

Introduction à la lyrique musicale romane (fin)

† Armand Machabey

Citer ce document / Cite this document :

Machabey Armand. Introduction à la lyrique musicale romane (fin). In: Cahiers de civilisation médiévale, 2e année (n°7), Juillet-septembre 1959. pp. 283-293;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1959.1096>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1959_num_2_7_1096

Fichier pdf généré le 24/03/2019

Armand MACHABEY

Introduction à la lyrique musicale romane

(fin)

II

LA LYRIQUE MUSICALE ROMANE AU XII^e SIÈCLE.

Les sources d'information pour le XII^e siècle sont du même ordre que pour la période précédente : documents notés, documents littéraires (traités, chroniques, chartes, poèmes et surtout, pour cette époque, les romans), iconographie. Le dépouillement de ces sources nous met en présence de cinq grandes catégories lyriques : les proses nouveau style et les formes voisines ; la lyrique goliardique notée ; la chanson profane ; le drame liturgique ; la polyphonie.

Les proses, on l'a vu, sont répertoriées dans les *Analecta* de Dreves (qui comportent quelques notations schématiques) ou dans le *Repertorium* de Chevalier, qui renvoient aux manuscrits et aux éditions les plus remarquables ; mais le *corpus* essentiel de ces proses nouveau style a été composé par Adam de Saint-Victor, qui en a fourni le type achevé (33). Autre aspect, significatif, de la lyrique latine religieuse : les six *planctus* d'Abélard, dont cinq ont été publiés par W. Meyer en 1890, avec quelques indications relatives à l'interprétation de leurs neumes. Des études récentes de G. Vecchi à leur sujet sont pleines d'intérêt.

La lyrique goliardique du XII^e siècle a donné lieu à de nombreux travaux dont les plus scientifiques sont actuellement le recueil des *Carmina Burana* qui comporte une trentaine de pièces neumées (34), les ouvrages de Strecker sur Gautier de Chatillon, de Vecchi sur la production goliardique de ce siècle (*Poesia latina*), de W. Müller sur Primas. La monographie de M^{me} Dolbiache (sans notation, avec des traductions françaises) est à consulter.

La chanson profane en langue d'oc, puis en langue d'oïl, est la grande vedette du XII^e siècle. Or, elle nous propose l'un des plus gênants paradoxes de l'histoire musicale : tous les manuscrits qui conservent ces chansons sont du XIII^e siècle, et parfois du XIV^e ; en second lieu, sur plus de 2.600 chansons provençales dont on connaît les textes en tout ou partie, 262 seulement sont notées ; enfin ces notations elles-mêmes n'appartiennent pas en général à l'*ars mensurabilis* et n'ont été transcrites qu'avec incertitude en ce qui concerne le rythme.

Outre les manuscrits originaux auxquels il vient d'être fait allusion, on relèvera une centaine de

(33) On consultera avec profit, outre le ms. lat. 14452 de la Bibl. Nat. de Paris et l'édition des textes de L. GAUTIER, *Histoire de la poésie liturgique*, Paris, 1887, la publication d'E. MISSET et P. AUBRY, *Les proses d'Adam de Saint-Victor*, Paris, 1900, vieille déjà de cinquante ans, mais qui accompagne les poèmes de la copie de la notation musicale et d'une étude très poussée de cette production.

(34) Voir *supra*, p. 204, n. 6.

chansons (la plupart du XII^e siècle) de troubadours et de trouvères dans la reproduction photographique, présentée par A. Jeanroy, du ms. dit de Saint-Germain. Le ms. R 71 du Vatican, qui renferme quatre-vingts chansons de troubadours, a été commenté, reproduit photographiquement (35), et transcrit, selon une doctrine d'ailleurs acceptable, par le musicologue italien Sesini. Au début de ce siècle, Jean Beck a publié des chansons provençales avec accompagnement de piano, puis, en 1927 et 1938, la photographie, l'étude et la transcription des mss. fr. 844 et 846 ; il a également fourni la liste des chansons provençales notées identifiées à cette date, soit 259. Le ms. Arsenal 5198, qui contient plus de 400 chansons en langue d'oïl, des XII^e-XIII^e siècles, a été reproduit en photographie par Aubry (il manque les 40 pages finales) ; quelques pièces isolées ont été transcrites çà et là (par J. Beck, Gérold, Aubry, etc.). Restori avait exposé en 1894, dans les *Studi medievali*, une doctrine rythmique de la chanson provençale et transcrit certaines œuvres du manuscrit du Vatican, dont il a donné par ailleurs une édition intégrale en ce qui concerne les textes. On ne parlera ici que pour mémoire des répertoires (dont celui de Pillet-Carstens, qui indique les chansons notées, reste le modèle) et des travaux fort nombreux, utiles, mais à peu près dépourvus de considérations musicales, des romanistes français ou allemands, depuis Raynouard et Bartsch jusqu'à A. Jeanroy et, dernièrement, MM. Boutière et Schutz (qui donnent les biographies des troubadours et par conséquent les dates). Pour ce qui est plus particulièrement relatif aux chansons de langue d'oïl, le manuel de Bossuat apporte des références comme, bien entendu, la *Bibliographie des chansonniers français* de Raynaud (36).

La quatrième catégorie est constituée par les drames liturgiques ; ils ont été réunis, transcrits en notation chorale et accompagnés de quelques fac-similés par de Coussemaker en un ouvrage déjà ancien (37) à peu près introuvable, mais qui ne comporte aucun équivalent moderne. Certains de ces drames se trouvent dans des manuscrits appartenant à la Bibliothèque Nationale, d'autres dans des manuscrits de province, tous indiqués par de Coussemaker (38). Pour l'étude historique et littéraire de ces drames on aura recours aux ouvrages de Gastoué et de Young.

Enfin le dernier aspect de la lyrique appartient surtout au Nord de la Loire et principalement à Paris : ce sont des polyphonies ecclésiastiques écrites à partir de 1170, au plus tôt, semble-t-il. Les *organa* (à deux voix) attribués à Léonin ont été transcrits récemment, mais sans fac-similés, par W. Waite, avec une importante étude sur la rythmique musicale de cette époque et de ces pièces. A ces sources essentiellement musicales, il faut ajouter le *Repertorium* de Ludwig, sans aucune notation musicale, qui fournit des analyses de presque tous les manuscrits polyphoniques connus, de certains *Carmina Burana* devenus polyphoniques et d'un certain nombre de mélodies dispersées parmi les polyphonies.

Autre source, littéraire, mais capitale, les romans du XII^e siècle, *Horn*, *Brut*, *Tristan*, etc., ainsi que le roman de *Guillaume de Dôle* qu'on date au plus tard de 1213 / 1214, mais qui témoigne pour le XII^e siècle. Les *Lais* de Marie de France, situés autour de 1160 / 1165 (39), renferment également des indications relatives à la lyrique française.

Parmi les textes historiques, les *Chroniques* de Lambert d'Ardres, d'Ordéric Vital et, d'autre part, l'important ouvrage de Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge* (1910), apportent incidemment des précisions, parfois importantes, sur la pratique musicale de ce temps. Outre des textes patro-

(35) Un tiers seulement a paru en photographie. Le reste a peut-être été détruit pendant la dernière guerre.

(36) Repris et complété par SPANCKE. Le t. I a paru en 1956.

(37) De COUSSEMAKER, *Drames liturgiques au moyen âge*, 1860.

(38) Le ms. *Buranus* contient deux drames liturgiques dont un *Ludus de Passione Domini* certainement influencé par l'esthétique française.

(39) Cf. L. FOULET, *Marie de France et les lais bretons*, dans « Zeitschr. f. roman. Philologie », t. XXIX, 1905, p. 19-56 et 293-322.

logiques, une ordonnance épiscopale de la fin du XII^e siècle fournit un renseignement décisif sur la polyphonie vocale française du XII^e siècle (40).

L'iconographie consiste toujours en miniatures et peintures de manuscrits qui nous offrent des figures d'instruments, de groupes de chanteurs ou de danseurs avec des instrumentistes ; ces documents recourent souvent les textes. Les bas-reliefs des églises romanes sont riches d'instruments et parfois de scènes musicales. L'album musical de Kinsky en fournit d'intéressants échantillons (on peut voir aussi les collections photographiques du Ministère de l'Éducation nationale, à Paris, rue de Valois, celles du Musée des Monuments français au Palais de Chaillot et du Centre d'Études médiévales à Poitiers). Enfin, l'ouvrage d'Émile Mâle sur *L'art religieux du XII^e siècle en France* apporte occasionnellement des indications sur la lyrique et les instruments (41).

*
* *

La notation se précise au XII^e siècle en ce qu'elle utilise de plus en plus la *portée* de Guy d'Arezzo (quatre, cinq ou six lignes) et que les *clés* figurent assez régulièrement au début des portées. La notation neumatique se transforme petit à petit en notation carrée (42). Malheureusement les durées relatives des notes ne sont pas révélées par les formes diverses des signes, de sorte que nous ne pouvons déterminer la mesure d'une mélodie, liturgique, religieuse ou profane. Les traités de cette époque, qui ont été dépouillés par des dizaines de musicologues, n'ont rien trahi des doctrines ou des routines qui guidaient les musiciens dans l'interprétation rythmique de ces signes. Les théories modernes qui tendent à appliquer aux XI^e et XII^e siècles les modalités rythmiques du XIII^e sont purement arbitraires. Pour ce qui est de la lyrique latine, dominée par la versification accentuelle ou syllabique (43), on a cru pouvoir lui imposer le trochée et l'iambe, mais cette règle se heurte à d'autres chants traditionnels de séquences qui ne supportent pas le ternaire (prose des morts, première forme au XII^e siècle). Ainsi donc : contour mélodique à peu près exact et de lecture assez facile ; rythme généralement incertain.

Une autre évolution, qui est sensible à l'audition plutôt qu'à l'écriture, est celle de la tonalité ; sans y insister, car ce serait entrer dans des considérations techniques trop complexes, précisons que de plus en plus fréquemment les compositeurs et surtout les profanes conçoivent leurs mélodies selon des échelles qui se rapprochent de notre gamme-type d'*ut* majeur moderne dont elles empruntent même les formules et les cadences.

Un dernier progrès très sensible est réalisé par la polyphonie : encore réduite à la diaphonie au début du XII^e siècle, nous la retrouvons, avant 1200, non seulement à deux, mais à trois et à quatre voix (Pérotin le Grand, c. 1200) ; deux textes d'Eudes de Sully, datés de 1198 et 1199, en témoignent. Cette technique d'une extrême importance devait conduire à l'une des formes lyriques les plus abondantes et caractéristiques du moyen âge : le *motet*, dont les premiers modèles appartiennent peut-être déjà à la fin du XII^e siècle. D'autre part, le *conduit*, concurrent du motet, est attesté par le manuscrit de Compostelle, dit *Calixtinus*, mais d'origine française et des environs de 1180 (44).

(40) Pour la bibliographie détaillée et raisonnée de cette époque, cf. J. CHAILLEY et divers collabor., *Précis de musicologie*, Paris, 1958.

(41) Cf. aussi E. REUTER, *Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France*, Paris, 1938.

(42) Fac-similés accessibles : *Paléographie musicale* (t. I consacré aux notations) ; SUNYOL, *Paléographie musicale grégorienne*, éd. fr., 1935, et les ouvrages de J. WOLF.

(43) Bien que certains maîtres de ce temps, tel Matthieu de Vendôme, préconisent le retour à la versification latine quantitative.

(44) On y trouve une polyphonie à trois voix chantantes dont l'auteur serait un *magister Albertus Parisiensis*, préchantre de Notre-Dame de Paris († en 1180).

Tels sont les éléments essentiels de l'écriture musicale dont disposèrent et qu'exploitèrent les compositeurs du XII^e siècle.

*
*
*

Parmi les formes monodiques on ne fera que citer le *conductus* à une voix, dérivé du *versus*, très syllabique, destiné en principe aux déplacements de l'officiant ou aux marches processionnelles. La prose dite de style nouveau se détache de la séquence primitive et de celle du XI^e siècle en ce qu'elle abandonne définitivement le procédé du trope et, en même temps, la mélodie tirée ou imitée des vocalises alleluiatiques, kyriales ou autres. Adam de Saint-Victor († au plus tard en 1192) laisse 45 proses latines notées, obéissant, sous réserve de quelques exceptions, à des principes bien définis. La versification en est rythmique (alternance d'accentuées et de non accentuées); les vers sont de 4, 6, 7, 8, 10 ou 12 syllabes; ils sont groupés non pas en strophes identiques ou hétérogènes, mais en strophes jumelées: *a* et *a'*; *b* et *b'*, etc.; les vers correspondants de deux de ces strophes sont isosyllabiques et portent les accents comme les césures aux mêmes places; les rimes sont les mêmes de vers à vers; ceux-ci sont groupés en périodes et la strophe comprend toujours deux périodes identiques (parfois quatre). La mélodie est modelée sur cette structure poétique: la prose était chantée par deux chœurs, celui de droite chantait la première période, celui de gauche la seconde; si toute la strophe repose sur une seule mélodie, la strophe jumelée est chantée sur cette mélodie par le second chœur. Parfois la prose comporte une strophe finale isolée qui devait alors être interprétée par les deux chœurs réunis (45).

La partie musicale de ces proses soulève un problème qui ne nous surprendra plus: la plupart des textes sont soutenus par des formules musicales préexistantes, soit religieuses, soit populaires ou du moins profanes, qui n'ont pas été identifiées (46). Ces proses d'Adam ont servi de modèles à de nombreuses productions du XII^e et du XIII^e siècle et, apparemment, à des pièces goliardiques: certaines de ces dernières, même parmi les plus violentes, ont leurs strophes couplées, chaque couple pourvu de sa mélodie; l'une des rares chansons goliardiques notées qui se rencontrent dans les manuscrits en France, *Licet eger*, répond à cette construction (47).

L'œuvre lyrique d'Abélard, qui comprenait des chansons d'amour (disparues), tire une partie de

Abelard XII ^e s	<p>1 A - bra - hae pro - les Is - ra - el na - ta</p>
Dine filie Jacob	<p>II. Pa - tri - ar - cha - rum San - gui - ne cla - ra.</p>

Transcription schématique du premier distique (Vat. lat. Reg 288).

(45) Certaines proses mélangent les strophes jumelées et les strophes singulières.

(46) On sait cependant que la prose adamiennne *O Maria* a pris sa mélodie de *O Maria Deu maire* (ms. lat. 1139) qui n'est autre que celle d'un *Ave Maris stella* (de Fortunat ?) varié.

(47) On pense que cette pièce est de l'un des plus célèbres goliards (avec Primas): Gautier de Chatillon, par conséquent de la seconde moitié du XII^e siècle. Elle a été éditée par nous, texte et musique (*Études normandes*, n° 83, 1957).

son intérêt des formes qu'elle adopte. Il nous reste du célèbre docteur six *planctus* notés en neumes diastématiques et conservés par un seul manuscrit du Vatican. La transcription schématique des neumes fait ressortir la structure musicale de ces pièces. Soit le *planctus* n° 1 : l'unité métrique annonce déjà la prose adamienne, mais ici, après le sixième distique, surgit un refrain (un vers de 6 + 6 syllabes) qu'on retrouve ensuite de deux en deux distiques légèrement modifié, puis amplifié à la fin du *planctus* (où il est de deux vers) après une série de laisses sans refrain. Cette construction témoigne du souci d'invention auquel il a été fait allusion précédemment. Une singularité pleine d'intérêt est à relever à propos du *planctus* n° 3 (écrit avant 1147) dont l'essentiel de la mélodie reparaît dans un lai anonyme (c. 1200) : le *Lai des pucelles*.

Passons à la lyrique profane de langue d'oc. Nous ne connaissons pas les successeurs directs de Guillaume IX, et l'histoire des pièces lyriques notées commence en 1147 avec Marcabru (48).

Ces œuvres ont été qualifiées d'une façon très générale de *canço*, terme relativement récent qui s'est substitué à celui de « vers » (*versus*). Cette *canço* a d'ailleurs pris des noms divers selon la nature du sujet traité et selon les variantes de sa construction. Nous ne pouvons que renvoyer aux travaux des romanistes pour tout ce qui concerne l'étude littéraire de la *canço* et ses différents vocables.

Musicalement nous noterons que la forme-type comporte de trois à cinq couplets isométriques, se chantant en principe sur la même mélodie. Certaines chansons sont terminées par une — ou deux — *tornada* (envoi), chantée sur la mélodie des derniers vers de la strophe. D'autre part la chanson peut comporter un refrain et il en résulte trois catégories principales :

la *chanson à refrain* est celle dont chaque couplet est suivi d'un refrain identique pour toute la chanson ;

la *chanson à refrain interne* est celle dont chaque strophe est coupée par un même refrain, souvent très bref, et indépendant du refrain final de la strophe ;

la *chanson avec des refrains* comporte après chaque strophe un refrain particulier emprunté à une

(48) Liste des troubadours antérieurs à 1200 qui ont laissé des chansons notées musicalement ; dates assurées par des monographies et par BOUTIÈRE et SCHUTZ (*op. cit.*) :
 Arnaut Daniel (1180/1210)
 Arnaut de Maroill (dernier tiers du XII^e s.)
 Beatriz de Dia (fin XII^e s.)
 Bernart de Ventadorn (1150/1180)
 Bertran de Born (1181/1194)
 Folquet de Marsilla (1180/1195)
 Gaucelm Faidit (1185/1220)
 Gui d'Ussel (c. 1200/1205)
 Guillaume d'Aquitaine (un fragment) [1070/1127]
 Guillem Ademar (fin XII^e s.)
 Guillem de Saint-Leidier (1165/1200)
 Jaufré Rudel de Blaja (m. du XII^e s.)
 Jordan Bonel (fin XII^e s.)
 Marcabru (1130/1148)
 Moine (le) de Montaudon (1180/1213)
 Peire d'Alvergne (1158/1180)
 Peire Raimon Toloza (1180/1225)
 Peire Vidal (1180/1206)
 Peirol (1180/1225)
 Raimbaut d'Aurenga (1150/1173)
 Raimbaut de Vaqueiras (1155/1205)
 Raimon Jordan (1178)
 Raimon de Mirival (1180/1213)
 Richard d'Angleterre († 1199)
 Richard de Barbezill (1170/1200)
 Uc Brunet (fin XII^e/XIII^e s.)

Liste des trouvères de la fin du XII^e s. (en principe, leurs chansons sont toutes notées ; dates assurées par P. PARIS et par des monographies) :
 Alard de Cans (1197)
 Aubin de Sézanne (fin XII^e s.)
 Blondel de Nesles (2^e m. XII^e s.)
 Cardin Croisilles ou de Reims (fin XII^e s.)
 Châtelain (le) de Coucy (fin XII^e s. ; 1203 ?)
 Chrestien de Troyes (XII^e s.)
 Colin Muset (1190/1200)
 Conon de Béthune (fin XII^e s.)
 Dame (la) dou Fail (fin XII^e s.)
 Ernoul le Vieil (fin XII^e s.)
 Gasse Brulé (1179, 1186, 1191)
 Gautier d'Argies (fin XII^e s.)
 Gautier d'Espinou (1180/1190)
 Gontier de Soignies (fin XII^e-XIII^e s.)
 Guillaume de Ferrières, vidame de Chartres (fin XII^e s.)
 Guiot de Provins (fin XII^e s.)
 Hue, châtelain d'Arras (vers 1190)
 Hue de Saint-Quentin (1198)
 Hue d'Oisy (1187)
 Maître Renas (? † 1189)
 Moniot d'Arras (1^{re} date : 1197)
 Pierre II d'Aragon (1196, chanson douteuse)
 Prince (le) de Morée (1197/1199).
 Raoul de Ferrières (1209)
 Renaut de Sabueil (fin XII^e s.)
 Renier, ou plutôt Renaut de Trie (Philippopolis, 1205)
 Richard d'Angleterre († 1199)
 Robert Mauvoisin (rentre en France en 1212)
 Roger d'Andelys (cité en 1201)

autre chanson ; il y a donc en principe autant de refrains que de strophes, et sur des mélodies différentes.

Si la structure littéraire de la chanson est en général bien définie, il semble que le commentaire musical ait hésité avant de s'arrêter à des constructions fixes. Dans beaucoup de chansons du XII^e siècle la mélodie est continue, c'est-à-dire que chaque vers est pourvu d'une formule mélodique propre — avec au besoin quelques imitations ou répétitions ; — cependant une des structures typiques de la chanson est la suivante :

vers : a₈ b₈ c₈ d₈ e₈ f₈ g₈ h₈...
 musique : α β α β γ δ ε ζ etc.

On la rencontre pour la première fois dans une pastourelle de Marcabru (au milieu du XII^e siècle) et elle deviendra comme le plan classique de la strophe. *Classique*, mais non exclusif cependant, car parfois la disposition pourra être inversée : γ δ ε ζ α β α β, mais cet ordre, envisagé par Dante (1305) comme secondaire, paraît tardif et plutôt rare. D'autre part, la mélodie continue se maintiendra jusqu'à la fin du XIII^e siècle. Enfin, on retiendra, quant à l'ajustement musical : 1^o) que celui-ci peut se faire sur des mélodies préexistantes ; 2^o) que dans les vers mis en musique, toutes les syllabes comptent, y compris la dernière, même si elle est féminine :

Léa' amòrs qu'est dedàns fin cùer misé (11 syllabes musicalisées).

Né sèn doit mais partír né remóvoir (10 » »).

Pour le musicien, cette pièce décasyllabique présente un vers sur deux ayant 11 syllabes. Parfois, mais rarement, l'élision à l'intérieur d'un vers chanté n'est pas observée.

Le refrain, qui a joué un rôle notable dans la lyrique profane, a même contribué à déterminer des formes lyriques et à les distinguer les unes des autres (ballade, rondeau, virelai).

Se rattachant (comme probablement la pastourelle) à des formes latines antérieures, le *planh* est l'équivalent en vulgaire du *planctus*, rencontré plus haut et qui donnera plus tard la *complainte* du Nord. Il adopte de préférence le décasyllabe. Des huit *planhs* antérieurs à 1200, un seul nous est parvenu noté : c'est celui de Gaucelm Faidit sur la mort de Richard Cœur de Lion en 1199.

Avant d'abandonner la *Canço*, devenue la *chanson* de langue d'oïl chez les trouvères de la fin du XII^e siècle, il faut dire quelques mots de la ballade qu'on s'attendrait à voir nommée ici. Depuis Raynouard, au début du XIX^e siècle, on s'est habitué à considérer la ballade comme une chanson à danser caractéristique de la Provence ; l'étymologie d'ailleurs suggère cette opinion ; or, le terme « ballade » n'apparaît qu'incidemment, pour la première fois, dans une poésie de Pons de Capdeuilh, disparu après 1227. A. Jeanroy a dû constater qu'il n'y avait, dans la lyrique provençale, que cinq ou six pièces qualifiées *ballades* ; encore sa statistique est-elle peu serrée et les pièces qu'il signale sont-elles tardives et non notées (49).

Quoi qu'il en soit, on retiendra que les romanistes baptisent *ballades* des chansons de trois à cinq couplets avec refrain, et que Bartsch a classé sous ce titre des pièces qui ne le portaient pas, singulièrement la plus célèbre chanson à danser : *A l'entrada del tems clar*, la seule de ce genre et d'origine méridionale qui nous soit parvenue notée. La forme de la ballade est simple (selon A. Jeanroy) : a a a b b b, souvent décasyllabes.

A titre de danse chantée, mentionnons la *rotruenge* du Nord citée dans le roman de *Brut* (1155)

(49) C'est seulement le XIII^e siècle qui nous fournira des *ballades* qualifiées, lesquelles, autant qu'on sache, n'étaient pas dansées.

équivalent de la *retroencha* plus tardive du Midi. On la considère comme chanson à refrain, à destination chorégraphique. Quant à *l'estampida*, vers 1180, c'est en principe une danse instrumentale constituée de formules mélodiques juxtaposées sur lesquelles on ajustait au besoin des paroles. Le fait que *l'estampida* ne comporte pas de refrain a poussé certains romanistes à conclure qu'elle n'était pas une chanson de danse, en dépit de son étymologie. Or la présence d'un refrain comme déterminant d'un type chorégraphique est discutable, sinon illusoire : le refrain est un des plus anciens éléments de la liturgie et nul ne songera à prétendre que la psalmodie primitive, par exemple, où l'antienne joue le rôle de refrain, était destinée à la danse. Le refrain apparaît comme un élément traditionnel d'échange entre le liturgique et le profane et il paraît impossible de fixer les époques lointaines, les circonstances ou les modalités de ces emprunts mutuels.

Parmi les *chansons dansées*, la *carole* du Nord est mentionnée dès le XI^e siècle par des textes significatifs ; au XII^e, celui d'Orderic Vital est décisif : la carole était une ronde chantée, dansée ; le roman de *Guillaume de Dôle* en conserve quelques textes, mais il ne subsiste, actuellement du moins, aucune notation, aucune indication qui pourraient nous renseigner sur la nature musicale de la carole (50).

Il faut aborder rapidement le cas du *descort* méridional et du *lai* français. Ces deux formes, dont on cherche aujourd'hui l'origine, se précisent dans le courant du XII^e siècle ; par exemple : Garin d'Apchier et Raimbaut de Vaqueiras pour le Midi, les lais anonymes pour le Nord.

Le lai ou descort se présente comme une suite de strophes en nombre variable, fixé au moins théoriquement à douze au XIII^e siècle. Contrairement à ce qui se passe dans la chanson, les strophes sont toutes différentes les unes des autres (« descort » = désaccord) par les mètres, par le nombre de vers, les rimes — parfois la langue — et la mélodie. Les plus intéressantes de ces pièces sont les *Lais anonymes*, probablement de la fin du XII^e siècle, la plupart en langue d'oïl, publiés en 1901 avec copie de la notation musicale (non la transcription), par Jeanroy, Aubry et Brandin. En général, la strophe est divisée en deux et même quatre sections, identiques quant au mètre, qui reçoivent chacune la même mélodie. Celle-ci est simple, mais d'une traduction incertaine, la notation y étant indifférenciée. Le roman de *Horn* nous apprend (vers 1150 / 1160) que le lai était accompagné d'un instrument, le plus souvent la *harpe celtique*, parfois aussi, comme le suggère le roman de *Flamenca*, à propos d'un des plus anciens lais, celui du *Chèvrefeuille*, par la *vièle* (« L'us viola .i. lais del cabrefoil »).

La structure musicale du lai l'apparente à celle de la prose (51) et les mélodies diverses des grands lais, loin d'être toutes originales, sont souvent puisées dans le domaine profane ou même liturgique, comme en font foi, outre la tonalité, la rencontre de motifs déjà connus, circulant au besoin d'un lai à l'autre. Un emprunt remarquable est constaté dans une strophe du lai *Markiol* (52), de langue provençale, dont la mélodie se retrouve dans le lai *Notre-Dame*, contrefaçon française du *Markiol*, puis dans un lai latin : *Veritas, Equitas* (53). Or, cette mélodie n'est autre que celle de la *Prosa virginalis* (54), l'une des plus répandues au XII^e siècle (elle est citée dans plus de cinquante-cinq manuscrits). Enfin *Markiol* présente déjà une particularité qui deviendra la règle : la mélodie de la dernière strophe reproduit celle de la première. Rappelons que le planctus n° III d'Abélard a légué plusieurs de ses formes mélodiques et leur agencement au lai des *Pucelles* (anonyme, vers la fin du

(50) M^{lle} M. SAHLIN la rattache aux processions liturgiques (*Étude sur la carole française*, 1940). Cf. P. VERRIER, *Le vers français*, t. I, 1931. C'est un problème à résoudre. Le mot *carole* apparaît avec sa double acception dans le roman de *Brut* (1155).

(51) Mais il n'est pas prouvé que l'une soit l'origine de l'autre.

(52) L'auteur est peut-être Guiraud de Borneuilh, entre 1165 et 1199.

(53) Texte attribué à Philippe de Grève, † 1236. Lai, dans le roman de *Fauvel*, ms. fr. 146, noté.

(54) Non signalée par les commentateurs de ces lais, en particulier par Gennrich. La *Prosa* reparait, isolément, dans le même *Fauvel*, avec son texte original latin, quelques pages plus loin.

Prosa de
Virginibus
St Martial XII^e s. [2:]

Vir-gi - nes e - gre - gi - e vir - gi - nes sa - cra - te...

Lai Markiol
(provençal)
fin XII^e ?

Str. iv Dom-na si vos au-ssis dir que fo-setz ma mi - a...

Lai Notre-Dame
(français)
G de Coigny
XIII^e s.

Darne en-ten-dez mon de - sir tres douce Ma - ri - e...

"Veritas..."
Roman de
Fauvel
XIV^e s.

Om-nes que-runt pro-pri-a mi-li-tes et cle - ri

R de Fauvel
N^o xxxvii
XIV^e s.

Vir-gi - nes e - gre - gi - e vir - gi - nes sa - cra - te

XII^e siècle, ms. fr. 12615) et que déjà les derniers vers de ce *planctus* portent les mêmes neumes que les premiers (55).

* *

Le théâtre liturgique s'enrichit d'un nombre élevé de productions qui se rattachent toutes par l'esprit au trope *Quem queritis*. Mais, de même que la prose a fini par se détacher des formes primitives pour prendre une vie individuelle, de même le drame liturgique tend à devenir un genre théâtral lyrique, avec des dialogues, des récitatifs, des couplets, des chœurs alternants et même des danses ; le mélange du latin et du vulgaire y est courant, mais, du point de vue musical, ce qui frappe dans plusieurs de ces productions, c'est la liberté de la mélodie, la présence de vocalises ornementales non grégoriennes, une prédilection pour les modes qui se rapprochent de notre « majeur » moderne et leur éloignement par conséquent des tons d'église (56).

* *

Les polyphonies de la fin du XII^e siècle constituent une lyrique nouvelle ayant déjà à l'église la même valeur liturgique que la monodie officielle ; d'ailleurs, à Compostelle, comme à Saint-Martial, comme à Notre-Dame de Paris ou à Évreux, etc., c'est très souvent cette cantilène qui sert de base aux compositions à deux voix dont les formes se multiplient sous les noms de *conductus* ou

(55) Cf. éd. récente par G. VECCHI, *Planctus...*, 1951.

(56) Cf. *La Résurrection, Les filles dotées, le juif volé, Daniel*, etc., dans de COUSSEMAKER, *op. cit.*

conductum (harmonisation note contre note) et d'*organum*, ou *discantus* (déchant) ; la voix supérieure développe des vocalises ou mélismes sur des notes *tenués* par la voix grave, principale. A partir de Pérotin (vers 1200 ?), les voix supérieures — une, deux ou trois, — harmonisées note contre note, intronisent le *conduit polyphonique*, amorcé, avons-nous dit, dans le *Calixtinus* et qui devait proliférer au cours des siècles suivants. Deux autres structures sont annoncées à cette époque : le *hoquetus*, inclus dans une composition à quatre voix, dont les deux plus graves, morcelant la ligne mélodique, semblent se répondre de fragment à fragment, « une voix chantant, dit la théorie, pendant que l'autre se tait (57) ». Plus tard, dans le courant du XIII^e siècle, le hoquet s'établira entre les voix supérieures, la voix grave (ténor) assurant la continuité sonore de ce jeu musical.

La seconde technique est celle du *canon vocal*, qui consiste à faire chanter deux ou trois voix sur la même mélodie, mais en décalant les entrées de quelque temps ; c'est le procédé bien connu de « Frère Jacques ».

La *danse*, inséparable de la musique, pourrait faire ici l'objet d'une longue étude : associée aux chansons, décrite par les romans, elle se manifestait jusque dans l'église où elle utilisait au besoin la mélodie des hymnes et des antiennes. Elle n'était pas seulement chantée, mais jouée sur des instruments ; il ne subsiste — dans l'état actuel de la question — aucun document noté du XII^e siècle de cette musique, dont les rythmes et la structure durent jouer un rôle prépondérant dans le développement futur de la musique instrumentale et réagir sur la musique vocale.

* * *

Le rôle des instruments dans la lyrique proprement dite du XII^e siècle reste secondaire. On a vu que la vièle et la harpe accompagnaient les lais du Nord. Les estampies instrumentales, jouées sur la vièle à archet ou même sur des instruments à vent, pouvaient recevoir des textes et devenir des chansons. Mais les chansons elles-mêmes étaient souvent accompagnées par la vièle ou par le luth dont l'usage se répand au XII^e siècle (58). L'iconographie, recoupant les textes, nous montre en effet des chansonniers célèbres, ou le jongleur qui les accompagne partout, jouant d'un instrument (59).

Il est également certain que dans bien des cas les danses spectaculaires d'histrions étaient chantées et accompagnées d'instruments. Cependant, le célèbre chapiteau de Boscherville, qui montre plusieurs instrumentistes et une femme dansant sur la tête, ne semble pas comporter de chanteur (60).

Quant à la lyrique religieuse qui excluait progressivement, et non sans opposition, tous les instruments autres que l'orgue, nous savons du moins par un texte d'Honorius d'Autun (1140) que cet instrument accompagnait, ou doublait, les séquences. En 1155, les clercs chantent et jouent de l'orgue (roman de *Brut*). Cela confirme ainsi quelques témoignages antérieurs et, en première ligne, un passage de la *Vie de saint Philibert*, rédigée au X^e ou au XI^e siècle, affirmant qu'on chantait les psaumes avec l'orgue.

(57) Cf. *Mors*, quatre voix anonymes, mais qu'on peut attribuer à Pérotin — ou à un contemporain aussi habile que lui. — Dans le *hoquet*, certaines voix pouvaient être remplacées par des instruments.

(58) Les instruments de la famille du luth paraissent dans les bas-reliefs ou dans l'iconographie dès les XI^e et XII^e siècles. Les théoriciens mentionnent la *citola* (sorte de petit luth).

(59) Perdigo, avec une vièle ou avec un luth, le Moine de Montaudon, avec une petite harpe celtique, Albertet (1215 ?) avec une vièle, etc. — Certaines biographies de troubadours signalent qu'ils se firent *joglars* (joueurs d'instrument). Ex. : Elias Cairel, Guiraut de Calanson, Peire Rogier ; Pons de Capdeuilh était *violar*.

(60) Cf. les ouvrages cités plus haut de É. MALE, E. REUTER.

* * *

S'il nous a été possible d'inventorier, de définir et même de relier entre elles les formes les plus caractéristiques de la lyrique du XII^e siècle, d'en esquisser l'habitat, tant au Nord qu'au Sud, il est moins facile d'aborder les problèmes soulevés par les philologues à propos de l'origine extra-française de ces formes (61).

Quant aux questions relatives à l'esprit de cette lyrique, au *trobar clus*, au *caras rimas* que les Italiens modernes — tel Alberto del Monte, en 1953 — qualifient d'hermétisme, quant aux différentes influences qui ont pu déterminer les genres traités par les poètes chansonniers de ce temps, nous renvoyons une fois de plus aux travaux des romanistes qui doivent avoir épuisé le sujet.

En revanche, il nous est permis de rappeler les rapports fréquents des troubadours avec les cours d'Aragon et de Castille, de Catalogne et surtout d'Italie du Nord (et peut-être de la Sicile), ou Italiens *provençalisans* ; le prestige de Daniel Arnaut (fin du XII^e siècle), donné plus tard comme modèle par Dante, de Bernart Marti (milieu du XII^e siècle), de Raimbaut de Vaqueiras, de Gavaudan (à partir de 1195), et d'autres sont à l'origine d'un mouvement lyrique italien de *langue provençale* qui s'étendit des dernières années du XII^e jusqu'à la fin du XIII^e siècle. Bertoni a édité presque intégralement les œuvres d'une trentaine de chansonniers italiens de ce groupe — desquels malheureusement il ne nous est pas parvenu une note de musique, du moins dans l'état actuel des recherches.

L'art méridional s'est étendu vers le Nord de la France et on rencontre dans le manuscrit dit de Saint-Germain (début du XIII^e siècle) des chansons provençales plus ou moins francisées. Plus au Nord encore, Bertrand de Born, Ventadour, peut-être Marcabru ont passé en Grande-Bretagne, et on sait que Richard d'Angleterre écrivit en poitevin, qui était comme sa langue maternelle, deux chansons dont une nous est parvenue notée.

On relève d'autre part (en français, dans I. Franck, en allemand dans Müller-Blattau) les transmissions littéraires et mélodiques qui se sont opérées entre, d'une part, les troubadours et trouvères de la seconde moitié du XII^e siècle et, de l'autre, les *minnesänger* allemands contemporains (ex. Bernart de Ventadour → Friedrich von Hausen, Chrétien de Troyes → Bernger von Horheim, etc.).

Mais, à côté des poètes, souvent chevaliers, qui voyageaient à travers l'Occident, les grands propagateurs de la lyrique profane, ceux qui furent peut-être les conservateurs et les organisateurs de ces refrains qui finirent par pulluler au XIII^e siècle, ce sont ces groupes de petits jongleurs français et d'histrions qui circulent d'une cour à l'autre, d'un mariage princier à un sacre, ou à un départ pour la croisade : en Allemagne, en Angleterre, en Italie, et naturellement auprès du roi de France, fût-il Philippe Auguste. De loin en loin les théoriciens les mentionnent, déclarant qu'ils ne chantent pas selon les règles, mais selon la routine («... *non ars sed natura subministrat*... ») et qu'ils sont cependant agréables à entendre (62).

A un degré supérieur se placent les Écoles, dont on a la trace certaine à la fin du XII^e siècle (Colin Muset), puis les associations comme celle des *Jongleurs d'Arras*, en 1105 (charte de 1194 citée par Faral), les académies ou *puy* — le *Puy d'Arras*, dès 1120, — enfin l'attraction de certaines cours qui exercèrent une sorte de mécénat éclairé au profit des poètes-musiciens : la cour de Poitiers, à la suite de Guillaume IX, sa petite-fille surtout, Éléonore, reine de France de 1137 à 1152. Les deux

(61) Cf. P. LE GENTIL, *Le virelai*, Paris, 1954.

(62) Cf. JEAN COTTON (XI^e-XII^e siècles), *De musica*, chap. X : «... *Mimi et (hystriones) praecentores chorearum, plerumque dulciter canant* ». Cf. aussi FARAL, *op. cit.*

filles de cette dernière, Aélis et Marie, eurent une action bienfaisante sur la lyrique française. Aélis régna à Blois, Marie en Champagne où son influence favorisa Chrétien de Troyes et Gace Brulé. Si l'on se souvient que, en même temps qu'Aélis de Blois, régnait en France Aélis de Champagne, troisième femme de Louis VII (1160), que leur fille Aélis (Alix) épousa en 1195 Guillaume II de Ponthieu, on s'expliquera sans doute la vogue du *lai d'Aélis* et de la *chanson d'Aélis* dont on connaît au moins quinze versions voisines, formant ce qu'on a qualifié le *cycle d'Aélis*.

Des ramifications comme celles que nous venons d'évoquer partent de la plupart des cours provinciales et ont été exposées par A. Jeanroy ; elles expliquent au moins en partie la prolifération de la chanson autour de 1200, et aussi l'unité que celle-ci présente dans sa structure générale et dans sa modalité musicale.

Le sujet que nous venons de traiter un peu hâtivement ne permettait pas d'entrer dans les détails, mais seulement de fixer des jalons caractéristiques et de signaler les problèmes nombreux qui se posent au musicologue médiéviste. En aucun cas, bien entendu, celui-ci ne peut s'autoriser à empiéter sur le domaine du romaniste ou du médiolatiniste, mais la collaboration effective, organisée, de la philologie et de la musicologie serait éminemment souhaitable et également profitable à ces deux disciplines.