

Les versions polyphoniques du *Deus in adiutorium*

Ursula Günther

Résumé

L'auteur compare les diverses interprétations connues à ce jour de deux compositions sur le *Deus in adiutorium* à la lumière d'une nouvelle source (Cambrai) comprenant une voix supplémentaire, trouvée par David Fallows et transcrite par Irmgard Lerch. Cette voix permet de résoudre quelques problèmes rythmiques concernant le second *Deus in adiutorium* et éclaire pour le premier les huit interprétations proposées jusqu'à ce jour par divers musicologues.

Abstract

The author compares the different so far known interpretations of two compositions about the *Deus in adiutorium* in the light of a new source (Cambrai) including an additional voice found by David Fallows and transcribed by Irmgard Lerch. This voice allows us to solve some rhythmical problems regarding the second *Deus in adiutorium* and as far as the first one is concerned, it throws light on the eight interpretations suggested until now by several musicologists.

Citer ce document / Cite this document :

Günther Ursula. Les versions polyphoniques du *Deus in adiutorium*. 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. 111-122;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1988.2406>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1988_num_31_122_2406

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Les versions polyphoniques du *Deus in adiutorium*

RÉSUMÉ

L'auteur compare les diverses interprétations connues à ce jour de deux compositions sur le *Deus in adiutorium* à la lumière d'une nouvelle source (Cambrai) comprenant une voix supplémentaire, trouvée par David Fallows et transcrite par Irmgard Lerch. Cette voix permet de résoudre quelques problèmes rythmiques concernant le second *Deus in adiutorium* et éclaire pour le premier les huit interprétations proposées jusqu'à ce jour par divers musicologues.

The author compares the different so far known interpretations of two compositions about the *Deus in adiutorium* in the light of a new source (Cambrai) including an additional voice found by David Fallows and transcribed by Irmgard Lerch. This voice allows us to solve some rhythmical problems regarding the second *Deus in adiutorium* and as far as the first one is concerned, it throws light on the eight interpretations suggested until now by several musicologists.

Les deux compositions du même texte, *Deus in adiutorium*, copiées dans le ms. H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier (*Mo*), l'une en tête de l'ancien *corpus* (f. 1), l'autre au commencement du fascicule VIII (f. 350)¹ sont si bien connues qu'il semble superflu d'en parler de nouveau. Cependant, les interprétations de ces deux conduits à trois voix, publiées entre 1865 et 1987, diffèrent tellement qu'il ne sera pas inutile de jeter un coup d'œil sur les diverses éditions de Coussemaker², Riemann³, Aubry⁴, Rokseth⁵, Auda⁶, Marrocco et Sandon⁷, Anderson⁸ et Tischler⁹. En outre, une nouvelle concordance étonnante avec une voix supplémentaire datant du xiv^e s., publiée récemment dans la thèse de doctorat d'Irmgard Lerch¹⁰, peut clarifier quelques problèmes soulevés par la deuxième composition.

Mais commençons par la première, car elle semble être plus ancienne, au moins en ce qui concerne le ténor, dont la mélodie est presque identique à celle de l'Office de la Circoncision

1. Yvonne ROKSETH, *Polyphonies du XIII^e s. Le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, t. I-IV, Paris 1935/39, voir t. I.

2. Edmond-Henri DE COUSSEMAKER, *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e s.*, Paris, 1865, p. 11.

3. Hugo RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, I/2, 1905, 2^e éd. 1920, p. 158.

4. Pierre AUBRY, *Cents motets du XIII^e siècle publiés d'après le manuscrit Ed. IV.6 de Bamberg*, t. 1-3, Paris, 1908, voir n^o CI, p. 220, et le fac-similé t. 1, f. 62v.

5. Y. ROKSETH, *op. cit.*, t. II, p. 1, et t. III, p. 191.

6. Antoine AUDA, *Les motets wallons du manuscrit de Turin Vari 42*, t. 1-2, Bruxelles, 1953, voir n^{os} II et III (fac-similia et transcriptions) ainsi que le commentaire p. 77.

7. W. Thomas MARROCCO et Nicholas SANDON, *Medieval Music* (• Oxford Anthology of Music •), Oxford, 1977, n^o 52, p. 112.

8. Gordon A. ANDERSON, *Compositions of the Bamberg Manuscript, Bamberg Staatsbibliothek, Lit 115 (olim Ed. IV.6)*, • CMM • (Amer. Instit. of Musicol.), LXXV, 1977, n^o 101, commentaire p. LXXII.

9. Hans TISCHLER, *The Montpellier Codex*, t. I-III, Madison, 1978, n^{os} 1 et 303, avec le fac-similé du f. 1 à la p. LXXII.

10. Irmgard LERCH, *Fragmente aus Cambrai. Ein Beitrag zur Rekonstruktion einer Handschrift mit spätmittelalterlicher Polyphonie*, Kassel, 1987 (• Göttinger Musikwiss. Arbeit. •, 11) voir n^o 1, vol. II, p. 6-11.

dû à Pierre de Corbeil¹¹. Le texte seul, appartenant à une hymne dédiée à saint Colomban, apparaît déjà dans deux manuscrits du XI^e s.¹².

De plus un manuscrit de Saint-Martial, le ms. lat. 1139 de la Bibliothèque nationale de Paris (*StM-A*), comporte, également comme n° 1 (f. 32-32v), un *Deus in adiutorium* avec échange des voix, noté entre 1096 et 1099 en neumes aquitains pour une voix, mais dans une forme irrégulière qui s'explique uniquement par le « Stimmaustausch »¹³.

Handschin et Stäblein ont montré qu'il s'agit ici d'une mélodie très répandue en Europe avec textes bien différents mais toujours en strophes ambrosiennes (dimètres iambiques). Pour Y. Rokseth le chant polyphonique de cette invocation aurait peut-être été « une coutume plutôt septentrionale? »¹⁴. Cependant, cette remarque reste uniquement valable pour l'évolution tardive du *Deus in adiutorium*.

La fonction introductrice de ce conduit, paraphrase du psaume 69, 2 (*Deus, in adiutorium meum intende; Domine, ad adiuuandum me festina.*), s'explique facilement par la coutume des clercs de « réciter journallement l'office » et de « commencer chacune des heures par l'invocation *Deus in adiutorium* »¹⁵. Le conduit du f. 1 — j'utilise cette expression malgré l'existence d'un *cantus firmus* — est conservé également dans quatre autres recueils :

1. — incomplet au début du fragment 3471 de la Hessische Landes-und Hochschulbibliothek Darmstadt (*Da*)¹⁶;
2. — comme troisième pièce introductrice dans le ms. var. 42 de la Biblioteca nazionale de Torino (*Tu*)¹⁷;
3. — dans le ms. Lit. 115 de la Staatsbibliothek de Bamberg (*Ba*), en tête de la section comprenant les hoquets (f. 62v)¹⁸;
4. — dans le ms. lat. 5539 de la Bayerische Staatsbibliothek München (*MüC*), au f. 31v¹⁹.

Les n°s 1 à 3 portent le texte de la première strophe, comme *Mo* f. 1, sous le ténor, dans le n° 4 les trois voix sont accompagnées du même texte. *Mo* et *Ba* donnent, en tout, quatre strophes, *Tu* deux seulement. Dans *Mo*, l'exécution vocale est suggérée par une miniature qui montre, comme celle du f. 350, trois chantres devant un pupitre portant un manuscrit.

Dans ce contexte, il faut encore mentionner que Pierre de la Croix « légua à la cathédrale [d'Amiens] son livre de motets » qui « est signalé dans l'inventaire de 1347 et, de manière encore plus précise, dans celui de 1419 : *Aller liber organicus notatus qui vocatur Magistri Petre de Cruce; post kalendarium, in prima linea litterae primi folii Deus in adiutorium*

11. Henri VILLETARD, *Office de Pierre de Corbeil (Office de la Circoncision)* [improprement appelé « Office des Fous »]. Texte et chant publiés d'après le manuscrit de Sens (XIII^e s.), Paris, 1907, p. 87 et 131. La mélodie se trouve également dans LERCH, vol. I, p. 121.

12. Voir LERCH, vol. I, p. 121.

13. Voir l'observation de Gilbert REANEY dans *RISM VI¹, Manuscripts of Polyphonic Music. 11th - 14th Century*, Munich/Duisbourg, 1966, p. 402-403, et la mélodie publiée par Bruno STÄBLEIN dans *Monumenta monodica medii aevi*, t. I, 1956, p. 537; voir également p. 532 et ss, p. 75-75, Nr. 131. Le premier à avoir parlé de polyphonie dans ce cas est Jacques HANDSCHIN : cf. *Festschrift für Johannes WOLF*, « Zeitschr. f. Musikwiss. », XVI, 1934, p. 120, et *Das älteste Dokument für die Pflege der Mehrstimmigkeit in Dänemark*, « Acta musicologica », VII, 1935, p. 67-71.

14. Vol. IV, p. 54.

15. *Ibid.*

16. *Die Wimpfener Fragmente der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt. Faksimile-Ausgabe der HS 3471*, éd. Friedrich GENNRICH, Darmstadt, 1958 (« *Summa Musicae Medii Aevi* » 5), p. 11, 17 et 41.

17. AUDA (voir n. 6), n° III.

18. Voir AUBRY (n. 4) t. II, p. 220 et t. III, p. 110-111, ainsi que ANDERSON (n. 8), p. 135.

19. Fr. Ludwig a mentionné toutes ces concordances déjà dans la seconde partie de son *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, terminé en 1911, mais imprimé seulement en 1961 par Fr. GENNRICH, Langen, voir p. 352, réimpr. avec préface par L. DITTMER, « *Musicological Studies* », XVII, 1972.

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 1. — BRUXELLES. Bibliothèque royale. Ms. 19606. R^o. Début du *Rotulus*.

(Cliché Koninklijke Bibliotheek Brussel).

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 2. — CAMBRAI. Bibliothèque municipale. Ms. *F-CA(n)*, fol. 1^{ro}.

(G. Durand) »²⁰. M. Huglo suggère que « le manuscrit de Montpellier aurait eu pour modèle celui d'Amiens »²¹.

La transcription de Coussemaker [ex. 1 d'après *Mo*] emploie le deuxième mode, comme d'ailleurs celle d'Aubry [ex. 2 d'après *Ba*] qui est imprimée en valeurs plus réduites et avec une corrélation plus précise entre notes et syllabes. Celle de Riemann [ex. 3], par contre, commence par une anacrouse et se déroule dans une mesure binaire.

Ms. de M. F. 1.

[fol. 62 v^o]

De-us in ad-ju-to-ri-um in-ten-de-la-
 De-us in ad-ju-to-ri-um in-ten-de-la-
 De-us in ad-ju-to-ri-um in-ten-de-la-
 bo-ran-ti-um ad-do-lo-ris re-me-
 bo-ran-ti-um ad-do-lo-ris re-me-
 bo-ran-ti-um ad-do-lo-ris re-me-
 di-um fes-ti-na in-au-xi-li-um.
 di-um fes-ti-na in-au-xi-li-um.
 di-um fes-ti-na in-au-xi-li-um.

De-us in ad-ju-to-ri-um
 in-ten-de-la-bo-ran-ti-um,
 Ad-do-lo-ris re-me-di-um
 Fes-ti-na in-au-xi-li-um.

Ex. 1.

Ex. 2.

Ces trois solutions ont reçu une critique sévère de Friedrich Ludwig, qui doit avoir guidé Y. Rokseth. Dans l'avant-propos de son volume IV, Rokseth s'exprime dans les termes suivants : « Et je ne puis me défendre d'exprimer ce que je dois aussi à un savant que je n'ai pas connu et qui n'en a pas moins été, par ses ouvrages, le plus solide des guides, je veux dire Friedrich Ludwig, trop tôt disparu en 1930, et de qui j'ai l'honneur de continuer l'enseignement universitaire à Strasbourg. »²²

Traitant du *Repertorium* de Ludwig, elle précise que « la deuxième partie est restée en épreuves, mais grâce à l'obligeante entremise de M. le Professeur Bessler j'ai pu obtenir des photographies »²³. En lisant la critique de Ludwig, on observe que la transcription de Rokseth [ex. 4] correspond exactement à celle proposée dans le *Repertorium*, où l'on peut lire :

20. Cité par Michel HUGLO selon G. DURAND, *Ordinaire de l'église Notre-Dame d'Amiens*, Amiens, 1934, LXX et LXXIII dans l'art. *De Francon de Cologne à Jacques de Liège*, « Revue belge de Musicologie », XXXIV-XXXV, 1980/81, p. 52. Voir également LERCH, vol. I, p. 14.

21. *Ibid.*, n. 47.

22. P. 14.

23. P. 24, n. 4.

Beide (Coussemaker et Aubry) übertragen sie jedoch irrig im 2. statt im auftaktigen 1. Modus, in dem in altertümlicher Art die penultima jeder Zeile nicht als brevis, sondern mit Dehnung als longa geschrieben ist (am besten durch brevis-Wert mit Fermate zu übertragen; nur Zeile 3 ist in der Fassung *Ba* ganz regulär im 1. Modus). Im Abdruck bei Riemann, Handbuch I, 2, S. 158 ist der auftaktige Rhythmus richtig erkannt (nur in Zeile 3 irrig verlassen), das Ganze aber im 4/4-Takt statt im 6/4-Takt wiedergegeben²⁴.

De - us in ad - ju - to - ri - um in -
ten - de la - bo - ran - ti - um ad do - lo - ris re -
me - di - um fe - sti - na ad au - xi - li - um.

Ex. 3.

Mo, Fol. 1^{er}
[Ba, Fol. 62^{er}; Tu, 2^o;
Da, 2^o 1^o]; Mu C, Fol. 21^{er}]

I CONDUIT

Tripla
De - us in ad - ju - to - ri - um in -
[rit.] Tu
Double
De - us in ad - ju - to - ri - um in -
[rit.] Tu
Teneur
De - us in ad - ju - to - ri - um in -
[rit.] Tu

ten - de la - bo - ran - ti - um; Ad do - lo - ris re -
[rit.] Tu
ten - de la - bo - ran - ti - um; Ad do - lo - ris re -
[rit.] Tu
me - di - um fe - sti - na ad au - xi - li - um,
[rit.] Tu
me - di - um fe - sti - na ad au - xi - li - um,
[rit.] Tu
me - di - um fe - sti - na ad au - xi - li - um,
[rit.] Tu

2^a Strophe
Vi chorus auster psallere
Fosill, et laudes dicere
Tibi, Christe, rex glorie:
Gloria tibi, Domine.

3^a Strophe
In te Christe credentium
Miserearis omnium,
Qui es Deus in secula
Seculorum in gloria.

4^a Strophe
Amen, amen, alleluys,
Amen, amen, alleluys,
Amen, amen, alleluys,
Amen, amen, alleluys,

Ex. 4.

L'influence de Ludwig est également sensible dans ce commentaire de Rokseth :

Le texte n° I, qui forme trope sur le premier verset du psaume LXIX, adopté pour les commencements des Heures, se compose d'octosyllabes ; ... Rythme du poème et rythme de la musique sont étroitement solidaires et le second se détermine plus ou moins par le premier. Une question se pose à ce sujet pour notre *Deus in adiutorium*. La notation musicale permettrait de l'interpréter également bien dans un premier mode avec anacrouse que dans un deuxième mode. Les éditeurs qui ont déjà publié ce morceau d'après *Mo* et *Ba* ont choisi le second parti. Il semble que l'accentuation du texte s'accorde mieux avec le premier mode. Si ce rythme paraît contredit par la durée de longue attribuée, dans les manuscrits, au groupe qui précède la finale de chaque vers, c'est pure apparence et la notation ne fait que se conformer sur ce point à la règle édictée par Francon : *quidquid accipitur immediate ante pausationem, que finis punctorum dicitur, est longum, quia omnis penultima longa est* (CS I, 135b, cf. p. 126a)²⁵.

Le *ritardando* prescrit par Rokseth pour chaque pénultième correspond à la conception de Riemann, qui avait refusé la solution de Coussemaker en constatant que chaque vers doit comprendre quatre et non cinq mesures. Selon Riemann, les deux dernières syllabes sont seulement écrites en notes plus longues, pour exprimer « das für alle im vollen achtsilbigen Versschema verlaufenden Hymnen usw. selbstverständliche ritardando zur Markierung der

24. Voir n 19.

25. T. IV, p. 54-55.

Versenden »²⁶. Supposant que le rythme iambique avait été appliqué ultérieurement à la composition originale, Riemann a tenté une lecture chorale qui ne respecte pas la forme des notes et ligatures.

Auda, par contre, est plein de respect pour la méthode modale et se place, sur la question d'anacrouse, « avec Aubry, contre Ludwig »²⁷ et contre M^{me} Rokseth. Comme Coussemaker et Aubry, il altère toujours la deuxième de deux semibrèves. Il semble tout à fait fier de sa transcription [voir ex. 5 d'après *Tu*], car elle montre « l'écart considérable qui sépare les deux méthodes », et il déclare : « L'anacrouse est, dans son acception musicale, une invention relativement récente que l'on utilise généralement pour sortir d'embarras. »

The image displays three systems of musical notation for the polyphonic setting of 'Deus in adiutorium'. Each system consists of three staves (Soprano, Alto, and Tenor). The lyrics are written below the staves. The first system shows measures 1-4, the second system shows measures 5-8, and the third system shows measures 9-12. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values, rests, and ligatures, with some notes being beamed together.

Ex. 5.

En ce qui concerne ce dernier point, les deux publications parues en 1977 [ex. 6 par Marrocco et Sandon, ex. 7 par Anderson, voir n. 7 et 8] semblent s'accorder avec Aubry [ex. 2] et Auda [ex. 5]. Cependant, en appliquant presque strictement les règles de Jean de Garlande et de Dietricus, ces transpositeurs rendent les brèves toujours binaires²⁸, comprenant deux semibrèves de même longueur. Les interprétations plus anciennes, par contre, se basent plutôt sur Lambertus et Francon de Cologne; M^{me} Rokseth seulement varie entre l'interprétation binaire et ternaire. L'interprétation d'Anderson diffère, au surplus, des autres en utilisant des barres de mesures dans l'unique but de préserver la structure du ténor. Anderson explique sa méthode en constatant : « Sometimes simple and mixed groupings will be appropriate. »²⁹ Ici les mesures à 9/8 (mesures 1 à 5 et 7) sont interrompues par des mesures à 6/8. Mais l'avant-dernière syllabe, selon le schéma du vers sans *ictus*, tombe toujours après une barre

26. RIEMANN, *Handbuch* I, 2, p. 157-158.

27. AUDA (voir n. 6), p. 78. Les arguments de Ludwig contre Aubry se trouvent dans le *Repertorium* I, p. 51, n. 1, où il renvoie à Francon.

28. Voir l'exception dans la mesure 6 de l'ex. 7.

29. ANDERSON (n. 8), p. XXXIV.

Beat \downarrow

(Triplum)

1. De-us in ad - iu - to - ri - um In - ten - de la - bo - ran - ti - um;
 2. Ut cho - rus no - ster psal - le - re Pos - sit, et lau - des di - ce - re
 3. In te Chri - ste cre - den - ti - um Mi - se - re - a - ris om - ni - um,
 4. A - men, a - men, al - le - lu - ia, A - men, a - men, al - le - lu - ia,

(Duplum)

1. De-us in ad - iu - to - ri - um In - ten - de la - bo - ran - ti - um;
 2. Ut cho - rus no - ster psal - le - re Pos - sit, et lau - des di - ce - re
 3. In te Chri - ste cre - den - ti - um Mi - se - re - a - ris om - ni - um,
 4. A - men, a - men, al - le - lu - ia, A - men, a - men, al - le - lu - ia,

(Tenor)

1. De-us in ad - iu - to - ri - um In - ten - de la - bo - ran - ti - um;
 2. Ut cho - rus no - ster psal - le - re Pos - sit, et lau - des di - ce - re
 3. In te Chri - ste cre - den - ti - um Mi - se - re - a - ris om - ni - um,
 4. A - men, a - men, al - le - lu - ia, A - men, a - men, al - le - lu - ia,

10

Ad do - lo - ris re - me - di - um Fe - sti - na in au - xi - li - um.
 Ti - bi, Chri - ste, rex glo - ri - ae: Glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne.
 Qui es De - us in sac - cu - la Sae - cu - lo - rum in glo - ri - a.
 A - men, a - men, al - le - lu - ia, A - men, a - men, al - le - lu - ia.

Ad do - lo - ris re - me - di - um Fe - sti - na in au - xi - li - um.
 Ti - bi, Chri - ste, rex glo - ri - ae: Glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne.
 Qui es De - us in sac - cu - la Sae - cu - lo - rum in glo - ri - a.
 A - men, a - men, al - le - lu - ia, A - men, a - men, al - le - lu - ia.

Ad do - lo - ris re - me - di - um Fe - sti - na in au - xi - li - um.
 Ti - bi, Chri - ste, rex glo - ri - ae: Glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne.
 Qui es De - us in sac - cu - la Sae - cu - lo - rum in glo - ri - a.
 A - men, a - men, al - le - lu - ia, A - men, a - men, al - le - lu - ia.

Mo 1, Ba 101, Da 1, Tu 3.

Ex. 6.

f. 62 v.

1. De-us in ad - iu - to - ri - um in - ten - de la - bo - ran - ci - um,
 2. Ut cho - rus no - ster psal - le - re possit et lau - des di - ce - re
 3. In te, Chri - ste, cre - den - ti - um mi - se - re - a - ris o - mni - um,
 4. A - men, a - men, al - le - lu - ya; a - men, a - men, al - le - lu - ya;

5

ad do - lo - ris re - me - di - um fr - sti - na in au - xi - li - um.
 ti - bi, Chri - ste, rex glo - ri - e, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne!
 qui es De - us in se - cu - la se - cu - lo - rum in glo - ri - a.
 a - men, a - men, al - le - lu - ya; a - men, a - men, al - le - lu - ya!

Ex. 7.

de mesure. Ces deux dernières réalisations musicales d'un texte du type ambrosien sont donc très éloignées du dimètre iambique $\cup - \cup - \cup - \cup -$ si répandu dans presque tous les pays du moyen âge européen³⁰. Est-il croyable qu'une prosodie devenue si populaire ait pu être négligée à ce point?

C'est H. Tischler qui a donné — peut-être inconsciemment — une réponse négative à cette question dans son édition du *Codex Montpellier*, parue en 1978, donc une année plus tard. L'interprétation de Tischler [ex. 8 d'après *Mo*] respecte heureusement et la métrique du texte et les détails de la notation originale. C'est pourquoi sa solution diffère de celle de M^{me} Rokseth non seulement en utilisant une réduction plus marquée des valeurs, mais aussi en donnant trois mesures à chaque vers au lieu de deux³¹.

Tr
fol. 1
x2
5 x2

D
x2
x2

T
x2
[#]

I. De- us, in ad- iu- to- ri- um 2. in- ten- de la- bo- ran- ti-
5. ut cho- rus no- ster psal- le- re 6. pos- sit et lau- des di- ce-
II. In te, Chri- ste, cre- den- ti- um 2. mi- se- re- a- ris o- mni-
5. A- men, a- men, al- le- lu- ya: 6. a- men, a- men, al- le- lu-

x2
10
x2
x

- um, 3. ad do- lo- ris re- me- di- um 4. fe- sti- na in au- xi- li- um,
- re 7. ti- bi, Chri- ste, rex glo- ri- e: 8. Glo- ri- a ti- bi, Do- mi-
- um, 3. qui es De- us in se- cu- la 4. se- cu- lo- rum, in glo- ri- a!
- ya: 7. a- men, a- men, al- le- lu- ya: 8. a- men, a- men, al- le- lu- ya!

Ex. 8.

La transcription de Tischler est la seule qui respecte la règle *Similis ante similem perfecta est* pour les trois longues à la fin du deuxième vers dans le double. Cette règle doit empêcher une *imperfectio a parte ante* de la première longue. Le rythme réalisé dans la plupart des éditions aurait donc dû être noté par deux brèves avec altération de la seconde. En outre, la *plica* de la mesure 10 du ténor se trouve uniquement chez Tischler.

30. Voir par ex. les hymnes métriques de saint Ambroise *Aeterne rerum conditor* et *Deus creator omnium* qui appartiennent à la première phase de l'évolution (Ph. A. BECKER, *Vom christlichen Hymnus zum Minnesang*, « Histor. Jahrb. im Auftrage des Görres-Gesellsch. », LII, 1932, p. 155).

31. Il faut comparer les quatre fois deux mesures marquées par x2 dans l'ex. 8 avec la notation originale et la transcription de Rokseth.

En ce qui concerne l'altération de chaque deuxième semibrève, réalisée par Coussemaker, Aubry et Auda, mais absente chez les autres chercheurs, la nouvelle source pour le deuxième *Deus in adiutorium* nous donnera une solution définitive, car elle apporte une voix supplémentaire en valeurs plus petites.

Mo, Fol. 350 r^o
[Tu, n^o 3]

Triple
Double
Teneur

De - us in ad.iu -
to - ri - um lu - tende la - bo - ran - ti - um, Ad do - lo -
to - ri - um lu - tende la - bo - ran - ti - um, Ad do - lo -
to - ri - um In - tende la - bo - ran - ti - um, Ad do - lo -
ris re - me - di - um Fe - sti - na in au - xi - li - um.
ris re - me - di - um Fe - sti - na in au - xi - li - um.
ris re - me - di - um Fe - sti - na in au - xi - li - um.

2^e Strophe

In te Christe credentium
Miserearis omnium,
Qui es Deus in secula
Seculorum in gloria.

3^e Strophe

Amen, amen, alleluya,
Amen, amen, alleluya,
Amen, amen, alleluya,
Amen, amen, alleluya.

Ex. 9.

Le *Deus in adiutorium*, par lequel débute le huitième fascicule du *Codex Montpellier*³², est connu également par *Tu*³³ et réapparaît au début du *Rotulus* de Bruxelles, Bibliothèque Royale, 19606 [cf. fac-sim. 1]. Il s'agit d'un vrai conduit sans *cantus firmus* au ténor. La pièce se déroule, selon Fr. Ludwig³⁴, dans les modes 1, 3 et 5, commençant et se terminant sur *Fa*, donc un ton plus bas que l'autre. M^{me} Rokseth a réalisé ces changements de modes dans le n^o 303 de son édition [ex. 9] et Auda [ex. 10 d'après *Tu*] applique en outre l'altération

32. Voir f. 350 du t. I de ROKSETH.

33. Voir le fac-similé chez AUDA (p. 92 et 15-17).

34. Voir *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke*, éd. Fr. LUDWIG, t. II, Leipzig, 1928 (• PÄM • III/1), p. 21°.

De - - - De - - - De - - -

- - - us, in - - - us, in - - - us, in

ad - ju - to - ri - um ad - ju - to - ri - um ad - ju - to - ri - um

In - ten - de la - bo - In - ten - de la - bo - In - ten - de la - bo -

ran - ti - um, Ad ran - ti - um, Ad ran - ti - um, Ad

do - lo - ris re - me - do - lo - ris re - me - do - lo - ris re - me -

di - um Fe - sti - na di - um Fe - sti - na di - um Fe - sti - na

in au - xi - li - um. in au - xi - li - um. in au - xi - li - um.

II
 Ut chorus noster psallere
 Possit, et laudes dicere
 Tibi, Criste, rex glorie:
 Gloria tibi, Domine.

Ex. 10.

de la semibrève. La nouvelle transcription de Tischler, par contre, élimine le premier mode et le remplace par le deuxième, ce qui semble plus logique en combinaison avec le troisième mode [ex. 11].

Cependant, la nouvelle source, découverte et décrite par D. Fallows³⁵, publiée avec fac-similé et transcription dans la thèse de doctorat d'Irmgard Lerch³⁶, témoigne contre les solutions d'Auda et de Tischler.



fol. 350

I. De - us in ad-iu- to- ri- um 2. in- ten- de la- bo-
 II. In te, Chri- ste, cre- den- ti- um 2. mi- se- re- a- ris
 III. A - men, a- men, al- le- lu- ya, 2. a- men, a- men, al-

10 15 20 25 30

- ran- ti- um, 3. ad do- lo- ris re- me- di- um 4. fe- sti- na in au- xi- li- um!
 o- mni- um, 3. qui es De- us in se- cu- la 4. se- cu- lo- rum in glo- ri- a!
 - le- lu- ya, 3. a- men, a- men, al- le- lu- ya, 4. a- men, a- men, al- le- lu- ya!

Ex. 11.

Dans une brève notice de 1976, qui a échappé à Tischler, Fallows avait mentionné qu'un des onze feuillets « non catalogués de musique polyphonique du XIV^e s. » trouvés dans « les reliures de certains ouvrages conservés à la Bibliothèque communale de Cambrai » comporte sur la même page :

- a. — le *triplum* du motet *Deus in se notus erit*, apparemment inconnu;
- b. — *Deus in adiutorium*, 3v., connu aussi par B-Br : 19 606 et par deux sources plus anciennes;
- c. — *Amen*, 3v., apparemment inconnu³⁷.

35. D. FALLOWS, *L'origine du Manuscrit 1328 de Cambrai*, « Revue de musicologie », LXII, 1976, p. 275-280.

36. Voir n. 10, t. I, p. 171, 120-123 et t. II, p. 6-9.

37. FALLOWS (cf. n. 35), p. 280.

No 1 DEUS IN SE NOTUS / DEUS IN ADIUTORIUM

De-us in se notus e- rit (or-di- bui men- tali- ter, Et om- ne

[De-

[De-

De-

quod sub- c- rit Di- cet sin- gu- la- ri- ter,

-us,

-us,

-us,

Quis et qualis fue- rit De- us e- ter- na- li- ter. Mi deus, assis cordi- bus,

in ad- iu- to- ri- um

in ad- iu- to- ri- um

in ad- iu- to- ri- um

Ex. 12 a.

AL- le-

AL- le-

AL- le-

AL- le-

lu- ya.

lu- ya.]

lu- ya.]

lu- ya.

A- men

A- men

A- men

Ex. 12 b.

Dans sa thèse de 1987, I. Lerch a pu montrer que plusieurs feuillets trouvés par Fallows et sept des fragments déjà connus sous la cote *F-Ca* 1328 forment ensemble deux fascicules presque complets d'un manuscrit qu'elle appelle *F-CA(n)*³⁸. Ces deux cahiers, comprenant seize folios, comportent vingt-six compositions, dont la première est une version modernisée du *Deus in adiutorium* connu par *Mo*, *Tu* et *Br*. Les cinq sections connues du conduit à trois voix sont suivies par un *Alleluya* qui correspond musicalement à la première section chantée sur *Deus*. Un compositeur du xiv^e s. a ajouté un *Superius* tropé comprenant six sections et un *Amen* supplémentaire à trois voix³⁹. Le *Superius* se déroule dans les *modus perfectus* et *tempus imperfectum*, en combinaison avec *prolatio maior*, ce qui force à transcrire la pièce dans une réduction moins forte (3 × 6/8). Les sections 1 et 6, bien qu'identiques pour les trois voix du conduit, sont légèrement différentes au *Superius*. Cependant, les deux mélodies s'accordent seulement à l'interprétation proposée par Ludwig et réalisée par M^{me} Rokseth [ex. 9]. La version nouvelle témoigne donc contre l'application du *tempus perfectum*, réalisée par Auda [ex. 10], et contre l'interprétation de Tischler dans le deuxième mode qui amènera des dissonances trop fortes dans une pièce à quatre voix. Si l'interprétation ternaire de la brève chez Auda doit être rejetée pour ce *Deus in adiutorium*, il sera également préférable de transcrire l'autre conduit sans les altérations de semibrèves utilisées par Coussemaker, Aubry et Auda.

Dans son style, la version modernisée du *Deus in adiutorium* de *F-CA(n)* rappelle les n^{os} 2 et 3 du *Codex* Montpellier où une voix de motet est ajoutée aux trois parties du *In seculum longum* et du *In seculum breve* de *Ba*, n^{os} 104 et 105⁴⁰. Dans les deux versions modernisées du *Codex Mo*, l'écriture ne dépasse jamais le cadre de la notation mesurée du XIII^e s., bien que ces versions utilisent un mouvement plus agité que les hoquets, avec un texte rimé et récité à grande vitesse. La voix supplémentaire se rattache à la même esthétique qui se dégage des autres voix. Dans la nouvelle source de Cambrai, par contre, le *Superius* et l'*Amen* supplémentaires sont écrits dans la notation classique des motets de l'*Ars nova*, le *tempus imperfectum* avec *prolatio maior*. Par ce procédé, la vitesse du conduit est ralentie considérablement et les niveaux rythmiques différents sont notablement accentués. Malgré ce procédé plus moderne la version de Cambrai est la seule source qui nous indique les solutions correctes des deux compositions discutées ici.

Ursula GÜNTHER

Georg-August-Universität
Kurze Geismarstrasse 1
D - 3400 GÖTTINGEN

38. LERCH (cf. n. 10) vol. I, p. 162.

39. Voir le début et la fin de la composition dans l'ex. 12.

40. Voir facsimilia et transcriptions dans les éditions d'AUBRY, ANDERSON, ROKSETH et TISCHLER.