

# L'interprétation des polyphonies vocales du XIIe s. et les limites de la paléographie et de la sémiologie

Marcel Pérèz

## Résumé

L'interprétation de l'art vocal du XIIe s. ne peut reposer uniquement sur une étude paléographique et sémiologique. L'étude des manuscrits et des théoriciens de l'époque doit se conjuguer à des pratiques d'ordre expérimental dont les résultats seront méthodiquement critiqués. Les phénomènes d'oralité liés aux processus de composition et aux procédés d'écriture, sont mis en relief par des rapprochements opérés avec des phénomènes comparables observables dans la pratique contemporaine du chant byzantin et du chant polyphonique corse. Pour interpréter cette musique, les chanteurs doivent apprendre à réaliser la synthèse des éléments précités en travaillant à partir de la notation originale.

## Abstract

The performance of the singing art from the XIIIth century cannot be settled only on a paleographical and semiological point of view. The study of manuscripts and theorists of this time must be linked with experimental practices, and the results shall be particularly criticized. The oral phenomenons linked with the compositional and writing practices, can be understood by comparison made with equivalent phenomenons observable in contemporaneous practices in byzantine chant and in corsican polyphonie tradition. To perform this music, the singers must learn to realise the synthesis of the research matters, and to practise from the original notation.

## Citer ce document / Cite this document :

Pérèz Marcel. L'interprétation des polyphonies vocales du XIIe s. et les limites de la paléographie et de la sémiologie. 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. 169-178;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1988.2411>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1988\\_num\\_31\\_122\\_2411](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1988_num_31_122_2411)

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Marcel PÉRÈZ

---

## L'interprétation des polyphonies vocales du XII<sup>e</sup> s. et les limites de la paléographie et de la sémiologie

### RÉSUMÉ

L'interprétation de l'art vocal du XII<sup>e</sup> s. ne peut reposer uniquement sur une étude paléographique et sémiologique. L'étude des manuscrits et des théoriciens de l'époque doit se conjuguer à des pratiques d'ordre expérimental dont les résultats seront méthodiquement critiqués. Les phénomènes d'oralité liés aux processus de composition et aux procédés d'écriture, sont mis en relief par des rapprochements opérés avec des phénomènes comparables observables dans la pratique contemporaine du chant byzantin et du chant polyphonique corse. Pour interpréter cette musique, les chanteurs doivent apprendre à réaliser la synthèse des éléments précités en travaillant à partir de la notation originale.

The performance of the singing art from the XIIth century cannot be settled only on a paleographical and semiological point of view. The study of manuscripts and theorists of this time must be linked with experimental practices, and the results shall be particularly critized. The oral phenomenons linked with the compositional and writing practices, can be understood by comparison made with equivalent phenomenons observable in contemporaneous practices in byzantine chant and in corsican polyphonic tradition. To perform this music, the singers must learn to realise the synthesis of the research matters, and to practise from the original notation.

La restitution de l'art vocal du XII<sup>e</sup> s. ne peut reposer uniquement sur une étude paléographique et sémiologique, mais doit faire appel à des éléments extérieurs à ces deux disciplines. L'étude des théoriciens et chroniqueurs de l'époque doit également entrer en ligne de compte, mais surtout, il est nécessaire de se livrer à des pratiques d'ordre expérimental, tout comme dans d'autres sciences des expériences sont consciencieusement élaborées et observées en laboratoire. Toutes les théories concernant le rythme, l'ornementation, la qualité du timbre et de l'émission vocale doivent être vérifiées matériellement, puis jugées, soupesées en considérant tous les paramètres qui concourent à la restitution musicale.

Pour les polyphonies vocales du XII<sup>e</sup> s. nous nous proposons d'étudier quatre paramètres :

- La nature essentiellement orale de la tradition polyphonique au XII<sup>e</sup> s.
- La transmission manuscrite. — Les codes d'écriture — ce qui n'est pas écrit.
- Quel type de transcription utiliser à l'usage de chanteurs contemporains?
- Quelle vie donner à cette musique aujourd'hui, étant donné qu'elle ne peut exister que dans le cadre du concert, du disque, de la radio ou du film?

### I. — La nature essentiellement orale de la tradition polyphonique au XII<sup>e</sup> s.

Ces polyphonies ont d'abord existé sans le secours de l'écrit. Cette constatation repose sur l'étude des traités d'*organum*. Ils se présentent tous comme des guides pour apprendre à improviser une deuxième voix à partir d'un chant donné.

Le mot improvisation est peut-être impropre pour nommer cette pratique, il serait plus juste de parler de « composition orale ». Les chantres, en effet, se mettaient d'accord sur un certain nombre de combinaisons harmoniques et mélodiques à enchaîner. Nous pouvons retrouver la trace de ces pratiques de composition orale dans les polyphonies aquitaines et parisiennes du XII<sup>e</sup> s. Le principe consiste à chanter une deuxième voix en favorisant les relations de quarte, quinte et octave avec le *cantus*. A partir de ces piliers, l'organisateur peut fleurir son discours.

*Sponsus So-cia-tur*

Ex. 1. — B. N. Lat. 3549. Unissons ornés. *Nuptialis hodie*.

*Digna Dignis Parat hospicia*

Ex. 2. — B. N. Lat. 3549. Tierces parallèles. *Senescente mundano filio*.

*Tem-por-is*

Ex. 3. — B. N. Lat. 3549. Quintes parallèles sur *Temporis*. *Veri Solis radius*.

Cependant, l'analyse des polyphonies aquitaines laisse entrevoir un monde harmonique bien plus complexe que celui décrit par les théoriciens des traités d'*organum*. Chez celles-ci, presque tous les intervalles sont convenables pour orner le *cantus*. Même l'unisson est prétexte à ornementation [ex. 1], les tierces ne sont pas abhorrées [ex. 2]. Les quintes peuvent être

parallèles [ex. 3], s'échanger par mouvement contraire des deux voix [ex. 4], ou être ornées simplement par l'effet d'une marche mélodique [ex. 5]. L'unisson, la quarte, la quinte et l'octave sont parfois combinées avec une virtuosité étourdissante [ex. 6].

Quod Za - che - us

Ex. 4. — B. N. Lat. 3549. Quintes par mouvement contraire sur *Zacheus. Veri solis radius.*

Laude iocunda melos turina

Ex. 5. — B. N. Lat. 3549. Quintes ornées sur *melos turina. Laude iocunda melos.*

Sub carnis Tecmine

Ex. 6. — B. N. Lat. 3549. Unissons, quinte, quarte et octave, fleuris. *Per partum Virginis.*

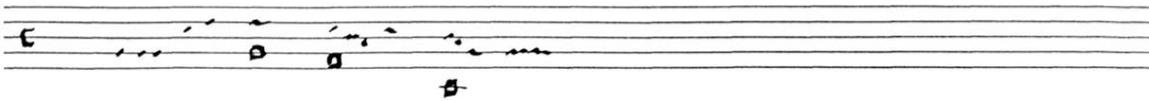
Il s'agit, dans tous les cas, de jeux vocaux dont l'organisation peut très bien être déterminée à l'avance puis pratiquée à partir de points de repère constitués uniquement par les intervalles.

Pour bien cerner le fait d'oralité dans ces pratiques musicales, nous nous sommes livrés à une petite expérience. Nous avons travaillé avec un jeune chanteur corse de vingt-quatre ans qui ne connaît rien à la musique médiévale et ne sait pas lire la musique. Le répertoire qu'il pratique lui a été transmis oralement. Après lui avoir expliqué ce qu'est une échelle et appris à reconnaître les intervalles, nous nous sommes entraînés à réaliser certains exercices comparables à ceux du *Traité du Vatican*. Puis, nous avons essayé d'appliquer à des « Versu » corses, polyphonies à deux ou trois voix dont la principale, la *secunda* est légèrement ornée, la technique de l'*organum* fleuri. Le procédé est simple : allonger la voix de basse pour permettre

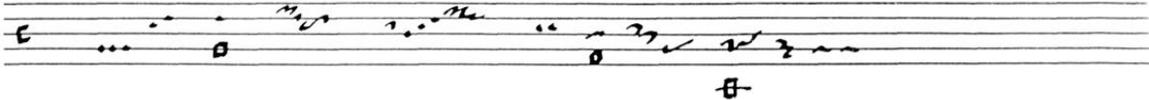
au soliste d'ajouter des mélismes là où il sent le besoin d'en faire. Considérons le résultat après seulement une semaine de travail [ex. 7].

Quelle conclusion tirer de cette expérience?

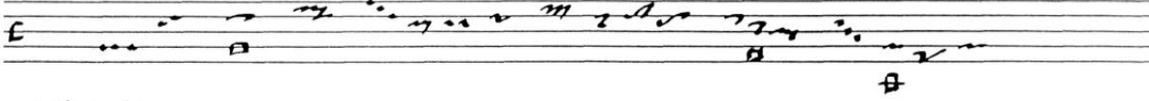
Theme



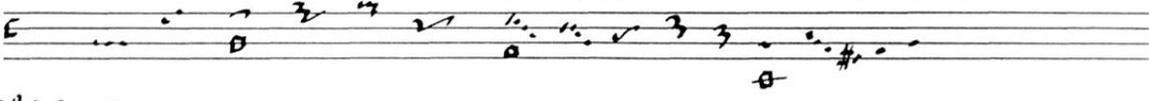
1<sup>re</sup> Variation



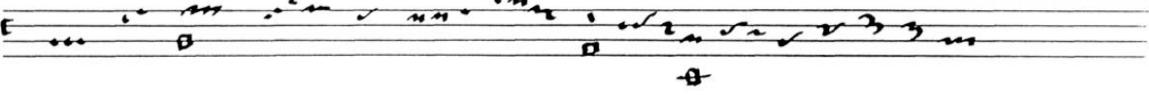
2<sup>e</sup> Variation



3<sup>e</sup> Variation



4<sup>e</sup> Variation



Ex. 7. — Versu corse : Mamma responde; chanteur : Claude Bellagamba, Pigna, 8 juin 1985.

Pour un musicien jeune, intelligent, à l'esprit souple, formé dans un contexte de tradition polyphonique orale, broder sur un chant connu, en se repérant sur les quintes, quarts et octaves, ne représente pas une difficulté insurmontable. A condition toutefois de lui indiquer précisément les règles du jeu. La même expérience réalisée avec des chanteurs « continentaux », ayant une formation théorique et pratique très poussée, n'a donné que de médiocres résultats. La plupart sont complètement paralysés dès qu'il faut ajouter, ne serait-ce qu'une note au texte écrit.

## II. — La transmission manuscrite.

### A. Les codes d'écriture.

Le *Magnus Liber Organi* a disparu. Les trois principaux manuscrits de l'école de Notre-Dame qui nous sont disponibles, représentent des compilations plus ou moins fidèles de l'archétype<sup>1</sup>. Ils sont postérieurs de plus d'un siècle à la composition des *organa* qu'ils renferment. Les notations du XIII<sup>e</sup> s., employées pour ces pièces du milieu du XII<sup>e</sup> s., semblent être assimilables

1. Wolfenbüttel, Helmst. 628. Facs. J. H. BAXTER, *An Old St. Andrew Music Book*, Londres, 1931. — Wolfenbüttel, Helmst. 1099. Facs L. DITTMER, Brooklyn, 1960. — Florence, Bibl. Laurenziana, Pluteo 29.1. Facs. L. DITTMER, Brooklyn [n.d.], 2 vol.

aux notations rythmiques mesurées du XIII<sup>e</sup> s. Mais aucun traité théorique ne parle clairement de mesure du temps musical avant la fin du XIII<sup>e</sup> s.

L'école de Notre-Dame a fait couler beaucoup d'encre. La plupart des auteurs ont voulu appliquer à cette musique une rythmique stricte, ternaire, enfermée dans une mesure. Rien n'est plus étranger à l'esprit de ce chant. Pourtant sa logique rythmique est expliquée avec clarté et simplicité chez l'Anonyme IV lorsqu'il parle de la manière des anciens.

Dans les anciens livres, la forme des notes était trop ambiguë, car toutes les notes simples avaient la même forme. [Les musiciens de ce temps] trouvaient leurs points de repère par la réflexion et ils disaient : je conçois cette note longue et celle-ci brève.<sup>2</sup>

Nous sommes donc dans un univers où l'écrit est subordonné à la tradition orale et également à la personnalité du chanteur. Mais comment le discours musical va-t-il s'organiser ? Là encore, l'Anonyme IV est tout à fait explicite.

L'essentiel de la connaissance des anciens, comme nous l'avons déjà dit, ne se situait pas dans la forme matérielle des sons, car ils savaient faire consonner des mélodies entières à l'aide de l'octave, de la quinte et de la quarte... à la mesure de l'attention que la voix supérieure portait à l'inférieure. Et ils enseignaient en disant : « quand tu chantes, écoute-nous et arrête-toi là où on te l'indiquera ». Ils faisaient peu de cas de la forme matérielle [des sons] ; ils disaient : « Le *superius* doit consonner avec le *cantus* ». Et ceci leur suffisait. Ils enseignèrent cette méthode pendant longtemps jusqu'à ce qu'ils saisissent d'autres principes<sup>3</sup>.

Leur technique était donc celle de l'ornementation des intervalles consonants. Les chanteurs se mettaient d'accord sur les notes qu'ils feront longues et sur celles qu'ils feront brèves. La notation par elle-même n'indique pas systématiquement le rythme. C'est pourquoi l'auteur du Traité du Vatican ne parle absolument pas de rythme, tant il est clair que c'est le jeu entre les dissonances et les consonances qui le crée<sup>4</sup>. Là où l'ornementation s'épanouit en « floraison », le mouvement est suscité par le pouvoir dynamisant des consonances et dissonances. La nature de ce rythme « libre » n'est pas d'ordre conceptuel mais organique ; son principe génétique n'est pas à chercher dans une division arithmétique du temps, mais dans le flux dynamique créé par la matière sonore elle-même.

Un exemple tiré de l'*organum* sur le graduel *Viderunt omnes*, va nous montrer comment le mouvement peut s'organiser uniquement à partir d'une analyse harmonique du discours musical. La grande phrase sur *Dominus* a été réalisée non pas en essayant d'appliquer un mode rythmique mais en laissant parler librement l'alternance consonance-dissonance, comme le préconise l'Anonyme IV dans le chapitre 7 de son Traité : les intervalles consonants sont longs tandis que les dissonants le sont moins [ex. 8]. Nous comprenons ainsi comment certains théoriciens, en entendant ce type de clausules, ont essayé de les codifier en y appliquant le principe abstrait des modes rythmiques. Mais nous, si nous voulons faire revivre cette musique, nous devons effectuer le chemin inverse, c'est-à-dire partir de la matière musicale pour créer le rythme, et non pas appliquer plus ou moins aveuglément des schémas rythmiques.

### B. Ce qui n'est pas écrit.

Il existe un véritable fossé entre les notations du XII<sup>e</sup> s. et celles du XIII<sup>e</sup> s. Les notateurs du XII<sup>e</sup> s. ont encore le souci d'indiquer, par le graphisme, la nature de l'inflexion vocale, alors que leurs successeurs du XIII<sup>e</sup> s. paraissent plus préoccupés à fixer la trame rythmique.

2. Fritz RECKOW, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden, 1967, 2 vol. (•Beihefte z. Archiv. f. Musikwissensch. •, 4-5), t. 1, p. 49.

3. *Ibid.*, p. 50.

4. *Der Vatikanische Organum-Traktat, Attob. Lat. 3025*, éd. F. ZAMINER, 1959.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of two staves. The first system is labeled 'Notum fecit Do' and 'minus'. The second system is labeled 'Do' and 'minus'. Below the first system, there is a handwritten note: 'o = notes concordantes'. The notation uses mensural symbols (vertical stems with various flags and beams) on a four-line staff, characteristic of medieval manuscript notation.

Ex. 8. — Wolf. Helmst. 628. Grad. *Viderunt omnes. Verset Notum fecit.*

Pourtant, que de subtilités pouvons-nous ignorer si nous ne scrutons pas avec méticulosité les signes antérieurs au XIII<sup>e</sup> s. Cependant, si ces derniers semblent apparemment évoquer moins d'artifices vocaux, cela ne veut pas dire pour autant qu'ils avaient disparu du chant.

Edward Roesner remarquait dans son article sur *The Performance of Parisian Organum* : « As florid as the added voice in organum duplum may be, it appears to have been subjected to still greater embellishment in performance, and nowhere more so than in the already richly ornamental organum purum sections<sup>5</sup> ».

Nous retrouvons l'écho de ces pratiques ornementales, aussi bien d'ailleurs pour la polyphonie que pour la monodie, chez certains théoriciens. Les termes utilisés varient suivant les auteurs :

- *Longa florata* chez l'Anonyme IV<sup>6</sup>.
- *Florificatio vocis*; *Reverberario*; *Flos harmonicus*; *Plica*, chez Jérôme de Moravie<sup>7</sup>.
- *In floratura* chez Francon de Cologne<sup>8</sup>.

Ces artifices vocaux faisaient couramment partie de l'art du chant. Certains en abusaient comme semble le dire l'Anonyme IV à propos de Robert de Sabilone, d'autres en usaient avec plus de sobriété, comme le même auteur le remarque à propos du *magister* Petrus Trothun Aurelianus<sup>9</sup>. Jérôme de Moravie en parle comme d'une caractéristique propre aux chanteurs

5. E. ROESNER, *The Performance...*, « *Early Music* », VII, 1979, n° 2, p. 176.

6. F. RECKOW, « *Anon. 4* », *op. cit.*, t. I, p. 87.

7. Simon M. CSERBA, éd., *Hieronymus de Moravia O.P., Tractatus de musica*, Ratisbonne, 1935 (« *Freiburg. Stud. z. Musikwissensch.* », 2), p. 183-184.

8. G. REANEY et A. GILLES, éd., *Francon de Cologne*, « *Ars cantus mensurabilis* », 1974 (« *Corpus Scriptorum de Musica* », 14), p. 81.

9. F. RECKOW, *Anon. 4*, *op. cit.*, t. I, p. 50.

français dont les *voces tremulae* étaient renommées<sup>10</sup>. Il s'agit donc d'un trait stylistique faisant partie intégrante du chant mais qui n'apparaît pas forcément dans le texte écrit. C'est déjà dénaturer profondément la restitution musicale que d'omettre ces éléments constitutifs du discours musical.

Un signe, quel qu'il soit, est toujours interprété en fonction de l'acquis culturel de celui qui le décrit. Une expérience réalisée avec le concours d'un chanteur grec, Lycourgos Angelopoulos, va nous montrer comment certaines formules, qui pour un Occidental du xx<sup>e</sup> s. ne représentent rien d'autre qu'une succession de sons où il semble impossible de trouver une armature rythmique, vont au contraire éveiller chez notre chanteur l'écho de différentes formules ornementales qui existent toujours dans son répertoire.

Nous avons travaillé sur le répertoire vieux-romain en ne chantant toujours qu'à partir de la notation originale. Détail significatif, L. Angelopoulos était complètement bloqué et ne savait plus comment chanter lorsqu'on lui présentait une pièce en notation carrée ou dans celle utilisée par Margareta Landwehr-Melnicki dans sa transcription du ms. latin 5319 de la Bibliothèque Vaticane<sup>11</sup>.

Nous avons extrait de l'*Alleluia, O kirios kebakyleocen*<sup>12</sup>, les formules de cadences caractéristiques du mode plagal de Ré. Ce qui sur le manuscrit n'est qu'une *virga*, un *punctum* et un *porrectus flexus*, ou bien une *virga*, un *punctum*, un *oriscus* et un *torculus*, sur Fa Fa Fa Ré Mi Ré, va devenir chez notre chanteur : une note répercutée, puis une vibration lente qui va aller en s'accéléralant puis glisser vers le Ré, remonter rapidement vers le Fa en une vibration à peine perceptible pour finir sur le Ré [ex. 9].

Comment ne pas penser, devant cette expérience, à la description de la *Longa florala* par l'Anonyme IV : « Deux notes à l'unisson, qu'elles soient en consonance ou non, sont traduites par une *Longa florala* »<sup>13</sup>. Francon définit de la même manière la *Floratura* : « Lorsqu'il advient plusieurs notes à la même hauteur, seulement la première doit être percutée, toutes les autres doivent être chantées en *Floratura* »<sup>14</sup>. L'accéléralation sur le Fa rappelle également les *Flores subili* de Jérôme de Moravie : « les *flores subili* sont celles qui au début sont lentes, rapides au milieu et à la fin »<sup>15</sup>.

Cette formule cadentielle est le plus souvent traduite dans le chant grégorien par une formule quilismatique. Montpellier la rend par un *quilisma* descendant et un *oriscus* sur le Mi pénultième. Saint-Gall donne un épisème et Laon un *augete* là où notre chanteur opère naturellement une *Florificatio vocis*. L'épisème et l'*augete* ont toujours été considérés par les commentateurs comme un simple allongement rythmique. Mais ils pourraient tout aussi bien être le signe d'une *Floratura* quelconque. N'oublions pas les différents sens d'*augere* en latin : accroître, développer, augmenter, grandir, enrichir.

Cette petite enquête nous montre combien il est nécessaire de décloisonner les différentes disciplines de la musicologie. Seule une approche globale, conjugant les différents domaines de la paléographie, de la sémiologie, de l'histoire de la théorie musicale avec certains éléments tirés de traditions orales, peut nous permettre d'aborder la restitution vocale de ces polyphonies.

10. S. M. CSERBA, *op. cit.*, p. 187.

11. M. LANDWEHR-MELNICKI et B. STÄBLEIN, *Die Gesänge des altrömischen Graduale, Vat. Lat. 5319*, Kassel, 1970 (• Monum. Monodica Medii Aevi », 2).

12. Vat. Lat. 5319 fol. 85 v.

13. Cf. n. 6.

14. Cf. n. 8.

15. Cf. n. 7.

### III. — Quel type de transcription utiliser à l'usage de chanteurs contemporains ?

La réponse est simple. Lorsque c'est possible, utiliser une copie du manuscrit. Si la reproduction n'est pas assez claire ou que la notation n'est pas sur ligne, en faire une transcription sur ligne, mais en gardant les mêmes signes. Les chanteurs doivent apprendre à lire ces notations, à découvrir leur rythme par l'analyse harmonique, à chanter en ayant conscience des rapports d'intervalles. S'ils ne veulent pas faire cet effort, ils n'ont qu'à chanter un autre répertoire.

### IV. — Quelle vie donner à cette musique aujourd'hui ?

Ces polyphonies étaient, pour la plupart, destinées à s'insérer dans un cadre social et rituel rigoureusement déterminé par la tradition. Le concert suppose un public plus ou moins averti. Mais l'expérience montre que souvent les organisateurs de concerts ou les musiciens ont du public une idée pernicieuse. Ainsi, de peur d'ennuyer l'auditoire tel groupe chantera une première partie de musique religieuse et une deuxième de musique profane. Il est également d'usage pour offrir au public un spectacle le plus varié possible, tout en conservant un certain sens didactique, de donner en une heure un panorama de l'évolution de la musique du grégorien à Josquin Desprez. A l'inverse, dans le souci de cultiver un ton musicologique et scientifique, l'on verra fleurir ces catégories de concerts où s'enchaîneront plus ou moins allègrement, cinq Introïts tropés, quinze *Benedicamus Domino* avec en prime toutes les versions du *Justus ut palma*.

Ces outrances, malheureusement, sont monnaie courante et nous amènent à nous poser la question fondamentale. En fait que cherchons-nous lorsque nous étudions ou chantons cette musique ? Les réponses varient naturellement selon les centres d'intérêt de chacun. Un paléographe peut très bien se limiter strictement au fait paléographique pendant toute sa vie sans se poser le problème du son, ou bien un musicien cherchera à rendre « attrayante » une musique tirée de manuscrits supposés poussiéreux pour la vendre à un public. Cependant, depuis plusieurs années s'est nettement dessiné, en faveur des musiques anciennes, un mouvement destiné à vitaliser et renouveler l'interprétation à la lumière des progrès de la musicologie. Tous les discours à ce sujet s'articulent autour d'un maître-mot : l'authenticité.

L'homme contemporain, immergé dans une société où la notion de tradition est devenue caduque, a soif d'authenticité. Dès lors, toute interprétation de musique ancienne se doit d'avoir le label « authentique » disposé bien en vue sur un coin de la pochette de disque ou du programme de concert. L'homme du xx<sup>e</sup> s. veut voir, entendre, toucher ces témoignages d'un autre âge qui lui donnent l'impression de reprendre contact avec ses racines dont le monde contemporain l'a coupé.

En attendant, et pour rester dans le cadre des polyphonies du XII<sup>e</sup> s., nous pensons qu'il serait souhaitable de respecter, autant que possible, dans les concerts et dans les disques, l'enchaînement des différentes pièces de la liturgie. Ainsi, par exemple, les grands *organa* du Graduel et de l'*Alleluia* prendront tout leur relief s'ils s'élèvent et s'épanouissent à partir d'un environnement monodique. Les différentes pièces qui constituent une liturgie sont pensées pour s'enchaîner dans un ordre déterminé. Ne pas respecter cet enchaînement est aussi absurde que d'intervertir les actes d'un opéra. La liturgie médiévale est un véritable acte dramatique qui s'exprime dans un espace et un temps rigoureusement déterminés par la tradition rituelle. Les textes et

Ex. 9.

Vat. Lat. 5319; fol. 85 v

M. Landwehr; p. 168

Grad. triplex, p. 49

Grad. triplex, p. 209

Saint-Gall 359 fol. 40

Laon 239 fol. 167

Montpellier H 159, P.M. p. 100

Lycourgos Angelopoulos  
Disque Harmonia Mundi H.M.C 1218

Handwritten musical notation for Ex. 9, including rhythmic symbols and a staff with notes.

Alleluia

† O Karia kebakyleacen en-te-tia e-ne-dia-to  
enedi-sa-ton ky-ni-or di-na-min ke nepiezo-caton  
† Ke gar estere-α-sen in icume-  
i-tis u sa leuthio-ete

Alleluia

---

les musiques qui les portent n'ont une réelle portée que s'ils interviennent dans la majesté d'un déroulement. Une liturgie est un tout, ne pas la respecter dans son intégrité non seulement altère la forme, mais encore trahit l'esprit.

Marcel PÉRÈZ  
15 bis, rue de la Source  
F - 60500 CHANTILLY

### **DISCOGRAPHIE.**

LEONIN. Ensemble Organum. Harmonia Mundi ; HMC 1148.

CHANTS DE L'ÉGLISE DE ROME période byzantine. Ensemble Organum. Harmonia Mundi ;  
HMC 1218.

CORSICA. Polyphonies traditionnelles corses. Harmonia Mundi ; HMC 1256.