

Introduction à la lyrique musicale romane (1re partie) † Armand Machabey

Citer ce document / Cite this document :

Machabey Armand. Introduction à la lyrique musicale romane (1re partie). In: Cahiers de civilisation médiévale, 2e année (n°6), Avril-juin 1959. pp. 203-211;

doi: https://doi.org/10.3406/ccmed.1959.1090

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1959_num_2_6_1090

Fichier pdf généré le 24/03/2019



Introduction à la lyrique musicale romane

I

LA LYRIQUE MUSICALE PRÉROMANE DU IX^e AU XI^e SIÈCLE (I).

Jusqu'à une époque très récente, le terme lyrique s'est appliqué, chez les romanistes, à des textes poétiques dont ils savaient qu'ils étaient chantés et éventuellement dansés. Beaucoup de ces œuvres sont d'ailleurs conservées avec leur notation musicale. Cependant, soit que les philologues aient été étrangers à la technique musicale, soit que la partie mélodique leur ait paru sans importance pour les buts qu'ils s'assignaient, ils ont le plus souvent étudié les textes lyriques romans sans se préoccuper de leur liaison avec la mélodie.

D'autre part, si le XIIe siècle est l'époque de prédilection de ces études, il n'en reste pas moins que la musique lyrique y présente déjà une sorte d'épanouissement supposant une longue élaboration, amorcée aux temps carolingiens et développée jusqu'à produire des formes caractéristiques dès le courant et surtout vers la fin du xie siècle. Pour ce motif, un premier exposé sera consacré à la période préparatoire qui se termine avec Guillaume d'Aquitaine, tandis que le XIIe siècle sera envisagé dans une seconde analyse. Notre dessein général sera de mettre en relief les éléments musicaux de cette période et d'en prendre ainsi une vue plus complète.



- 1. RECHERCHE DES SOURCES D'INFORMATION : TEXTES DE TOUTE NATURE ET SURTOUT DOCU-MENTS MUSICAUX PORTEURS DE NOTATIONS. — La lyrique propre au domaine français intégral revêt, comme dans toutes les civilisations, un double aspect : religieux et profane. Cela ne signifie pas que ces deux aspects soient indépendants l'un de l'autre ; nous nous heurterons à chaque instant à l'interpénétration du liturgique et du laïque. Dans l'état actuel de nos connaissances - réserve qu'il faut constamment sous-entendre - il n'existe pas de musique notée avant le IXº siècle; mais d'autres sources peuvent nous renseigner sur les origines obscures de la chanson, car c'est bien cette cantilena qui est la cellule de toute lyrique. Les textes historiques et théologiques, s'ils abondent en commentaires sur le répertoire liturgique, reviennent avec obstination sur l'existence d'un répertoire populaire de chansons et de danses qui font le désespoir des moralistes, mais la joie des gens du siècle et même des clercs, à qui l'on est obligé d'interdire de recevoir ces danseuses maudites et d'écouter leurs chansons diaboliques (2).
- (1) Cette étude et celle qui lui fera suite sont la réduction et la mise au point, en juin 1958, de deux conférences faites au C.E.S.C.M. de Poitiers au cours de la session d'été de 1955.
 (2) On ne signalera, à titre d'exemple, que quelques passages, échelonnés du v° au XIII° siècle, relatifs à ces interdictions:

Au XIII^e siècle — et même plus tard — il faut encore formuler de telles interdictions contre les cantilènes érotiques, les danses, les rondes de femmes. Les chants et danses chantées sont donc bien une forme fondamentale, permanente, du lyrisme français laïque à l'époque qui nous occupe, et nous pouvons regretter qu'il n'en soit rien resté. Une autre catégorie, moins saillante, mais non moins importante que la précédente, est constituée par les chants de métiers auxquels il est fait allusion de loin en loin, au moins dès les premiers siècles chrétiens (3).

La puissance de ce lyrisme s'était imposée à l'Église dont les clercs avaient adopté de bonne heure la coutume de la danse, celle-ci s'exécutant au besoin sur des textes d'antiennes ou d'hymnes, rythmés ad hoc, lors de certaines grandes fêtes (4).

Étant donné l'abondance et, pourrait-on dire, l'épaisseur de ce fond lyrique, profane ou ecclésiastique, avant l'époque des documents notés, nous ne pouvons nous étonner de voir surgir, en même temps que les neumes, des chants non liturgiques notés. Les plus anciens d'entre eux, rédigés au IXe siècle, neumés vraisemblablement après coup (au xe), sont groupés dans le célèbre manuscrit de Saint-Martial (actuellement B.N., lat. 1154), mais se retrouvent plus ou moins disséminés dans des recueils dont on parlera plus loin. Ces chants sont de deux espèces : les uns ne sont que des vers de Boèce, d'Horace ou de Virgile (*Énéide*), musicalement notés aux IX^e-X^e siècles, les autres, au contraire, des poèmes de circonstance en latin (5).

Si l'on remarque que dans un seul petit manuscrit sauvé des destructions on relève dix chansons profanes notées, il est possible d'imaginer l'abondance du répertoire, latin ou vulgaire, auquel font allusion les textes conciliaires ou patrologiques dont certains viennent d'être cités plus haut. Or il existe au moins deux autres sources de production lyrique : l'une d'elles, qu'on peut qualifier de profane ou demi-profane, nous donne les plus anciennes chansons goliardiques latines ; l'autre, qui est religieuse, produit cette floraison de tropes et de séquences dont la prolifération et les métamorphoses aboutiront à des formes lyriques remarquables au XIe, puis au XIIe siècle.

Selon des travaux relativement récents, les vagantes, plus tard « goliards », apparaissent au IXe siècle avec Sedulius Scottus considéré comme le type du goliard carolingien; le genre de poésie qu'il amorce se développe jusqu'au XIIIe siècle. Parmi les manuscrits célèbres qui conservent ces œuvres, il faut citer au premier rang le chansonnier dit de Cambridge qui renferme une chanson érotique latine notée, connue sous le nom de Chanson de Vérone (remontant au xº siècle, peut-être au IX^e) et dont le destin doit nous intéresser, car elle a reçu de bonne heure d'autres paroles pour servir de chant des pèlerins à ceux qui se rendaient à Rome ; puis le ms. Buranus du XIIIe siècle qui conserve plusieurs notations neumatiques dont certaines viennent peut-être du XIe siècle (6).

en 465, au concile de Vannes (interdiction des couplets érotiques, des danses et des chorégraphies obscènes); — en 554 (interdiction des chants et danseuses, à propos des fêtes de Pâques et de Noël); — au v1º siècle, saint Césaire d'Arles parle contre les bals et chants devant l'église (sermon LXVI); — au v11º siècle, saint Eloi, et le concile de Tolède, en 610, puis en 633 (mêmes interdictions) [cf. Mansi, IX, 999, § XXIII]; — en 813 au concile de Mayence (contre les chants comiques et luxurieux au voisinage de l'église) [cf. Mansi]; — en 847, Léon IV (contre les chants et danses de femmes « in atrio » ;— en 853, à Rome (même interdiction à propos des femmes); — en 858 (contre les danses aux fêtes nuptiales);

etc. etc.

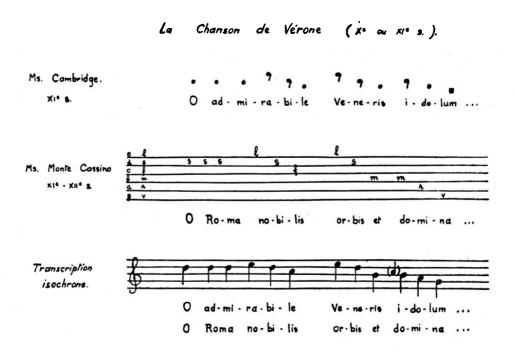
(3) Cf. SIDOINE APOLLINAIRE, au ve siècle (P. L., LXVIII, 488); — saint Jean Chrysostome (P. G., IV, 155), etc.

(4) Cf. Martène, Thesaurus, IV, 1717; O. Dobiache-Rojdestvensky, La vie paroissiale en France au XIIIe siècle, Paris, 1911; et surtout L. Gougaud, La danse dans les églises, dans « Rev. d'hist. ecclés. », t. XV, 1914, p. 1-22, 229-245; cf. aussi Dict. d'archéologie chrét., vo Danse; Y. Rokseth, Danses cléricales au XIIIe siècle, dans « Études historiques, Mélanges », 1945 (« Public. Fac. Lettres Univ. Strasbourg », 106).

(5) La liste, provisoirement complète, de ces poèmes se rencontre dans le grand manuel de Buecken, Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam, 1931. Fac-similés dans E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, Paris, 1852. Cf. aussi Aubry, Les plus anciens monuments de la musique française, avec des fac-similés, Paris, 1905.

(6) Le ms. de Cambridge a été publié par Breul, puis par K. Strecker, Die « Cambridger » Lieder, Berlin, 1926 (sans notation). — Les Carmina Burana l'ont été par Schmeller en 1846 et, récemment, par Hilka et Schumann; 3 volumes sont parus (sans notation).

sont parus (sans notation).



Le répertoire religieux, qui avait le privilège d'être noté plus fréquemment, nous a laissé, en dehors des hymnes, des séquences de deux types : le plus ancien, défini par Notker vers 851, ébauche une forme syllabique et tropée qui évolue rapidement vers la construction strophique chantée en alternance, déjà sensible au milieu du x1° siècle, alors que le refrain de séquence fera son apparition vers la fin du même siècle ; la séquence dite nouveau style s'annonce peut-être dès la fin du x1° (7).

Quant au trope proprement dit (8), il se développera de telle sorte qu'il en naîtra dans le courant du XI^e siècle et même au X^e ce qu'on peut déjà qualifier d'embryon du drame liturgique, avec sa mise en scène et ses mélodies ; celles-ci nous sont souvent conservées par les mss. de Saint-Martial, de Tours, de Fleury-sur-Loire et par quelques mss. étrangers (allemands, espagnols, anglais) [9].

Dans le dernier tiers du XI^e siècle apparaît un type lyrique dont la descendance devait être considérable : la chanson en langue vulgaire ; elle est représentée par l'œuvre de Guillaume IX de Poitiers, œuvre dont il ne reste, noté musicalement, qu'un fragment — encore n'est-ce que par incidence — transcrit à la suite des œuvres du poète (10). Il faut cependant enregistrer comme un fait important, en liaison avec la chanson en vulgaire, que le Sponsus comporte des strophes en limousin, intercalées parmi les strophes latines, et même des strophes latines avec refrain en vulgaire (11).

 ⁽⁷⁾ Certaines pièces du ms. de Cambridge contiennent déjà des strophes jumelées.
 (8) Cf. infra, p. 210.

⁽⁹⁾ A titre indicatif, les proses et les séquences de toutes provenances ont été éditées (avec quelques fautes) dans la collection de Dreves: Analecta hymnologica (55 vol.) et parfois avec la notation moderne des mélodies; quant au drame liturgique Les vierges sages et les vierges folles (alias Sponsus), qu'après de longues et nombreuses discussions on place à la fin du xiº siècle, on en trouve une étude très poussée dans l'éd. de M. L. P. Thomas, Le « Sponsus », Paris, 1950; sa transcription en notation moderne est discutable. La Passion notée en neumes des Carmina Burana n'a été étudiée, partiellement, que par W. Meyer dans ses Fragmenta Burana, et elle est plutôt du xiie siècle. Sepet en a fourni des analyses opportunes, mais trop littéraires.

⁽¹⁰⁾ Cf. A. Jeanroy, Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (« Class. franç. moy. âge », 9), 2° éd., Paris, 1927. (11) Cf. R. P. Sableyrolles, « Rev. S.I.M.G. », t. XIII, 1911, p. 228 : épître farcie de Pâques, dans un recueil de Vich, en latin, x1° siècle finissant; Léon Gautier, Histoire de la poésie liturgique, Paris, 1887, encore utile.

2. DÉFINITION SUCCINCTE DES ÉLÉMENTS TECHNIQUES MUSICAUX DE CETTE LYRIQUE: NOTATION, RYTHME, STRUCTURE HARMONIQUE. — Par éléments nous entendons les signes et procédés dont les compositeurs, notateurs et copistes se sont servis pour écrire la musique. Ils comprennent essentiellement: les notations, les échelles, les rythmes, l'agencement mélodique et polyphonique.

Au début du xe siècle, les notations sont encore hésitantes et diverses: la plus avancée et la plus précise est celle de l'*Enchiriadis musicae* — vocable conventionnel attribué à l'école de Hucbald de Saint-Amand, peut-être à Otger; — elle répartit les syllabes entre les lignes horizontales d'un diagramme qui a l'avantage de déterminer la hauteur exacte des sons à l'exclusion de leur durée. Cette notation destinée à la liturgie n'a pas eu de succès, mais elle reparaît au siècle suivant, légèrement modifiée, et nous lui devons alors la ligne mélodique authentique de la *Chanson de Vérone* (mais non le rythme).

La notation la plus courante, à côté de la notation alphabétique suggérée par le traité de Boèce, est constituée par les neumes dont les deux signes fondamentaux, le punctum et la virga, surmontent non seulement les chants officiels, mais la plupart des versus, planctus et autres pièces lyriques de la première époque, contenus dans le ms. lat. 1154 de la B.N. et quelques autres.

Cependant, au début même du XI^e siècle et peut-être à la fin du X^e, des mss. aquitains comportent déjà une ligne horizontale qui sépare les neumes graves des aigus ; c'est une amorce de la portée qui, préconisée vers 1025/30 par Guy d'Arezzo, devait se généraliser très lentement. C'est dans cette notation à une ligne que sont écrites plusieurs proses et surtout le Sponsus ainsi que le drame dit des Prophètes.

Dans la mesure où il est possible de transcrire ces notations avec quelque sécurité, au moins pour ce qui est des sons, on constate que les échelles utilisées, aussi bien pour les compositions à destination religieuse que pour les œuvres profanes ou goliardiques, sont celles des modes liturgiques. Cependant, au XI^e siècle, certaines séquences qui ont pu être datées (Gaudete fideles, ut majeur; Alma redemptoris d'Hermann Contract [en 1054], fa majeur), des compositions extra-liturgiques comme le Chant de la Sibylle donnent déjà l'impression de la tonalité moderne en ut majeur ou en fa majeur, ou encore en ré mineur. Cette orientation soulève des problèmes qui sortent du cadre de notre introduction.

Les rythmes sont en général indéterminables; après le dépouillement de tous les textes connus, après d'innombrables études musicologiques et philologiques, nous ne pouvons ni attribuer une valeur relative certaine aux signes neumatiques simples ou composés, ni tirer de la prosodie, en l'espèce de l'accentuation (lat. accentus, gr. prosodia) des règles qui permettent de définir ce que nous appelons aujourd'hui la mesure d'une pièce lyrique. Nous savons seulement qu'une phrase musicale peut comporter une ou plusieurs « distinctions » (membres de phrase) correspondant au sens du texte et qu'elle se termine par une cadence, c'est-à-dire par une formule finale conventionnelle et d'ailleurs propre à chaque ton liturgique. Une remarque cependant peut être faite: lorsque les vers, au lieu d'être accentuels — cas le plus fréquent — sont mesurés à l'antique: Énéide, Sibylle, Ode, etc., le musicien ne tient aucun compte des élisions ou de l'm intervocalique: à chaque syllabe correspond un signe neumatique, parfois même une syllabe à élider peut supporter un mélisme de 2 ou 3 notes.

Enfin, la lyrique religieuse a adopté l'écriture polyphonique; celle-ci est décrite dès le xe siècle par un traité hucbaldien (12), puis au XIe par Guy d'Arezzo qui en donnent l'un et l'autre des

⁽¹²⁾ Cf. ci-dessus.

exemples strictement liturgiques. Au XIe siècle, des mss. latins, de Chartres, d'Autun, de la B.N. de Paris, de Cambridge comportent des chants religieux à deux voix, tantôt en neumes, tantôt, ce qui est plus utile, en notation alphabétique, parfois en neumes précisés par des lettres (13).

La technique de cette polyphonie est encore très simple et repose presque exclusivement sur les consonances d'octave, de quarte, puis surtout de quinte ; des règles sont encore fournies par un traité anonyme, dit de Milan, de la fin du XIe siècle, du moins en retrace-t-il l'usage.

Sans une connaissance élémentaire de ces notions, la ligne mélodique de cette période préparatoire est incompréhensible.



3. Étude des « formes » sous lesquelles se présente l'œuvre lyrique romane. — Cette section soulève les problèmes d'origine le plus ardus ou du moins le plus discutés. Les tormes portent des noms qui répondent à des types plutôt qu'à des structures. Si l'on met à part l'hymne strophique, souvent octosyllabique, modelée sur l'ambrosienne du IVe siècle (14), la forme dominante est la séquence ou prose (15) qui se présente dès le XIe siècle en une série de distiques, chacun des deux vers se chantant sur la même mélodie ; il arrive cependant que le premier vers soit chanté à part (séquence à entrée) sur une mélodie propre, et que les trois ou quatre derniers le soient par contre sur la même formule.

Dans certains cas, chaque distique et même chaque vers est suivi d'un court refrain ; le texte en est immuable, mais la mélodie peut être modifiée légèrement ou transposée (16).

Les pièces « farcies » « tropées » (17) ne l'étaient pas au hasard : entre les fragments liturgiques, psalmodiés sur leur formule traditionnelle (grégorienne), les commentaires latins ou vulgaires constituaient de nouveaux versets assonancés ou même rimés ayant leur mélodie propre, fondée parfois sur un dessin musical qu'on modifiait en fonction du texte. Un refrain de quelques mots ou de quelques syllabes (Alleluia, Eya...) était éventuellement réservé aux assistants.

Nous avons déjà rencontré les titres de versus, planctus, modus. Le versus est une suite versifiée, destinée à la musique, issue du trope et qui peut comporter un refrain comme celui de la Sibylle ou celui de Godeschalk (18). Le planctus, également versifié, était réservé aux circonstances tristes ou funèbres; des épitaphes (du VIIe siècle) furent mises après coup en musique sous le nom de planctus; le genre devint un type lyrique avec refrain dès le XIº siècle (planctus Karoli, noté au Xe ou XIe siècle). Le terme modus s'applique tantôt au versus, tantôt au planctus. En latin classique le modus était déjà un « air », au besoin sur des vers.

Comparés à l'hymne, ces différents types de chansons sont souvent empreints de l'irrégularité métrique du trope d'où ils sont sortis. Strecker, qui a donné dans son édition du Chansonnier de

et eleison.

(18) Les mss. espagnols de cette époque contiennent, sous le titre de verbeta, des proses (deux vers du distique sur la même mélodie) qui ne sont autres que des tropes à peu de chose près isosyllabiques, et à peu près rimés ou assonancés; en latin. Chaque vers est suivi d'une vocalise (reprise par l'assistance?) en a, qui reproduit la mélodie du vers. C'est le R. P. Sableyrolles qui semble avoir, pour la première fois, signalé ces verbeta espagnols, en 1912 (op. cit., p. 405); non mentionnés par Du Cange. Il remarque que la mélodie des verbeta: Inviolata, qu'il donne, est à peu près celle du répons. H. Angles a publié d'autres verbeta de structure analogue. Le ms. espagnol du R.P. Sableyrolles est d'origine poitevine; on retrouve des verbeta à Saint-Martial avant 1031 et dans un ms. cistercien de Nevers (B.N., lat. 9449) antérieur à 1060.

⁽¹³⁾ Les mss. de Chartres ont été détruits; quelques fragments significatifs subsistent dans la « Paléographie musicale », t. I (photos). A la B.N. de Paris, v. le ms. lat. 11631 (du IX° siècle, mais les neumes sur deux lignes sont probablement plus tardifs: X°-X1° siècles) ainsi que le lat. 12596; à Cambridge, v. le Winchester Troper (150 diaphonies neumées). (14) Structure adoptée par des poèmes comme la Vie de saint Léger (cf. A. GASTOUÉ, Le cantique populaire en France, Paris, 1924, p. 15). Noté en neumes intraduisibles. (15) Séquence: vocalise sans syllabes qui suit le a d'Alleluia. Prose: le texte placé après coup sur les notes de cette sequela. L'origine du mot prosa est encore discutée aujourd'hui. (16) Prose de saint Jacques, X1° siècle (cf. R. P. SABLEYROLLES, op. cit., p. 213). (17) Il s'agit de textes non officiels introduits entre certains mots ou syllabes du texte officiel, par exemple entre Kyrie et eleison.

Cambridge l'analyse rythmique de plusieurs de ces chansons, en fait ressortir la fantaisie. Cependant les planctus, versus ou modus à strophes régulières soulèvent eux-mêmes des difficultés. Considérons le planctus Karoli, très connu : il présente d'abord une strophe de dix vers et un refrain d'un vers, neumés ; mais la seconde strophe porte des neumes différents et les quatre suivantes n'en comportent pas. Sur quelle mélodie les chantait-on ?

Avant d'abandonner ces formes latines, citons une chanson conservée par les mss. de Saint-Martial, publiée assez souvent et dernièrement par Strecker (19). Il s'agit de Jam dulcis amice venito qui remonte au début du XIº siècle, peut-être à la fin du Xº (20). Outre la régularité de la construction, on doit retenir que c'est une chanson du genre goliardique qui ne constitue pas une exception à cette date. Si l'on en rapproche l'esprit et la forme des tropes en langue vulgaire qui apparaissent à cette époque (21), avec ou sans refrain, on comprend que des laïcs, instruits par des clercs, aient été incités à écrire en langue d'oc (limousin, etc.) des chansons dont les modèles formels se rencontraient dans les hymnes, les tropes, les versus, les planctus et les chansons profanes latines. C'est vraisemblablement ce qui a conduit Guillaume d'Aquitaine (1071-1127) à écrire des chansons qu'il qualifie de vers (= versus) en langue vulgaire, d'esprit très libre et même gaillard, si ce n'est grivois. Celles qui nous sont parvenues sont strophiques : une mélodie unique suffisait donc pour toute la chanson.

Une double remarque doit être faite à propos de la mélodie de *Pos de chantar* : celle du premier vers et d'une partie du second vers nous a été conservée par la *Chanson de sainte Agnès* ; mais le poète du XIV^e siècle a tiré dix syllabes du vers :

Bel seiner Dieus tu sias grasiz

(deux notes sur *Dieus* et deux notes sur *sias*), si bien que nous ne sommes pas certains de l'ajustement des huit syllabes du premier vers de Guillaume.

En second lieu, ce thème se rapproche de très près d'un versus de Saint-Martial (Annus novus in gaudio) et moins exactement d'un autre versus de la même provenance (In laudes Innocentium) qu'on retrouve encore dans le célèbre O filii — sur lequel on dansait — et jusque chez J.S. Bach.

Cette chanson de Guillaume IX, datée de 1116/20, nous amène déjà à l'orée du XII^e siècle, lequel sera dominé par la lyrique profane.

Il nous reste à faire état d'œuvres comme la Vie de saint Alexis, la Vie de saint Léger, neumée (au xie siècle?), la Passion de Clermont, neumée (xe-xiie siècles), la Chanson de sainte Foy, dépourvue de ses neumes, mais écrite en laisses octosyllabiques ou décasyllabiques, et accompagnée de danses (tresques) comme l'écrit l'auteur (ou le traducteur en langue d'oc), lequel nous donne même le ton des timbres ou formules stéréotypées sur lesquelles s'appuyaient les textes (22).

Il est difficile de parler des formes de la polyphonie d'après les très rares documents antérieurs à 1100; on peut cependant dire que les organa ou diaphonies, note contre note à deux voix, éventuellement à trois voix (Guy d'Arezzo), sont les précurseurs de ce qu'on appellera plus tard le conduit polyphonique, tandis que le versus donnera le conduit monodique. Les 150 diaphonies du Tropaire de Winchester (vers 1050, se rattachant à la France du nord de la Loire) sont des mélodies liturgiques auxquelles on a superposé une voix organale; l'écriture est celle du note contre note

⁽¹⁹⁾ Op. cit., nº 27, p. 69.
(20) Structure: quatre courtes phrases (α βγδ) quelques mélismes de deux notes; cf. de Coussemaker et, récemment, Sesini, Poesia e musica, avec fac-similés et transcr.; Vecchi, Poesia latina, avec transcr., p. 114. Cf. B.N., ms. lat. 1112.

⁽²¹⁾ Thomas, op. cit.; Gastoué, op. cit.; etc...
(22) A propos des formules stéréotypées, cf. Carmina Burana, où des sortes de proses ont leurs deux premiers vers notés; toutes les autres étaient chantées sur cette mélodie.



et le ms. porte à plusieurs reprises la rubrique organa. Ceux de Chartres sont écrits note contre note selon les lois du déchant (futurs conduits). Leur intérêt est, du point de vue rythmique, considérable. Enfin, une prose à la Vierge et une autre à saint Clément, datant du xe ou xie siècle, présentent des passages à deux voix, note contre note, et même des fragments mélismatiques (23).

⁽²³⁾ Peut-être doit-on rattacher aux formes monodiques diverses l'office de saint Winnoc, daté du xie siècle, dont on a conservé un ms. intégral du xie, noté en neumes sur quatre lignes à la pointe sèche (publ. p. l'abbé BAYART, dans Les offices de saint Winnoc, 1926, 23 fac-similés). Les différentes formes de la lyrique liturgique s'y rencontrent : la séquence de deux, trois ou quatre vers, assonancés, rimés ou non, mais dont les strophes jumelées se chantent deux à deux sur la même mélodie (sauf le dernier couplet) ; — des hymnes de forme ambrosienne, chantées sur des mélodies d'antiennes ; — d'autres, en strophes de quatre vers de onze syllabes (six strophes sur la même mélodie) ; — une autre en strophes de six vers de huit et de sept syllabes avec rimes (sur la même mélodie) ; — des répons avec leurs quasi-refrains. Cet office est une sorte de jeu, de drame liturgique, où l'invention voisine avec l'adaptation.

4. Intervention des instruments dans le lyrisme. — Les instruments ont joué au cours de la période qui nous occupe un rôle important, mais que nous connaissons mal. Seul, l'orgue est cité comme instrument d'église destiné à soutenir les hymnes. Il avait à ce moment sept, huit ou neuf tuyaux, donnait une échelle d'ut, généralement (surtout en approchant du XIIe siècle) avec les deux sons si et si b entre la et do (24).

Nous savons aussi qu'au xe siècle on prévoyait la diaphonie avec les instruments ; ceux-ci sont décrits fréquemment sur des parchemins de cette époque ainsi que dans les bas-reliefs et les sculptures des édifices religieux. Il est possible cependant que dans certains cas la cantilène liturgique ait été doublée par un instrument : le ms. B.N. lat. 1118, du XIe siècle, illustre chaque ton d'église de son Tonarium d'un joueur d'instrument, et un Lectionnaire de Nevers, antérieur à 1060, comporte parmi ses neumes deux instrumentistes qui se font face : un joueur de chalumeau et un joueur de vièle à archet. Les verbeta de ce ms. (25) étaient peut-être exécutés ou doublés par un instrumentiste auguel fait allusion le texte même du versus. D'autre part, le chroniqueur Ekkehard rapporte que Tuotilo, inventeur des tropes à Saint-Gall (IXe-Xe siècles), les accompagnait sur son crowth (violon primitif). Il serait d'ailleurs surprenant que la cithare, si souvent mentionnée et reproduite à propos de David, n'ait pas été utilisée dans la lyrique religieuse alors que ces textes la citent fréquemment.

Ce ne sont là que des interventions qui se seraient précisées si nous possédions des documents relatifs aux danses chantées accompagnées ou relayées par des instruments, comme on en rencontrera quelques-uns beaucoup plus tard; ou encore, si les vers des hymnes, séquences, etc. étaient plus explicites sur l'emploi des instruments qu'ils énumèrent (26).



- 5. Détermination éventuelle des attaches sociologiques de cette lyrique. Dans ce dernier paragraphe nous côtoierons la musicologie en mettant en relief un phénomène capital, effleuré çà et là dans ce qui a précédé : l'interpénétration du profane et du liturgique (27). Étant donné la rareté ou même l'absence de notation des chants profanes, ce sont surtout les textes qui nous suggèrent ces transmissions de l'un à l'autre domaine. Elles nous sont révélées :
- 1º Par la présence du trope en langue vulgaire dans les textes sacrés; on peut ajouter que souvent le trope est chanté sur une mélodie voisine du chant principal. L'un des plus ancien tropes vulgo: In hoc anni circulo, conservé par le ms. de Saint-Martial 1139, comporte 19 strophes de quatre vers de sept syllabes (trois vers et le refrain) alternativement en latin et en limousin (une strophe latine, une strophe limousine, etc.) [28]. Dans la petite pièce de six vers (29) en français: Be deu hoi..., la farciture consiste en trois mots latins : Tu autem Deus. Gastoué a signalé que les chœurs de la Chanson de saint Guillaume, interpolés dans les Vigiliae sanctorum (après le VIIIe siècle) étaient encore chantés en vulgaire par le peuple au temps d'Ordéric Vital.
- 2º Par la prédominance de la versification syllabique qui paraît fondamentale dans la lyrique non savante ou destinée au grand public.

⁽²⁴⁾ Rappelons que Gerbert, scholasticus à Reims, s'y occupait des orgues autant que du chant; on lui attribue une ose (vers 972). — L'orgue est signalé à Saint-Savin en 827.

prose (vers 972). — L'orgue est signalé à Saint-Savin en 827.

(25) V. plus haut, n. 18.

(26) Cf. Jam dulcis..., str. 4 et 5; et surtout Aurea personet, nº 10, p. 29, de STRECKER, Introduction à l'étude du latin

(26) Cf. Jam dulcis..., str. 4 et 5; et surtout Aurea personet, nº 10, p. 29, de STRECKER, Introduction à l'étude du latin

nédiéval (2° éd., Paris, 1946): termes musicaux, sorte de cours de musique en vers, à propos du rossignol.
(27) Cf. Gastouf, op. cit., p. 18 et ss.; P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, t. I, 1895, chap. XIV.
(28) Cf. Thomas, op. cit., p. 196-198.
(29) Ibid., fol. 44 ro (Ms. lat. 1139).

- 3º Par l'intervention, à l'église, de la danse, divertissement de détente : on sait que les clercs dansaient cum antiphonis (Vie de saint Léger).
- 4º Par le passage d'une mélodie religieuse à une chanson profane (30).
- 5º D'ailleurs, la marche contraire s'est produite. Le phénomène est de tous les temps et de tous les pays, mais nous n'avons pas d'exemples notés certains pour la période des xe-xie siècles (notation populaire absente).

Le voisinage continuel du laïc et du profane explique les avatars de la chanson de Guillaume d'Aquitaine (31). Il suggère aussi la question épineuse de l'origine des formes lyriques, provençales en particulier, et l'intervention de la lyrique arabe (32). On ne saurait aborder ici ce problème en perpétuel mouvement depuis deux cents ans. On peut cependant formuler trois remarques à ce sujet:

Les premiers troubadours connus et avant eux les vagantes — plus tard « goliards » — avaient sous les yeux, comme on l'a dit plus haut, la diversité considérable des formes lyriques latines religieuses issues de l'hymne, de la psalmodie, de la litanie, puis des tropes sous toutes leurs formes.

La danse populaire proposait des formes, des rythmes surtout, des refrains dont le type existait déjà dans la lyrique religieuse.

Enfin l'esprit profane, idyllique, satirique, comique, bachique puisé dans la vie quotidienne, comme en témoignent les textes patrologiques ou conciliaires, a été exploité, versifié, musicalisé par les premiers goliards.

A ce patrimoine considérable il faut ajouter la fantaisie, le don d'invention ou d'adaptation, la recherche d'une personnalité que bien des historiens sacrifient généralement à l'emprise d'une influence extérieure problématique. On oublie alors que si l'on refuse à un personnage du xe ou du xie siècle la faculté de varier une construction préexistante pour en tirer une forme nouvelle, et cela en arguant de ce que cette forme — ou une forme voisine — se relève déjà chez les Arabes ou les Irlandais, on ne fait que reculer le problème en accordant à d'hypothétiques précurseurs, éloignés dans le temps et l'espace, l'initiative qu'on refuse à un Provençal déjà riche d'une multitude de modèles féconds.

(à suivre)

⁽³⁰⁾ Ex: la mélodie Veni creator a été employée par la complainte de saint Estève (saint Étienne) et a servi de « farce » dans une épitre en provençal.
(31) V. plus haut, p. 207.
(32) P. LE GENTIL, Le virelai, Paris, 1954.