3 d'une longue parfaite) n'y figurent pas<sup>11</sup>. Si on transcrit *Barc 18* en deuxième mode, la valeur des brèves s'invertit; les brèves de valeur plus longue sont celles qui figurent alors à *Bac 139* et les autres disparaissent. A ce point de vue, une version du *Barc 18* en deuxième mode semble préférable. De toutes façons, le rythme de *Bac 139* 1 n'est pas déterminable [pl. III, fig. 1].

Il est assez improbable que le ms. *Barc 1* fut écrit à Scala Dei, monastère qui musicalement ne semble pas avoir joui d'une grande importance. Mais près de celui-ci il y en avait un autre, Santes Creus, qui à la fin du moyen âge devint un centre culturel important, où l'on forma même des chantres qui plus tard servirent la Chapelle du roi d'Aragon<sup>12</sup>. *Barc 1* fut peut-être écrit à Santes Creus, bien qu'on constate une certaine différence de styles si l'on compare le répertoire polyphonique de ce manuscrit avec celui d'une double feuille de parchemin qui vient de paraître aux Archives diocésaines de Solsona (Ms. frag. 110 = *Sa 110*), et qui provient

10. Décrit par H. ANGLÈS, *El Còdex Musical de Las Huelgas*, Barcelone, 1931, vol. I, p. 90.

11. Marquées avec + et ○ à l'exemple 2, de façon respective.

12. En 1297 le roi Jaume II écrivait ce qui suit à l'abbé de Santes Creus : « Vos in capellanum maiorem capelle nostre duxerimus statuendum et propterea velimus quod vos cum duobus fratribus cantoribus sufficientibus et idoneis ad serviendum capelle predicte et cum alio fratre qui tribuat elemosinas domus nostre ad nostram presenciam immediate personaliter veniat... » (Archives de la Cour d'Aragon, reg. 108 fol. 34 v). Au *xiv<sup>e</sup>* s. et début du *xv<sup>e</sup>* une partie des membres de la chapelle royale aragonaise provenait de Santes Creus, bien que, plus ou moins, à partir de 1345 on allait chercher les chantres à Avignon (voir M<sup>a</sup> C. GÓMEZ, *Musique et musiciens dans les chapelles de la maison royale d'Aragon (1336-1413)*, « Musica Disciplina », XXXVIII, 1984).

a

Ag - nus de - - i 1. Cri - mi - - - na tol - - - lit,

4 as - pe - - - ra mol - - - lit, ag - - nus a - - mo - - - ris.

b

1. Crimi- na tol- lis, a-spe-ra mol- lis, agnus a- mo- - ris.  
 2. Vulae- re sa- nas, ar- du- a pla- - nas, agnus ho- no- - ris.  
 3. Sordi- da mun- das, cuncta fe- nud- - das, agnus ho- do- - ris.

Ex. 2. — a. — *Barc 18*, m. 1-9 (Transcription selon Lütolf, *ibid.*, n° 70); b. — *Bac 139 1*.

très probablement du dernier des monastères cités. Cette feuille dut appartenir à un manuscrit écrit à une date postérieure à celle du *Barc 1*, car celui-ci est encore en format *in-octavo*, déjà rare pour les manuscrits de l'*Ars antiqua*, alors que les dimensions du *Sa 110* coïncident à peu près avec celles du grand *in-quarto*, typiques du début du *xiv<sup>e</sup>* s.<sup>13</sup>

*Sa 110* comporte le *Sanctus Ave verum incarnatum* (fol. 1-1 v), dont le trope est à deux voix, suivi de l'*incipit* de ce qui serait le trope d'un deuxième *Sanctus*, *Salus Corpus Iesu Christe* (fol. 1 v), à deux voix et sans concordances, comme le précédent; le répertoire restant est grégorien et se rapporte à la fête de *Sancti Nicholai Presulis* (fol. 2). La notation des morceaux polyphoniques du *Sa 110* est carrée non mesurée, écrite sur des portées de couleur rouge et avec de grandes initiales. Jusqu'à l'année dernière cette double feuille servit de couverture à un manuel notarial de 1556 provenant du petit village de Granyena, près de Cervera, ville où le monastère de Santes Creus fonda une de ses maisons en 1170<sup>14</sup>.

13. *Sa 110* mesure 331 × 222 mm. Pour le format des manuscrits des *xiii<sup>e</sup>* et *xiv<sup>e</sup>* s., voir H. BESSELER, *Ars antiqua*, dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, 1949/79, vol. I, col. 680 et *Ars nova, ibid.*, vol. I, col. 703.

14. A. DURAN, *Llibre de Cervera*, Barcelone, 1977, p. 322. Dès le *x<sup>i</sup><sup>e</sup>* s. ou avant il y eut à Cervera une église consacrée à saint Nicolas (*ibid.*, p. 106), ce qui justifie les chants du *Sa 110* dédiés au saint.

Si au *Barc 1* les notes isolées sont représentées par des brèves, au *Sa 110* elles le sont par des longues<sup>15</sup>; la notation de ce dernier manuscrit offre aussi la particularité de représenter la *conjunctura ternaria* par la suite longue-semibrève caudata-semibrève (¶) (seul à *Sa 110 1*) [pl. III, fig. 2]. Mais ce qu'il faut surtout souligner à propos des morceaux polyphoniques du *Sa 110* c'est leur style plutôt mélismatique, différent de celui du *Barc 1* qui est syllabique. On peut quand même transcrire le répertoire du *Sa 110* en rythme modal en y appliquant les règles indiquées pour le répertoire du *Barc 1* (voir *supra*).

A- ve ve- rum in- car- na- - - tum, de- - i...

Ex. 3. — *Sa 110 1*, m. 1-(7).

Le morceau par lequel débute le *Llibre Vermell* de Montserrat (= *MO 1*), *O virgo splendens, caça de .II. obus vel tribus*, appartient encore au vieux style.

Cette composition, écrite en notation carrée non mesurée sur des portées de quatre lignes, nous en rappelle une autre du répertoire aragonais du XIII<sup>e</sup> s. où la technique de l'imitation joue aussi un rôle important : le trope d'*Agnus Crimina tollis* (*Barc 1 8* et *Bac 139 1*) déjà cité. Contrairement à la *caccia* — *caça* en catalan —, où l'entrée des voix se produit de façon progressive<sup>16</sup>, les trois voix du trope débutent ensemble, utilisant chacune une des trois phrases musicales de l'œuvre, ce qui caractérise la technique du *Rondellus*. Si l'on représente ces phrases avec les chiffres 1, 2 et 3, la structure de cette composition peut être réduite au schéma suivant (voir ex. 2b)<sup>17</sup> :

3 <sup>e</sup> voix	2	3	1
2 <sup>e</sup> voix	3	1	2
1 <sup>re</sup> voix	1	2	3

Il nous reste à parler de deux morceaux polyphoniques écrits en notation carrée non mesurée qui ne sont pas consignés dans le *R.I.S.M.* L'un d'eux se trouve sur une double feuille de parchemin du XIII<sup>e</sup> s. provenant de la paroisse de Nalech (Tarragone), conservé aujourd'hui aux Archives historiques archidiocésaines de Tarragone, manuscrit sans signature (= *Tarr*); le bifolio, de 250 × 150 mm, semble le premier du dernier pli d'un ancien hymnaire. Au fol. 1 on peut lire un fragment d'un hymne grégorien, ... *Deus genitus*; au fol. 2r ne figure que la musique des derniers mots d'une autre composition, ... *et contermina, floribus aperta* (= *Tarr 1*). Celle-ci serait peut-être une addition postérieure, car sur le fol. 1 il y a des portées de quatre lignes de couleur rouge, alors que les lignes des portées du fol. 2r sont tracées à la pointe sèche.

15. A propos du *Barc 1*, G. Reaney affirme (*op. cit.*, p. 207) : « There is a typically Spanish tendency for single notes to be written as breves rather than longs ». De mon point de vue, le manuscrit polyphonique antérieur à l'*Ars nova* le plus typiquement espagnol est le *codex Las Huelgas*, et dans celui-ci les notes isolées sont représentées par des longues.

16. Voir transcription dans H. ANGLÈS, *El « Llibre Vermell » de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV*, « Anuario musical », X, 1955, p. 71-72 ; — G.M.<sup>a</sup> SUNYOL, *Els cantos dels romeus*, « Analecta Montserratensia », I, 1917, p. 119-120 et O. URSPRUNG, *Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts*, « Zeitschr. für Musikwissensch. », IV, 1921/22, p. 151-153.

17. Les variantes entre les phrases ne sont pas prises en considération.

On trouve ensuite une *Oratio pro tempestate*, une prière à la Vierge et une autre *Post comunio-nem*, cette dernière au fol. 2v.

Dans *Tarr 1* on a improvisé une voix en déchant sur le mélisme grégorien correspondant aux deux derniers mots de la composition, le seul exemple qu'on trouve dans l'ancien royaume d'Aragon qui puisse suggérer une pratique non écrite de la polyphonie. D'ailleurs, si les manuscrits aragonais comportant de la polyphonie antérieure à l'*Ars nova* ne sont pas très nombreux, ce petit fragment vient au moins prouver que le chant à plusieurs voix, bien que de façon rudimentaire, a été pratiqué au XIII<sup>e</sup> s. hors des communautés religieuses ou des cathédrales. Les notes isolées sont représentées dans *Tarr 1* par des longues ; on emploie aussi des ligatures de deux à cinq notes [cf. pl. IV, fig. 3].

et con-ter-mi - - na, flo- - -

ri- - - bus o - per- - - ta.

Ex. 4. — *Tarr 1*.

L'autre morceau se trouve sur la moitié inférieure d'un folio en parchemin du début du XIV<sup>e</sup> s. ; il s'agit d'un tout petit fragment de 145 × 276 mm qui appartient au prof. M. Mundó de l'Université Autonome de Barcelone<sup>18</sup>. A son recto on distingue avec difficulté les notes d'une composition grégorienne. Au verso, mieux conservé, figure la voix inférieure de la deuxième intonation d'un *Agnus tropé*, ... *Ad vilam surgens*, suivie de la troisième intonation à deux voix du même *Agnus* ; celui-ci est le seul exemple aragonais antérieur à l'*Ars nova* où l'intonation d'un fragment de l'Ordinaire, ainsi que le trope, est polyphonique. La notation de cet *Agnus* n'offre aucune particularité ; les notes isolées sont encore une fois représentées par des longues, et il y a un nombre assez considérable de ligatures comprenant de deux à cinq notes. Son style ressemble beaucoup à celui du *Sanctus Sa 110 1*.

Les manuscrits aragonais n'ont transmis aucun *organum* et aucune *clausula*, et ceci semble contredire d'une certaine façon un renseignement du nécrologe de la cathédrale de Tarragone copié au XV<sup>e</sup> s., qui dit : *Idus julii mclxiiij. obiit Lucas canonicus hujus ecclesie, magnus organista*<sup>19</sup>. Presque un siècle avant la mort de Pérotin il y avait déjà à Tarragone un *magnus organista*, qui sans doute fut au courant des dernières nouveautés musicales de l'École de Saint-Martial.

18. J'ignore le lieu d'où il provient.

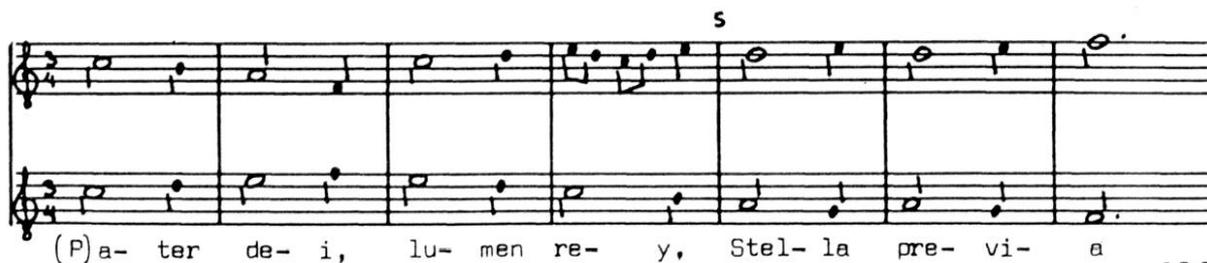
19. H. ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelone, 1935, p. 67.

Actuellement il est impossible de savoir si l'on entendit parfois dans le royaume les *organa* typiques de l'École de Notre-Dame. Malgré cela, il y eut une évolution musicale, bien qu'elle fut très lente.

\* \* \*

Si la notation aquitaine et la notation carrée non mesurée semblent avoir coexisté en Aragon vers 1250, l'une comme prolongation du passé et l'autre comme écho des nouvelles tendances parisiennes, on employait aussi au début du xiv<sup>e</sup> s. deux notations polyphoniques différentes : la notation carrée non mesurée, dont nous venons de citer les exemples, et la notation carrée mesurée. Cette dernière ne se trouve que dans le trope à deux voix d'un *Agnus, (P)ater dei*, du ms. 44 (olim 12) des Archives archidiocésaines de Tarragone (fol. 20-21), qui date du xiv<sup>e</sup> s. (= *Tarr 44*)<sup>20</sup>; ce manuscrit provient de Torroja (Tarragone), et l'*Agnus* en est le seul fragment polyphonique.

Longues et brèves alternent presque systématiquement dans la notation du trope; les longues sont parfois remplacées par un groupe de quatre ou trois notes losangées (♩/♩) et les brèves par un groupe de deux ou trois (♩/♩) <sup>21</sup>. Parfois aussi elles sont remplacées par une ligature *cum opposita proprietate* ou simplement par une ligature de deux notes dessinées d'un seul trait.



Ex. 5. — *Tarr 44* 1, m. 1-7.

Alors qu'il n'existe aucun fragment musical antérieur au xv<sup>e</sup> s. qui puisse nous prouver qu'on employa en Aragon la notation musicale dérivée des principes de Franco de Cologne, un théoricien anonyme de la première moitié du xiv<sup>e</sup> s. nous surprend avec l'affirmation suivante :

Quando ponuntur due semibreves pro tempore, ponuntur esse equales, quando cantatur de tempore imperfecto... / Quando tres ponuntur pro tempore, omnes sunt equales. / Quando vero .iiij. <sup>or</sup>, .V. sex vel plures inequales sunt ad invicem... / In Cathalonia et aliquibus aliis locis observatur iste modus. In aliquibus vero terris, quando sunt due semibreves pro tempore faciunt primam maiorem, secundam minorem. Et quando sunt tres, equales.... Et ista est doctrina quam omnes tenuerunt a .XXX. annis et citra

[(*De cantu organico*). Extrait du chapitre intitulé : *De valore semibrevium*, fol. 3]<sup>22</sup>.

20. Décrit par H. ANGLÈS, *El Còdex ...*, vol. I p. 91, qui affirme à tort que ce manuscrit provient du monastère de Scala Dei. Le *R.I.S.M.* ne le consigne pas.

21. La *cauda* qui porte la première de chaque groupe de notes losangées nous rappelle celle des *currentes* du *Sa 110* 1.

22. Archives de la Cathédrale de Barcelone, Miscél. 23/1. Le traité est édité par H. ANGLÈS, « *De cantu organico* ». *Tratado de un autor catalán del siglo XIV*, « Anuario Musical », XIII, 1958, p. 18-24.

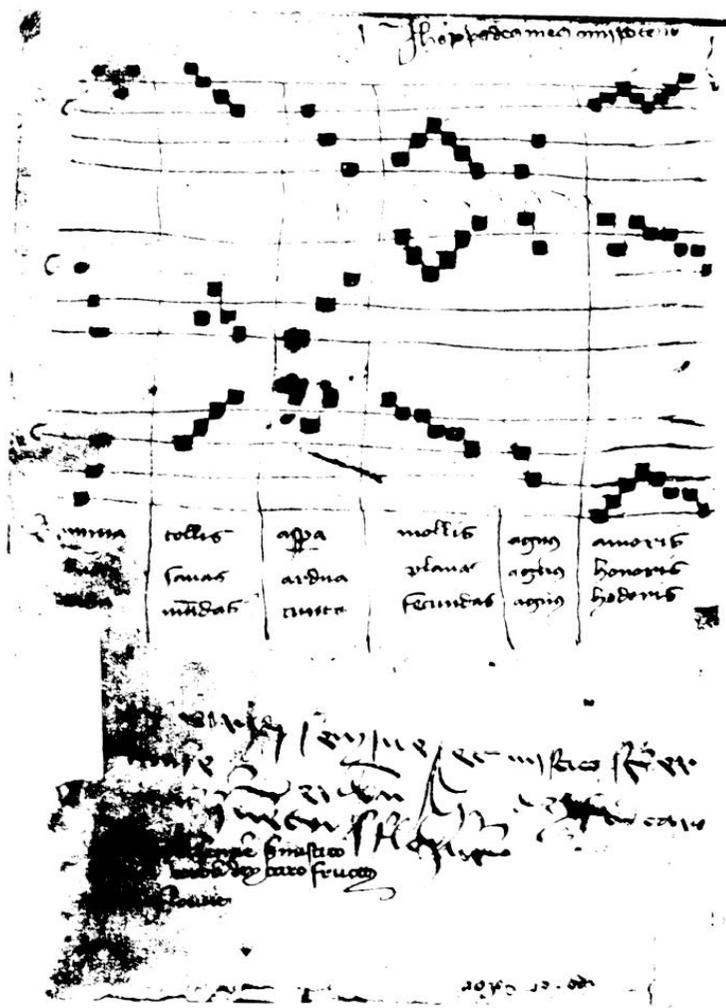


Fig. 1. — BARCELONE. Archives de la Cour d'Aragon.  
Ms. Ripoll 139, fol. 93 v<sup>o</sup>.

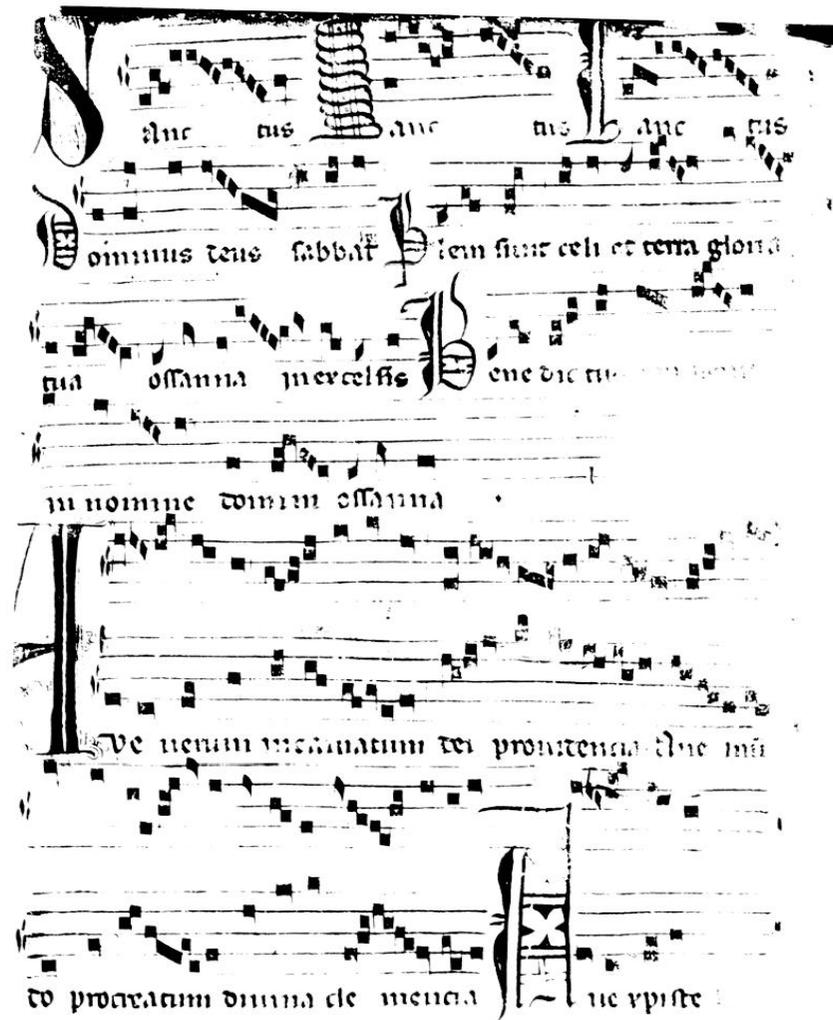


Fig. 2. — SOLSONA. Archives diocésaines. Ms. frag. 110, fol. 1.

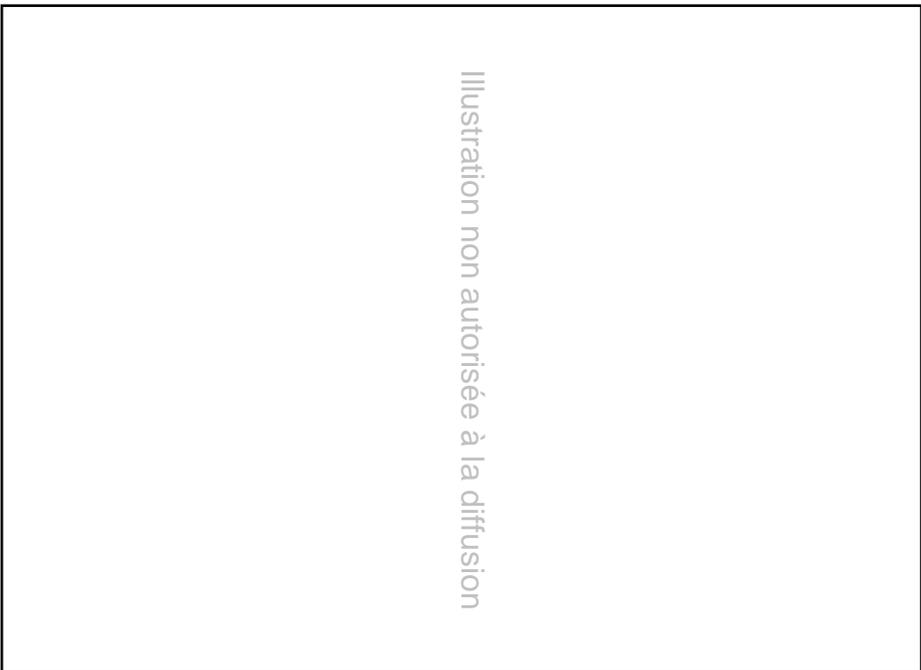


Fig. 3. — TARRAGONE. Archives historiques archidiocésaines. Ms. s.s.,  
fol. 1 v<sup>o</sup>-2.

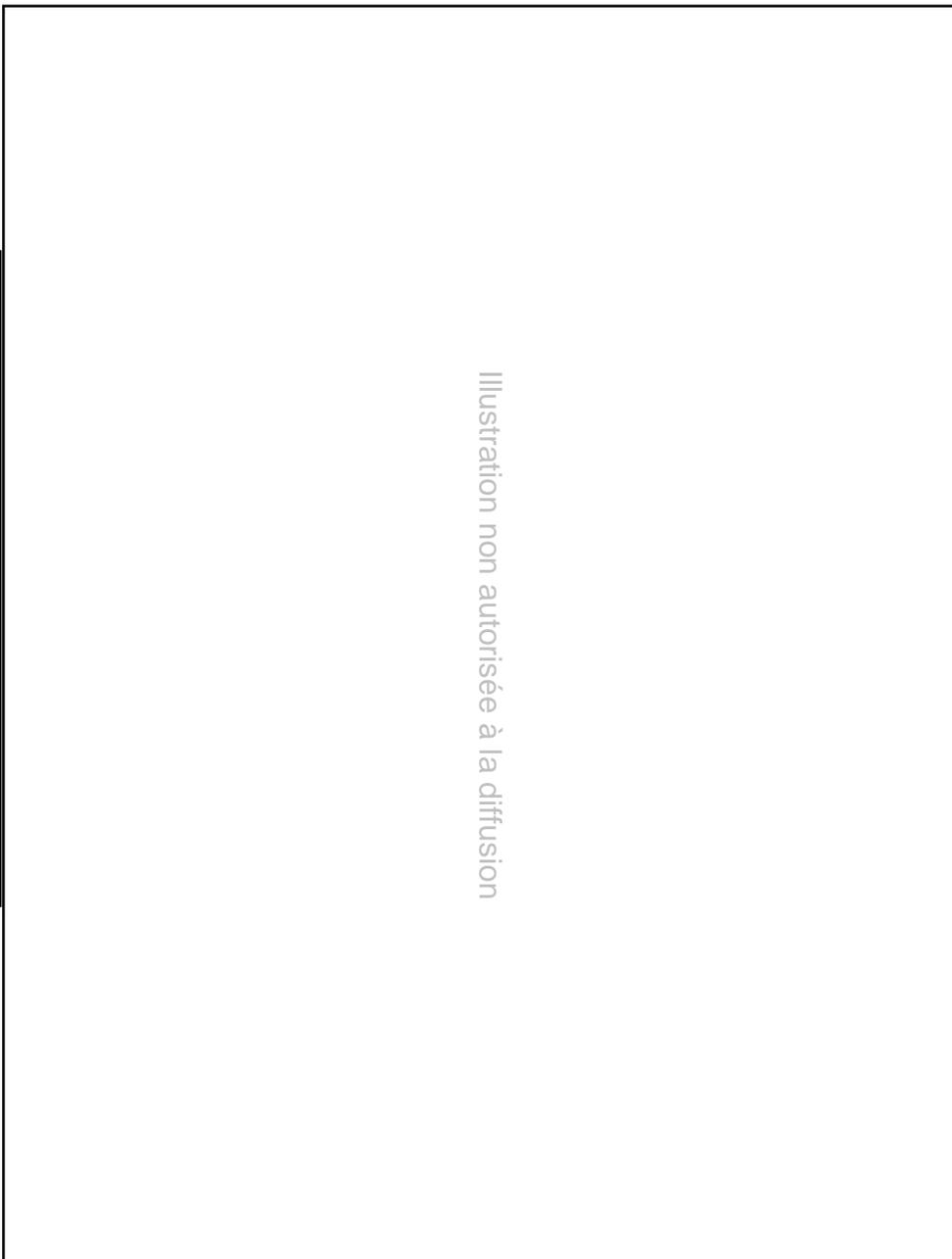


Fig. 4. — BARCELONE. Bibliothèque de Catalogne. M. 251. *Cantionale  
sancti Jeronimi*, fol. CXXXVII (= 136 v<sup>o</sup>).

L'anonyme semble se référer à l'innovation de Petrus de Cruce (*fl. ca.* 1290) introduite dans la notation de Franco, qui consiste à grouper entre deux points un nombre indéterminé de semi-brèves substituant la valeur d'une brève; malgré tout, il ne fait pas allusion aux points de séparation, typiques de cette notation. L'auteur se réfère ensuite à la figure de la minime, déjà employée par les compositeurs de son temps et qui caractérise la notation de l'*Ars nova*.

A en croire l'anonyme, au début du xiv<sup>e</sup> s., fin du xiii<sup>e</sup>, en Catalogne on aurait été bien au courant de ce qui se passait musicalement en France, mais de cela permettez-moi d'en douter. Contrairement à ce qu'il affirme, pendant le xiii<sup>e</sup> s. et la première moitié du xiv<sup>e</sup> le retard de quelques-uns des centres musicaux catalans par rapport à ses homonymes français les plus avancés était vraiment notable, comme le prouvent les exemples de polyphonie commentés plus haut provenant de Ripoll, Montserrat, Santes Creus, Tarragone ou Tortosa; en ce temps-là ceux-ci étaient précisément les centres musicaux les plus représentatifs de la Catalogne et même du royaume d'Aragon. Ce serait vraiment étrange que toute leur musique d'avant-garde ait été perdue et que seuls quelques exemples de la vieille polyphonie se soient conservés, en plus naturellement du chant grégorien.

Il se peut qu'il y ait eu des exceptions, et il faut souligner ici que l'histoire de la musique de la cathédrale de Barcelone et de plusieurs autres centres religieux aragonais reste à écrire; l'anonyme se référerait peut-être à une ou plusieurs pratiques locales et non pas à une pratique générale, mais il faudra attendre de futures recherches pour pouvoir le prouver.

Si au xi<sup>e</sup> s. Ripoll connaissait déjà la technique de la composition polyphonique, comme le prouve la copie des célèbres traités *Liber Enchiriadis* et *Scholia Enchiriadis* d'un manuscrit du monastère (Archives de la Cour d'Aragon, Ripoll 42), il se peut qu'il y ait toujours eu, dans les centres ecclésiastiques les plus importants du royaume, quelqu'un intéressé aux nouveautés musicales de l'étranger. Mais en Aragon, comme un peu partout au moyen âge, le centre était une chose et la périphérie en était une autre; n'oublions pas, non plus, que ce qui en des termes relatifs pouvait être un centre de diffusion musicale — par exemple Ripoll ou Santes Creus — pouvait en même temps ne faire partie que de la périphérie d'un ou de plusieurs centres éloignés des frontières du pays.

L'exemple qui, à mon avis, illustre le mieux le « déphasage » qui s'est parfois produit en Aragon entre les différents endroits où se pratiquait la polyphonie se trouve dans le *Cantoriale Sancti Jeronimi*, manuscrit du xv<sup>e</sup> s. provenant du monastère de Sant Jerònim de la Murtra, tout près de Barcelone (Bibliothèque de Catalogne, M 251) (= *Bd 251*)<sup>23</sup>.

Vers 1450 on écrit aux fol. 136v-138 de ce manuscrit deux compositions à trois voix, dont le texte est presque identique, *Ad honorem... Ave regina* (*Bd 251 1*) et *Ad honorem... Salve regina* (*Bd 251 2*). Le triple, la seule partie qui porte du texte, est copié au verso, suivi de la première partie du ténor; au recto suivant se trouvent le contraténor et la fin du ténor.

Malgré l'emploi systématique de notes vides [pl. IV, fig. 4], ces deux compositions sont encore écrites en notation franconienne. Il n'existe aucune distinction entre la notation de leur triple et celle de leurs voix inférieures; longues et brèves alternent avec de nombreuses ligatures, parmi lesquelles on trouve encore des *conjuncturae*! Leur style archaïque rappelle celui des *conductus*. En somme, tout fait penser qu'il s'agit d'une copie tirée d'un manuscrit plus ancien, où ces compositions auraient été écrites avec des notes noires.

23. Voir K. VON FISCHER, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, dans R.I.S.M. vol. B IV 3, p. 425.

Ad ho- no- rem sum- mi pa- tris

Contra (Ad ho- no- rem sum- mi pa- tris

Tenor. (Ad ho- no- rem sum- mi pa- tris

Ex. 6. — Bb 2511, m. 1-12.

Je ne vois pas pourquoi on aurait copié ces deux compositions au xv<sup>e</sup> s. si on ne les chantait pas. Curieusement, quelques années auparavant la cour d'Aragon, résidant la plupart du temps à Barcelone, était devenue l'un des centres européens les plus importants pour la pratique de l'*Ars nova* et de l'*Ars subtilior*<sup>24</sup>.

Maria Carmen GÓMEZ  
 Université Autonome de Barcelone  
 Faculté des Lettres  
 E - 08193 BELLATERRA (BARCELONE)

24. Voir M<sup>e</sup> C. GÓMEZ, *Musique et musiciens ...*, art. cit.