

Les notations des XIIe-XIIIe s. et leur transcription. Difficultés d'interprétation

Max Lütolf

Résumé

Les tentatives d'interprétation des notations des XIIe et XIIIe s. se heurtent toujours aux limites de la compréhension et de la transposition technique en notation moderne. Les problèmes sémiologiques apparaissent dès que l'on s'interroge sur les intentions du copiste. Il ne s'agit donc pas uniquement d'une explication des signes eux-mêmes, mais aussi d'une interprétation de ce qui n'est pas écrit.

La présente étude situe quelques cas dans un tel complexe de questions et elle les commente en comparant des transcriptions modernes et des affirmations des théoriciens du moyen âge.

Zusammenfassung

Die Deutungsversuche der Notationen des 12. und 13. Jahrhunderts stossen immer wieder an Grenzen des Verständnisses und der technischen Umsetzung der Erkenntnisse in die neuere Notenschrift. Die semiologischen Schwierigkeiten entstehen bereits bei der Frage nach den möglichen Absichten des Kopisten. Im konkreten Fall geht es daher nicht nur um die Beurteilung der einzelnen Schriftzeichen, sondern auch um die Deutung des Nicht-Notierten.

Der vorliegende Aufsatz greift aus dem Fragenkomplex einige Fälle heraus und diskutiert sie im Vergleich mit modernen Transkriptionen und mittelalterlichen musiktheoretischen Äusserungen.

Citer ce document / Cite this document :

Lütolf Max. Les notations des XIIe-XIIIe s. et leur transcription. Difficultés d'interprétation. 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. 151-160;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1988.2409>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1988_num_31_122_2409

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Max LÜTOLF

Les notations des XII^e-XIII^e s. et leur transcription Difficultés d'interprétation

RÉSUMÉ

Les tentatives d'interprétation des notations des XII^e et XIII^e s. se heurtent toujours aux limites de la compréhension et de la transposition technique en notation moderne. Les problèmes sémiologiques apparaissent dès que l'on s'interroge sur les intentions du copiste. Il ne s'agit donc pas uniquement d'une explication des signes eux-mêmes, mais aussi d'une interprétation de ce qui n'est pas écrit.

La présente étude situe quelques cas dans un tel complexe de questions et elle les commente en comparant des transcriptions modernes et des affirmations des théoriciens du moyen âge.

Die Deutungsversuche der Notationen des 12. und 13. Jahrhunderts stossen immer wieder an Grenzen des Verständnisses und der technischen Umsetzung der Erkenntnisse in die neuere Notenschrift. Die semiologischen Schwierigkeiten entstehen bereits bei der Frage nach den möglichen Absichten des Kopisten. Im konkreten Fall geht es daher nicht nur um die Beurteilung der einzelnen Schriftzeichen, sondern auch um die Deutung des Nicht-Notierten.

Der vorliegende Aufsatz greift aus dem Fragenkomplex einige Fälle heraus und diskutiert sie im Vergleich mit modernen Transkriptionen und mittelalterlichen musiktheoretischen Äusserungen.

L'accès direct à la culture musicale des temps passés, dont la tradition consiste maintenant en témoignages écrits et non plus en une pratique authentique, est permis grâce à la notation musicale. Les efforts pour une compréhension de ces notations toujours plus précise font donc partie des tâches fondamentales de l'historien de la musique. Et ils le resteront encore, quand tout le répertoire de la musique du moyen âge sera à notre disposition sous forme de transcription; car ce n'est pas la transcription qui peut être une aide ou un obstacle, mais bien la notation originale qui montre les caractéristiques d'un style musical.

Pourquoi éprouvons-nous des difficultés apparemment insurmontables face à la notation du passé? La raison déterminante en est certainement la distance temporelle qui nous éloigne de la musique et en même temps de la notation, qu'un défaut de pratique quotidienne ne nous rend plus familière. L'abstraction particulière à chaque écriture musicale devient pour l'observateur un mystère impénétrable. Même des connaissances, aussi amples soient-elles, sur la fonction de la musique dans une société déterminée, sur la pratique d'exécution, sur les instruments de musique et la façon dont on en joue, ne réussissent pas à combler les lacunes des « évidences perdues » souvent soulignées par les musicologues.

Plus ce qui doit être fixé par la notation est complexe, plus s'accroît généralement le degré d'abstraction. La durée des sons du système « mensural » basée sur des proportions numériques, qui naquit dans le but de fixer de façon univoque la *nola simplex*, pouvait être représentée par les *figurae*. Par contre le rythme modal basé sur un groupe de sons requérait une

suite de *ligaturae*; mais celles-ci, étant donné qu'elles sont fréquemment bouleversées par la *fractio modi*, ne sont plus en mesure de représenter le mode mais seulement de l'évoquer. Le degré d'abstraction d'une notation dépend par ailleurs de la répartition des responsabilités entre l'auteur et l'interprète. Le « compositeur » ne livre que la phrase musicale, peut-être même que la base structurelle de la phrase polyphonique; la réalisation, qui dépasse de beaucoup ce qui est noté, n'est plus de son ressort.

Peut-être, encore, les notations opposent-elles une résistance parce que nous les approchons au moyen d'une attitude erronée. Les catégories, avec lesquelles nous analysons les notations, sont nécessairement déterminées par les paramètres afférant à celles-ci. Mais si nous ne réussissons pas à considérer la notation dans tout le contexte de l'œuvre musicale, les résultats en seront soit insatisfaisants et maigres, soit même faux. Par exemple dans une pièce vocale, la structure des vers, la répartition des syllabes, la prosodie, le traitement musical des consonnes, des voyelles et des diphtongues jouent aussi un rôle important. Bien sûr, les rapports syllabiques ou mélismatiques sont à considérer dès le premier abord, mais il faut aussi tenir compte de la place d'un signe ou d'un groupe de sons, situés au début, au milieu ou à la fin d'une configuration textuelle musicale. Enfin, il faut penser à un changement éventuel de la signification que peut subir un signe dans un contexte monodique ou polyphonique, dans un genre musical ou l'autre.

Faisons un pas de plus. Au fond, il ne s'agit pas uniquement de pouvoir lire et déterminer avec justesse les signes pour eux-mêmes, ces signes qui ne sont qu'un moyen de communication; notre recherche concerne aussi la musique représentée par les notes. Le problème n'est donc pas seulement de trouver ce qui est exprimé par chaque signe, mais encore, ce qui se passe entre les notes. En cherchant des réponses à ces questions, l'exécutant évite de tomber dans la répétition ou dans l'imitation stérile. Ainsi la signification de ce qui n'est pas noté fait partie de la nature de l'écriture musicale.

Si nous nous demandons quelles sont les prémisses de la compréhension des notations historiques, nous remarquons que nous partons de points fixes que sont par exemple pour le XIII^e s. les documents théoriques orientés vers la pratique comme ceux de Garlandia, de Francon de Cologne ou de Pierre de la Croix. Sans leurs informations, les musicologues de notre siècle n'auraient jamais pu trouver les éléments du système modal, et les codices de motets du XIII^e s. seraient restés des curiosités musicalement peu explicites d'une époque du reste très intéressante.

Malgré la grande valeur des théoriciens pour la détermination du développement historique de la notation, nous sommes contraints de nous poser des questions quant à leur importance dans le cas concret de l'évaluation d'une notation.

1. La terminologie employée par les théoriciens du XIII^e s. pour décrire la musique plus ancienne correspond souvent à leurs propres conceptions contemporaines. Certaines de leurs déclarations ne comportent-elles pas des malentendus en ce qui concerne la pratique ancienne qu'ils tentent de décrire et qui était déjà du passé historique pour les rapporteurs même? De même ces déclarations ne signalent-elles pas des transformations conscientes dues à la réception particulière de la musique ancienne toujours pratiquée?
2. Les déclarations des théoriciens représentent essentiellement l'opinion des maîtres de Paris à un niveau particulier du développement de l'histoire de la musique. Dans quels domaines géographiques et chronologiques ces enseignements sont-ils valides?
3. Dans leurs déclarations relatives à un problème de notations les théoriciens s'efforcent souvent d'élaborer des systèmes complets sans chercher à s'exprimer sur la fréquence des cas décrits. Dans quelle mesure y a-t-il une contradiction entre la théorie et la pratique dans ces constatations non différenciées?

4. Les passages d'un niveau du développement à l'autre sont perceptibles seulement par ces points fixes que sont pour nous les théoriciens. Une question vient immédiatement à l'esprit : Quand, et dans quelles conditions une perspective a été abandonnée et remplacée par une autre ?

Ce n'est pas en considérant uniquement les écrits des théoriciens et leur extension mais aussi et surtout en tenant compte des monuments pratiques, que l'on peut obtenir une réponse à ces questions. Dans cette perspective, ce n'est plus le théoricien qui est le seul informateur important, mais le copiste et chacun de ses manuscrits.

Le copiste aussi, en tant que témoin, soulève de nouvelles questions par presque toutes les conclusions qu'on peut tirer de ses activités. Où, et d'après quel système de notation a-t-il eu sa formation ? Quelle était sa compétence dans l'emploi des moyens de notation ? Le scriptorium et lui-même étaient-ils en mesure et désireux d'accepter les innovations des techniques de notation ? Quelle influence l'état physique et psychique momentané du copiste a-t-il eu sur l'écriture ? Quel rôle jouent les conditions extérieures telles la lumière, l'état de la plume, la qualité du parchemin, le manuscrit original, l'espace à sa disposition pour écrire, etc. ? Tous ces facteurs sont en rapport aussi avec la question des fautes de copiste, auxquelles le transcritteur impute souvent la cause de l'insuccès de sa méthode.

Relevons encore quelques brèves questions en ce qui concerne la problématique du rythme. Quels étaient les différents rythmes d'une mélodie pratiqués au moyen âge ? Existait-il des rythmes, auxquels on attribuait une valeur, même locale, qui n'ont pas été relevés par les théoriciens, et pour lesquels par conséquent on ne disposait pas de moyens de notation autorisés ? Comment, dans ce cas, le copiste palliait-il ce manque ? Se servait-il par exemple de signes de notation auxquels il ne donnait pas la signification usuelle ?

On pourrait sans peine allonger la liste de ces questions. Vous les connaissez et en avez pris conscience avec peine dans le travail de transcription. C'est pourquoi, dans la deuxième partie de mon exposé, j'aimerais parler de certains problèmes concrets. Et là, il ne s'agira pas tant de proposer des solutions que d'exprimer l'incertitude qui nous accompagne souvent, quand nous avons à faire à ces cas.

Je commence par la question des *accords* dans la musique polyphonique. Dès qu'elle s'écarte de la phrase note-contre-note, la polyphonie nous pose le problème de la répartition des sons, problème philologiquement souvent insoluble. Celui qui s'occupe de la polyphonie du XII^e au XIV^e s. le rencontre à chaque pas. Les cas étant toujours différemment situés, il n'y a pas de solution générale. Je suis cependant d'avis que dans ses transcriptions, l'historien de la musique doit proposer une solution quand il faut qu'il s'exprime sur la consonnance par exemple de trois sons contre deux. C'est pourquoi je ne suis pas favorable à la transcription diplomatique qui permet peut-être de ne pas faire d'erreur, mais qui évite le problème.

La notation modale et celle mesurée du XIII^e s. nous enlèvent de nombreux doutes possibles quant à la répartition des sons grâce à l'organisation rythmique des mélodies. Néanmoins, le phénomène du triton, multiplié par l'accroissement du nombre de voix, soulève des problèmes qui, à mon avis, ne pourront jamais être résolus sans contradictions. Les pièces, élaborées sur un *cantus prius factus* liturgique, offrent bien une indication hypothétique du « ton ». Mais comme l'exigence de *varietas* et *diversitas*¹ — au sujet des *quadrupla* de Perotin, Anonymus IV parle d'une *habundantia colorum armonicae artis*² — remet en question l'uniformité de la tonalité, nous sommes, au XIII^e s., ni plus ni moins que pour la question de la *musica ficta* aux XIV^e et XV^e s., sur un terrain mouvant.

1. Voir l'art. de Fritz RECKOW, *Processus und Structura*, « Musiktheorie », I, 1986, p. 5 et ss où, à la recherche des traits d'une esthétique musicale du moyen âge, l'A. souligne entre autres choses l'importance de ces termes.

2. Fritz RECKOW, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden, 1967, I, p. 46.

Dans le domaine mélodique, la *plica* représente une autre cause d'incertitude. A ma connaissance, l'opinion commune selon laquelle la *plica* des XII^e et XIII^e s. découlerait des neumes liquescents, plus exactement de l'*épiphonus* et du *cephalicus*, n'est pas remise en question. Et pourtant la *plica*, qui n'apparaît pas seulement avec des accumulations de consonnes, n'a souvent dans le répertoire polyphonique plus guère la signification d'une liquescence. Bien que nous ne sachions pas comment elle a été exécutée, un certain caractère ornemental lui est probablement resté. Ceci pourrait être confirmé par le fait qu'elle était souvent omise dans des vers parallèles et qu'elle était donc considérée comme un élément facultatif. Au XIII^e s., sa signification s'est réduite — pour le moins dans le cas de la représentation du sixième mode (*binaria plicata*, *binaria plicata*, etc.) — à la figuration d'un son de même valeur que ceux de la ligature. Cette constatation n'empêche pas que Lambertus connaissait une exécution concernant la *longa perfecta plicata*, qui requérait une contribution particulière de la voix : *Fit autem plica in voce per compositionem epiglotti cum repercussione gulluris subtiliter inclusa*³.

Pour ces raisons, la signification variante de la *plica* devrait être reproduite avec des signes adéquats dans la transcription. Jusqu'à maintenant, des efforts dans cette direction n'ont pour ainsi dire jamais été entrepris. On s'est contenté de l'attestation de la *plica* et éventuellement de la représentation de la hauteur du son. Mais des problèmes surgissent aussi ici. La notation aquitaine qui se sert d'un signe en forme de crochet associé à l'unisson et aux formules descendantes, comme le montre par exemple Paris 3549, ne permet pas de conclure pour chaque cas de façon certaine qu'il s'agit d'une *plica*. Alors que, dans la plupart des cas, les crochets des échelles, à intervalle de seconde, désignent plutôt le groupement des sons, il y a par contre des cas où il est probable que lorsque l'on trouve un petit trait devant un intervalle de tierce ou un intervalle plus grand, il s'agit d'une *plica*.

La question de savoir s'il s'agit d'une *plica* ou non se pose également dans la notation carrée. Alors qu'un trait ascendant désigne le plus souvent l'*opposita proprietates*, la *cauda* descendante, qui sert aussi pour signifier la *longa*, ne peut certainement pas toujours être identifiée en tant que *plica*. La décision est rendue encore plus difficile quand la *cauda* est accolée à une des notes centrales de la ligature. Il semble pourtant que cet emploi plutôt singulier de la *cauda* en tant que *plica* apparaissait dans des manuscrits non français comme par exemple plusieurs fois dans le codex Las Huelgas⁴.

Le problème persiste aussi quand on a affaire à la musique monodique non mesurée. Souvent on a l'impression que des habitudes de notation acquises dans le cadre de la musique polyphonique ont été reportées telles quelles sur l'écriture de la musique monodique, sans cependant que la signification correspondante lui soit attribuée.

S'il n'existe pas de concordances dans lesquelles le son de la *plica* soit représenté par une *figura quadrata*, la détermination de la hauteur du son est incertaine lorsque l'intervalle (jusqu'au son suivant) est plus grand qu'une tierce ou lorsque la direction de la mélodie change. Après que les théoriciens aient mentionné expressément des intervalles allant jusqu'à la quinte⁵, l'affirmation de Higiní Anglés, selon laquelle, en Espagne, la *plica* a toujours été chantée en tant que tierce ou seconde, et que ceci est aussi valable pour les chants des trouvères et des troubadours⁶, ne peut pas être prouvée philologiquement.

D'autres problèmes subsistent quant au système rythmique modal. Comme nous le savons, les manuscrits qui contiennent la musique de Notre-Dame ont été écrits deux à trois géné-

3. CS I, 273 a.

4. Voir Gordon A. ANDERSON, *The Notation of the Bamberg and the Las Huelgas Manuscripts*, « Musica disciplina », XXXII, 1978, p. 50 et ss.

5. Voir Lambertus, CS I, 173 a.

6. H. ANGLÉS, *Report of the Eight Congress New York 1961*, Kassel/Bâle, 1961, p. 6 et ss.

rations après l'époque où cette musique était chantée. Ils ne disent presque rien de la naissance de la rythmique modale et parlent peu du développement du système. Cependant, le chercheur n'aura pas d'autre choix que de se concentrer sur ces sources. L'hypothèse de Bruno Stäblein⁷, selon laquelle on peut déjà reconnaître dans le répertoire de Saint-Martial les débuts du rythme modal dans la suite régulière des ligatures, a eu peu de résonance, certainement parce qu'elle n'a pas pu ébranler la conviction générale que la création du style de Notre-Dame, qui est étroitement lié au rythme modal, est moins une conséquence de la polyphonie aquitaine qu'une innovation de valeur historique de premier ordre. L'analogie des suites régulières des ligatures, motivées dans la notation de la musique de Saint-Martial tout d'abord par l'élément mélodique et non rythmique et dont la régularité serait par conséquent plutôt due au hasard, ne suffit pas pour expliquer le rythme modal caractéristique de la musique de Notre-Dame.

J'aimerais maintenant en venir à certains détails, dont l'interprétation a donné des résultats différents. Visiblement, ils ne reposent pas sur des indications univoques quant à la notation originale.

1. — L'interprétation du *tractulus*. Souvent, il n'est pas possible de déterminer avec certitude la signification du *tractulus*, même s'il représente une pause. On regardera par exemple le versus *Tamquam sponsus* (W¹ f. 13 v/XVII), surtout les signes indiquant le changement de *modus*. William Waite⁸ transcrit le passage en question de la façon suivante :



EX. 1. — WAITE.

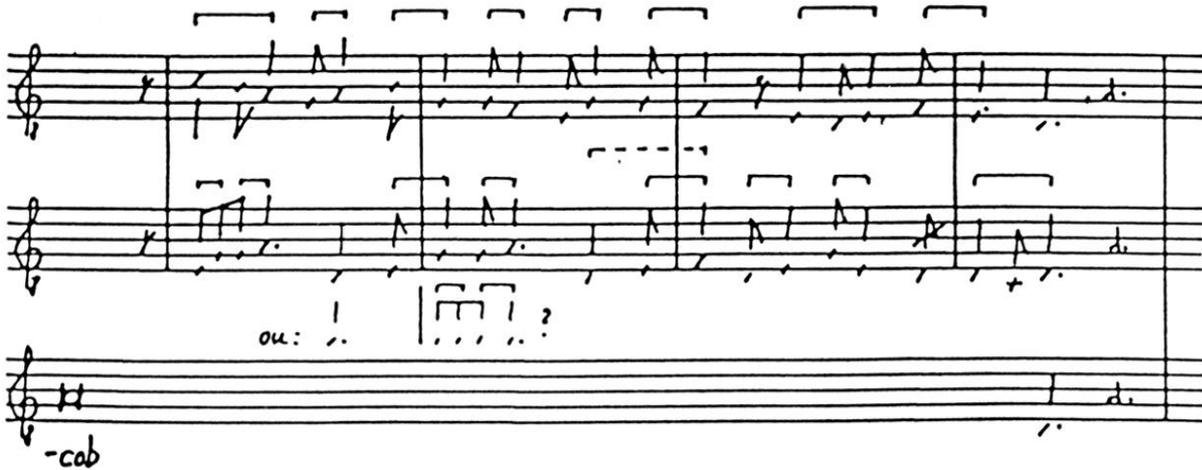
Mais on peut aussi imaginer la solution suivante, dans laquelle le mouvement n'est pas arrêté et la césure, qui naît du passage au premier mode, est adoucie.



EX. 2.

7. B. STÄBLEIN, *Modale Rhythmen im Saint-Martial-Repertoire*, dans *Festschrift Friedrich BLUME zum 70. Geburtstag*, Kassel/Bâle, 1963, p. 340 et ss.

8. W. WAITE, *The Rhythm of Twelfth Century Polyphony* [Dissert.], Yale University, 1954, p. 7.



EX. 3. — G. A. ANDERSON.



EX. 4. — TRANSCRIPTION ALTERNATIVE.

Première remarque : le choix du deuxième mode dans le *duplum* est basé sur la chaîne des *binariae*, qui ouvrent visiblement un nouvel *ordo*. Si ce critère est le seul qui est déterminant, il faudrait transcrire également un peu plus loin le *triplum* au deuxième mode, ce qui a peu de sens étant donné que le premier mode revient tout de suite.

Deuxième remarque : les deux *binariae* au début, répétées tout de suite après, sont associées à un unisson qui empêche une écriture de ligature régulière. De plus, la mélodie est ascendante. Comme il devait être malaisé d'écrire une *quaternaria* ascendante, les copistes, sans égard pour la notation correcte du premier mode, l'ont divisée le plus souvent en deux *binariae*. Dans notre cas, la division était, comme nous l'avons déjà mentionné, imposée par l'unisson. Dans les mesures 3-4 on peut se demander s'il s'agit d'une *simplex* + *binaria* ou d'une *ternaria*, qui confirmerait la transcription dans le premier mode.

Troisième remarque : si l'on donne plus de poids aux deux voix supérieures de la phrase organale en les considérant comme une réunion de voix plus étroitement liées par le mouvement et les rapports des accords que par sa dépendance avec le son tenu de la voix inférieure, on obtient avec une transcription dans le premier mode des rapports de consonances nettement meilleurs que si on interprète le *duplum* dans le deuxième mode.

Suivons l'évolution de l'écriture et passons maintenant aux débuts de la notation mesurée. Au XIII^e s., c'est la *semibrevis* qui soulève à maintes reprises des problèmes d'interprétation. Tout d'abord, on doit se demander à quelle condition l'emploi des figures en losange pouvait représenter la valeur d'une *semibrevis*. Comme nous le savons, les Anglais ont souvent utilisé la forme de la *semibrevis* dans le sens d'une *brevis*. Dans la deuxième moitié du XIII^e s., la musique française, écrite à la manière française, apparaît également dans des manuscrits anglais; cependant, comme Margaret Bent¹⁴ vient de nouveau de le mentionner, les caractéristiques graphiques anglaises ont subsisté jusque très avant dans le XIV^e s. malgré l'influence du système franconien. Nous en concluons que la détermination de l'origine d'un manuscrit représente un préliminaire important pour l'évaluation de la notation. Mais il ne faut pas tirer de conclusions qu'à partir du contenu d'un manuscrit, il faut aussi essayer de trouver une réponse concernant les caractéristiques d'un éventuel original et de ses influences sur la technique de la notation en question. Alors qu'on a surtout prouvé avec succès l'influence française en Angleterre, en Espagne et, au XIV^e s., également en Italie, l'activité des copistes étrangers en France — je pense surtout à l'influence des copistes anglais sur le continent — a bien été souvent mentionnée et supposée, mais on en a encore trop peu précisé les conséquences.

En ce qui concerne les sources continentales, la discussion sur la question de la répartition binaire ou ternaire, et ceci à tous les niveaux, devrait être poursuivie. Les musicologues se sont à plusieurs reprises préoccupés du rythme binaire d'une part et des domaines d'utilisation du rythme modal et des rythmes ternaires dans la notation mesurée d'autre part soit dans la monodie, soit dans la polyphonie¹⁵. Je vais me limiter ici à la question de la division de la *brevis* (*tempus*) en rapport avec l'apparition des formes de *semibrevis*. Dans le motet des trois rois *Huic ut placuit* (Mo f. 393v), l'écriture spécifique de la pause de la *semibrevis* — elle recouvre dans plusieurs cas exactement un demi *spatium* ou elle coupe la ligne par un trait de même longueur que la *semibrevis* suivante — suggère la division binaire. Cet exemple soulève la question de la justesse de la division binaire de la *brevis* employée souvent dans les transcriptions des motets de l'époque franconienne, quand celle-ci n'est pas imposée par des particularités graphiques. Francon fait une distinction claire entre une *semibrevis minor* et une *semibrevis maior* et il les définit comme deux *semibreves* de durée différente quand il dit : ... *nota semibrevis plures quam tres pro recta brevi non posse accipi ... nec minus quam duas, quarum prima minor, secunda major semibrevis appellatur*. Et il continue en expliquant : *Secunda maior pro tanto dicitur, quia duas minores in se includit*¹⁶. Francon s'est décidé clairement en faveur du *tempus perfectum*, et il pose la *semibrevis maior* à la deuxième place. Toutefois, étant donné que la position franconienne révèle une certaine rigueur comparée à la réglementation plus libre de Lambertus¹⁷, il sera difficile de juger combien et quelles compositions ont été conçues strictement d'après le système franconien.

Dans la transcription des groupes plus grands de *semibrevis* trouvés dans les motets de l'époque de Pierre de la Croix, les musicologues hésitent toujours entre l'interprétation des *semibreves quartae*, etc. comme *partes aequales* et celle plus près de Francon, avec des valeurs différentes¹⁸. Malgré ces incertitudes l'affirmation de Friedrich Ludwig, qui désigne Pierre de la Croix

14. M. BENT, *A Preliminary Assessment of the Independence of English Trecento Notations*, dans *L'Ars nova italiana del Trecento*, IV, Certaldo, 1978, p. 65.

15. Voir entre autres Luther A. DITTMER, *Binary Rhythm, Musical Theory and the Worcester Fragments*, « *Musica disciplina* », VII, 1953, p. 39 et ss, et Ernest H. SANDERS, *Duple Rhythm and Alternate Third Mode in the 13th Century*, « *Journ. Amer. Musicol. Soc.* », XV, 1962, p. 249 et ss et plus récemment *Conductus and Modal Rhythm*, *ibid.*, XXXVIII, 1985, p. 439 et ss.

16. *Ars cantus mensurabilis*, éd. Gilbert REANEY et André GILLES, dans *CSM*, XVIII, 1974, p. 38 et ss.

17. En parlant de la *binaria cum opposita proprietate*, Lambertus prévoit l'inversion des deux *semibreves* sans indication restrictive : ... *prima autem minor semibrevis dicitur, secunda major, vel e converso*; *CS I*, 274 a.

18. Heinz RISTORY nous procure la collection des essais de transcription dans *Studien zur Problematik des Einflusses der notationstechnischen Neuerung des Petrus de Cruce auf die Mensuralnotenschrift des Früh-Trecento* [Dissert.], Vienne, 1980 (ms.), p. 367 et ss.

comme un « protagoniste d'un nouveau style du *triplum* » (« Bahnbrecher eines neuen Triplum-Stils »)¹⁹, est restée incontestée. Je me limite ici à la comparaison de deux extraits du *triplum* « Aucun ont trouvé » (Mo f. 273; Tu f. 14) d'après la transcription d'Yvonne Rokseth²⁰, à laquelle j'oppose la nouvelle interprétation de Hans Tischler²¹.

Ex. 5. — a) ROKSETH :

sa - ge, Mès a moi en donne o - choi -

TISCHLER :

sa- ge, 2 mes a moi en doune o- choi-

b) ROKSETH :

non; Et je, qui li ai fait hou-ma-ge, Pour

TISCHLER :

non. 7. Et jc, qui li ai fait hou-ma-ge a pour.

On remarque dans l'édition de Tischler qu'une partie requiert une autre transcription, pour autant que l'on donne foi à la description de Jacobus Leodiensis. Ce dernier relève, en se rapportant justement à l'exemple cité (a) dans le septième livre de son *Speculum musicae* : *Hic primo ponuntur quinque semibreves pro uno perfecto tempore, postea sequitur due semibreves inequales pro eodem tempore*²². Cela ne peut que signifier que les deux groupes de deux *semibreves* — se rapportant bien à la règle franconienne²³ — doivent être interprétés en tant que *semibrevis minor* et *maior* :

Ex. 6. — a)

b)

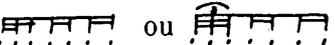
19. Friedrich Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, « Arch. f. Musikwiss. », V, 1923, p. 197.

20. *Polyphonie du XIII^e siècle*, III, Paris, 1936, p. 81.

21. *The Montpellier Codex*, Madison, 1978, Part III, p. 65.

22. *Speculum musicae. Liber septimus*, éd. Roger BRAGARD, dans CSM, III, 1973, p. 37. — Un détail remarquable qui ne concerne pas la question du rythme : dans son traité, Jacques de Liège place la deuxième note de notre citation, à la hauteur de Fa au lieu de celle de Ré transmise aussi bien dans le *codex* Montpellier que dans celui de Turin.

23. Voir à ce sujet le passage de l'Anonymus connu par les mss Paris, Bibl. Nat. lat. 15129 et Uppsala, Universitetsbibl., C 55, qui mentionne la deuxième partie de l'exemple relevé ci-dessus et qui correspond avec la théorie de Francon ; cf. *Ars cantus mensurabilis secundum Franconem*, éd. Gilbertus REANEY et Andreas GILLES, dans CSM, XV, 1971, p. 42 et ss.

Quant à la transcription des sept *semibreves*, Wolf Frobenius prend en considération les nouvelles solutions suivantes²⁴ : . Un aspect discutable de cette proposition²⁵ réside dans la prémisse que la pratique qui a été analysée par les représentants des *Artes novae* en France et en Italie au xiv^e s. est identifiée au style du *triplum* créé par Pierre de la Croix.

Une transcription est une interprétation. Quand une transcription n'est pas satisfaisante, c'est qu'elle ne tient pas suffisamment compte des données philologiques ou historiques, ou qu'elle ne sait pas les représenter de façon convaincante. De même resterons-nous sceptique quand la transcription avance des conclusions plus vastes que celles qui peuvent être prouvées au moyen de la notation originale. Dans une transcription philologiquement consciencieuse, les limites de ce qui peut être attesté doivent être mises en évidence. Mais c'est justement cette qualité qui sera considérée comme une lacune par le musicien pratique. Une transcription « explicative » est d'autant plus nécessaire que la notation que l'interprète veut transformer en musique est abstraite. Cependant, ces transcriptions supplémentaires ne doivent pas ignorer les éléments normatifs des signes originaux ou les utiliser comme simples prétextes pour produire de la musique quand il s'agit de reproduire la musique ancienne avec ses particularités.

L'étude approfondie des notations médiévales reste, malgré toutes ses difficultés, la voie la plus prometteuse pour une interprétation adéquate de la musique. Car ce sont ces notations qui indiquent les éléments essentiels ou accidentels d'un genre musical et de leur style respectif. Elles remplissent cette fonction bien qu'elles n'expriment pas tout. Ce qui est souvent considéré comme des lacunes de la notation peut être pris sous un angle positif dans le domaine de l'exécution comme des espaces qui laissent à l'interprète le choix entre un certain nombre de décisions limitées et contrôlées par les signes normatifs. Ne pas prendre au sérieux l'un et l'autre signifierait négliger l'ensemble.

[trad. E. RÜEGGER]

MAX LÜTOLF
 Florhofgasse 8
 CH - 8001 ZÜRICH

24. Wolf FROBENIUS, *Petrus de Cruces Mollete « Aucun ont trouvé chant par usage / Lonc tans me sui tenu de chanter / ANNUNTIANTES »*, dans *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens* (« Beihefte z. Arch. für Musikwiss. », 23), Stuttgart, 1984, p. 37.

25. Frobenius renvoie à son art. *Semibrevis* (III.1), dans *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, publ. H. H. EGGBRECHT, Wiesbaden, 1971.