



HAL
open science

Au-delà de la plume, la main du copiste et la voix du chantre. Erreurs ou diversité des traditions du chant au Moyen Âge

Marie-Noël Colette

► **To cite this version:**

Marie-Noël Colette. Au-delà de la plume, la main du copiste et la voix du chantre. Erreurs ou diversité des traditions du chant au Moyen Âge. *Textus & Musica*, 2020, "Qui dit tradition dit faute?" La faute dans les corpus chantés du Moyen Âge et de la Renaissance, 1. <hal-02985955>

HAL Id: hal-02985955

<https://hal.science/hal-02985955v1>

Submitted on 2 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

Au-delà de la plume, la main du copiste et la voix du chantre. Erreurs ou diversité des traditions du chant au Moyen Âge

Par Marie-Noël Colette

Publication en ligne le 15 octobre 2020

Résumé

The chants of the latin Church were transmitted orally from the beginning until the ninth century. A number of variants, which can be spotted in the manuscripts which were preserved from the Carolingian ages, show the diversity of coexistent traditions in the medieval Europe, even before the invention of musical notations. The study of tonal, modal or ornamental variants, whether they are intentional or unintentional, invite to distinguish between errors and authentic choices made by the copist, who is a real witness of the local and cultural traditions. The intellectual or musical interpretations of these chants will take advantage of this rich diversity, much more than the tendency to impose a uniformity, which has no roots in History.

Mots-Clés

Neumes, Gregorian Chant, Modality, Octoechos, Traditions, Psalmody, Variants, Errors, Neumatic Notation.

Table des matières

Classement tonal des mélodies
Variantes ornementales
Quelques incertitudes neumatiques
Conclusion

Texte intégral

Dans un traité de grammaire du IX^e siècle a été ajoutée cette phrase qui, jointe à quelques essais de neumes assez biscornus, pourrait concerner, autant que la copie de la *littera*, celle de la *musica* : « *Scribere qui nescit, Deus augeat illi*^[1] ». Implorons l'aide de Dieu dans l'art, si délicat, de la copie. Reconnaissons, avec Bernard Cerquiglini, que toute copie est altération^[2]. Or nous ne disposons, pour interpréter des chants dont la tradition nous est devenue étrangère, que de copies de copies, concernant de surcroît des mélodies qui furent transmises durant des siècles sans le véhicule de l'écriture. Il s'agit donc aujourd'hui d'apercevoir dans des écarts, des déviations, ou même des corrections par les copistes eux-mêmes, une lueur qui nous introduise au cœur de traditions vivantes si lointaines.

De quelles traditions s'agit-il ? Elles sont multiples à des titres variés. Venues du Bassin méditerranéen, les liturgies latines se sont répandues dans toute l'Europe avec l'expansion du christianisme. Transmises, au sein de chaque région de culture, de manière plutôt verticale, comme un héritage, puis pour certaines disséminées à la faveur de contacts religieux, culturels ou politiques. Enfin ces compositions musicales, pour la plupart d'auteurs inconnus, ont subi des restaurations qui furent accompagnées d'analyse et de théorisation.

Distinguons plusieurs étapes dans la transmission :

1. À partir de l'Antiquité tardive, le chant se transmet par tradition orale sans notation musicale dans une civilisation qui cependant n'ignore pas l'écriture littéraire mais la vénère au plus haut point, le livre. Les chants ne sont pas encore notés, mais l'organisation liturgique se construit et est consignée dès le VI^e siècle dans les sacramentaires romains.

2. La période carolingienne est marquée par une réforme du chant, avec la création du chant romano-franc, appelé plus tard grégorien. Le sacramentaire est alors complété en Gaule avec un de ses témoins les plus prestigieux, que nous ne pouvons manquer de citer lors de ce colloque tenu à Saint-Guilhem, le sacramentaire, écrit vers 790-800 probablement pour Cambrai, mais présent à Gellone dès la fondation de ce monastère en 804, ou peu après^[3]. Cet exemple rappelle que la tradition, en matière liturgique, ne peut s'appréhender sans compter sur l'influence directe ou indirecte du magistère, ecclésial ou même civil, et des relations culturelles que n'excluent pas de grands écarts géographiques.

3. La réforme du chant sera suivie dès le neuvième siècle des premières inventions de notation musicale en Occident, notation non encore lisible mélodiquement, mais riche d'indications agogiques et rythmiques qui semblent dictées par le chantré lui-même, et donc tellement proches de l'exécution traditionnelle.

4. Après le XI^e siècle, la tradition orale continue conjointement avec la possibilité d'une notation musicale lisible, bien spatialisée autour d'une puis plusieurs lignes, conformément aux inventions de Guy d'Arezzo.

L'état des sources ne simplifie pas la tâche du musicologue : leur abondance apparente mais aussi leur pauvreté au regard de ce qui a dû exister. En conséquence de ces paramètres, toute hypothèse ou constatation devra être considérée comme intrinsèquement relative.

L'intérêt porté à la question des variantes, ou des erreurs, n'est pas nouveau. Essayons d'en résumer, non sans danger de simplification, quelques étapes. En France, une restauration du chant a été initiée au milieu du dix-neuvième siècle, en réaction aux ruptures provoquées par les réformes néo-gallicanes (XVII-XVIII^e siècle), et à la faveur des progrès de la recherche paléographique. Au siècle précédent, l'abbé Lebeuf rend compte de sa lecture de la production manuscrite : « Je n'ai négligé d'en voir aucuns du grand nombre de ceux qui sont conservés à la Bibliothèque du Roy, sans compter ceux qui sont en d'autres Bibliothèques, ni ceux que j'ai cherché en différentes Églises du Royaume ». Sa main peut se reconnaître sur des annotations apportées à des manuscrits de Saint-Martial de Limoges, arrivés depuis peu à Paris. Et il émet dans son traité des jugements de valeur, ainsi une variante dans une antienne est-elle entachée d'erreur dans les livres de Sens alors que la version des livres parisiens « rend ce chant plus tendre et affectueux^[4] ».

Aux XIX^e et XX^e siècles, et même encore aujourd'hui, la comparaison des leçons des différents manuscrits a pour objet l'édition d'une version unique offerte à l'usage de toutes les Églises de rite latin. Le célèbre *Liber Usualis* fut le résultat d'une confrontation entre

plusieurs manuscrits et finalement de choix assez arbitraires de ses auteurs. Le projet solesmien de faire une édition critique du chant de la messe n'a pas abouti, il a au contraire permis d'établir des familles de transmission reposant sur les variétés de formes neumatiques pour un même lieu variant^[5]. Les musicologues connaissent bien les éditions de la Paléographie Musicale, et les tableaux comparatifs de manuscrits établis à Solesmes. Le nombre des manuscrits publiés sur le Web multiplie maintenant les possibilités de comparaisons. La question de l'édition n'en est pas résolue pour autant. Des éditions du corpus de la messe et de l'office prennent pour référence les versions neumatiques des premiers manuscrits de Saint-Gall, ou de Laon qui, comme on le sait, ne renseignent pas les intervalles mélodiques. Ces derniers sont alors choisis, pour les fragments successifs d'un chant, à partir d'un panel de manuscrits diastématiques, pour la conformité de leurs formes neumatiques à celles de ces anciens manuscrits. Le résultat pourrait satisfaire lorsqu'il procède pour une même pièce d'un manuscrit unique. Mais il arrive souvent que dans ces éditions un chant apparaisse comme une compilation rassemblant des notes venant de manuscrits divers, ainsi coupée de toute racine traditionnelle. C'est encore souvent le cas du *Graduale novum*^[6] destiné à s'imposer à toutes les Églises qui célèbrent en latin. Et cependant l'intention se présentait comme scientifique, avec l'exposé des sources utilisées^[7]. Mais quel sens donner, au XXI^e siècle, à l'exécution liturgique d'un chant en latin qui ne soit pas arrimé à une tradition particulière ? Le principe même d'une exécution uniforme et universelle est contradictoire avec les pratiques originelles que nous recherchons aujourd'hui.

Tout autre fut, d'abord à visée scientifique, le projet des travaux concernant les répertoires de proses et de tropes composés à partir de l'époque carolingienne. Relever les sources et éditer les pièces, par genres, à partir des manuscrits, c'est le cas des thèses issues de l'école de Bruno Stäblein à Erlangen, des *Monumenta monodica medii aevi*, ou encore du *Beneventanum troporum corpus*. Le *Corpus monodicum* mené par Andreas Haug (Institut für Musikforschung, Würzburg) consiste à publier des corpus entiers à partir de manuscrits jugés représentatifs des traditions occidentales. Il repose largement sur les éditions complètes avec apparat critique littéraire, du *Corpus troporum* de Stockholm. Le choix des manuscrits suppose alors l'analyse de déviations ou d'erreurs. Charles Atkinson emploie la notion d'impossibilité^[8]. Il faudra cependant distinguer l'impossibilité littéraire et l'impossibilité musicale. Le chantre a-t-il chanté la faute de latin qui est écrite par le copiste ? Les éventuelles corrections apportées aux textes dans les manuscrits témoignent de corrections spontanées apportées par les chantres. La question de l'impossibilité musicale est complexe. L'appréhension d'une erreur doit-elle être analysée comme un écart par rapport à la transmission dans une tradition donnée – impossible à chanter, ou simplement une variante dans les manières d'être des chantres médiévaux ? Au

demeurant, actons que dès maintenant, avec ces nouveaux projets, des traditions particulières de ces répertoires sont entièrement retenues.

En ce qui concerne les anciens répertoires de base, dont les origines remontent à plusieurs siècles avant l'époque carolingienne, leurs nombreux témoins pourraient, par leur multiplicité, brouiller le message, mais c'est aussi cette affluence qui, par les comparaisons qu'elle permet, ouvre la voie à une meilleure compréhension du chant, de sa longue transmission, et finalement des intentions de copistes d'époques et d'origines géographiques variées. Et c'est de cela qu'il s'agit, pour des interprètes du XXI^e siècle : tenter de rejoindre les intentions des copistes anciens, se reporter au plus près des conditions dans lesquelles ces traditions sont nées ou ont été transmises. Ainsi l'assyriologue Jean Bottero proposait-il, dans son étude des textes bibliques, une nouvelle lecture :

[...] lorsque, conscients de la plus ou moins large distance chronologique et culturelle qui nous sépare de leurs auteurs, nous voulons pourtant essayer de les lire avec l'optique et l'esprit les moins éloignés possibles de ceux dans lesquels ils avaient composé leurs œuvres. En d'autres termes, lorsque, par-delà *les textes*, nous cherchons à retrouver *les hommes* qui les ont ruminés et couchés par écrit, et ceux auxquels ils pensaient en les écrivant. Nous espérons alors, à bon droit, en tirer, non pas ce que nous autres, en notre siècle, pouvons inconsciemment reconnaître ou glisser entre leurs lignes de notre propre expérience, de notre savoir, de notre rationalité, de notre goût, mais où ils en étaient, *eux*, de la constitution de l'énorme héritage que la longue lignée de nos pères, depuis la nuit des temps, n'a cessé d'accumuler, et qui nous est transmis, avec la vie et la culture, à notre arrivée au monde^[9].

Cette proposition, nous l'adopterons aussi pour ces traditions musicales qui ont vécu tellement de temps avant d'être fixées par l'écriture et qui ne pouvaient être transmises sans leur expression orale. Les symptômes qui peuvent éclairer la compréhension de ces traditions résident cependant dans ces notations qui commencent par tenter de traduire par des codes symboliques, conventionnels, le fait musical transmis pendant des siècles sans ce support, et vont au fil des copies s'éloigner de plus en plus de leur origine et contribuer à leur tour à modifier les traditions. L'analyse de ces copies permet d'imaginer même une diversification des leçons mélodiques bien avant leur mise en écriture.

Voyons maintenant comment ce qui paraît déviant peut, mieux que la normalité parfaite, nous introduire au cœur des traditions, à la main des copistes ou même à la voix des chantres. Je proposerai plusieurs constatations sur des exemples que j'ai choisis assez banals et connus, afin de rendre plus clair l'exposé de l'argumentation : des variantes dans

le classement tonal des mélodies, des variantes ornementales et enfin quelques incertitudes dans le choix des signes des premiers manuscrits entièrement notés.

Classement tonal des mélodies

Dans l'exécution de la psalmodie antiphonée de l'office, le ton psalmodique est choisi selon le mode de l'antienne et noté par sa terminaison à la suite de l'antienne. Remarquons avec ces mélodies de l'antienne *Si iniquitates* que ces terminaisons diffèrent alors que toutes les mélodies commencent de la même manière, attestant une communauté de composition^[10] (voir fig. 1). Le copiste de l'antiphonaire conservé à Cambridge note sur *ré* une formule de 7^e mode et finit sur *ré*, dessinant ce que Jean Claire appelait un mode archaïque^[11]. Le chantre de Worcester propose la même mélodie, tournant autour d'un même axe de récit et de finale, mais l'écriture sur *sol* et l'attraction de ce degré comme teneur et finale appellent une psalmodie de 8^e mode avec teneur sur *do*. Celui de Lucques note une mélodie qui dès la deuxième incise descend vers la finale *sol*, avec psalmodie de 7^e mode. Du Mans, à côté de versions assez communes signalons celle-ci, qui commence, comme celle de Worcester, sur *sol*, mais finit sur *mi* avec une psalmodie de 4^e mode.



Fig. 1 - Antienne *Si iniquitates*: 1. Antiphonaire anglais, Cambridge Univ. Add. 2602, xiv^e s., fol. 264 ; 2. Lucca, Bib. Cap. 601, xi^e s. (*Paléographie Musicale*, 9), fol. 560 ; 3. Worcester, F 106 xiii^e s. (*Paléographie Musicale*, 12, p. 435) ; 4. *Antiphonarius ad modum amplius secundum solennem Cenomanensis dioceseos ritum*, Paris/Le Mans, '1529' [s. p.] [Exemplaire numérisé p. 130^v] (voir l'image au format original)

De ces exemples, choisis parmi tant d'autres, nous garderons cette variété en comprenant que d'une première composition, attestée par l'identité de départ de ces mélodies, d'autres ont été créées, produisant ainsi une pluralité de traditions. Il serait vain de chercher à réduire ce chant à l'édition d'un archétype qui nous échappe. Cependant nous

pouvons chercher une explication à ces modifications comme, tout d'abord et principalement, les habitudes des chantres locaux. Mais ces dernières ont pu aussi être bouleversées par l'adoption, dès le VIII^e siècle en Occident, de la classification des mélodies en huit modes, l'*octoechos*. Un nouveau classement de ces antiennes aurait justifié, avec le choix des tons psalmodiques, la recherche de nouvelles finales, celles-ci entraînant à leur tour modification de la mélodie qui les précède.

Les modes se définissent selon l'intervalle qui sépare la teneur de récitation et le degré de la note finale : tierce, quarte, quinte ou même sixte. L'*octoechos* provenant, d'après l'étude de P. Jeffery^[12], de communautés syriaques de Jérusalem, a été reçu de diverses manières dans les liturgies orientales et chez les Latins, lesquels ont, à la suite de la réforme carolingienne, plus tôt que d'autres théorisé, donc unifié leur conception de ce classement. Cependant toutes les Églises, même occidentales, n'ont pas classé toutes les mélodies dans les mêmes modes. Soit que celles-ci eussent déjà connu des dérivations, soit que le classement lui-même eût suivi des préférences modales locales. Et de même que dans les liturgies orientales, les mélodies n'ont pas toutes trouvé leur place, comme l'attestent les écrits des théoriciens médiévaux, dans cette codification^[13]. Ainsi la version de Cambridge de l'antienne *Si iniquitates*, citée plus haut (fig. 1).

Les classements des mélodies selon les modes choisis ont été rassemblés dans des recueils appelés tonaires, dès le IX^e siècle, ainsi le tonaire, encore sans notation musicale, joint au psautier de Saint-Riquier^[14]. Ils ont eu à l'époque une fonction d'enseignement, de rappel et de décision sur les tons psalmodiques à utiliser en telle ou telle circonstance. En particulier les offices au cours desquels le psautier est chanté toute la semaine dans un ordre défini. Le ton du psaume doit donc s'adapter au mode de l'antienne qui l'accompagne. L'existence même de recueils de classement, de même que les commentaires des théoriciens, atteste l'importance mais aussi les difficultés de ces aménagements pour les contemporains. En effet, nous avons pu voir dans les exemples précédents les rapports très proches que peuvent entretenir des mélodies classées dans des modes différents. Un même texte, une même mélodie au départ et qui, empruntant plusieurs chemins, devient divergente, au point de conduire au choix de tons psalmodiques différents. Ce qui n'est pas rien puisque dans le temps de la psalmodie, l'antienne ne dure que quelques secondes alors que le chant de la psalmodie s'étend sur quelques minutes. L'atmosphère générale de la célébration ne sera pas la même d'une église à une autre.

Cependant des dérivations à partir d'une même intonation, ou d'un même timbre, se remarquent aussi dans d'autres genres de mélodies, qui ne sont pas nécessairement arrimées à une récitation psalmodique, telles les hymnes. Dans l'hymne très répandue

Quem terra pontus s'observe aussi une mutation vers des finales différentes (voir fig. 2). Les mélodies 1 à 4 commencent et se terminent sur le même degré, ne se distinguant que par l'ornementation et des petits écarts qui permettent de distinguer un groupe franco-britannique du groupe germanique. La mélodie cistercienne trahit sa recherche théorique, dès la première cadence sur *la*, reprise sur la troisième incise, entraînant d'autres cadences sur *mi*. Mais c'est elle qui permet de rattacher au même thème, par l'analyse et indépendamment de considérations chronologiques, la version des Augustins de Sainte-Barbe qui, reprenant trois fois la même cadence, conclut sur *ré*.

1. *Quem ter -ra pontus et e -thra* co-lunt, a -do -rant, pre -di -cant *ou ethera →*

2. *Tri -nam regen-tem ma-chi -nam claustrum Ma -ri -e ba -iu -lat*

Fig. 2 - Hymne *Quem terra pontus*: 1. Nevers. Paris, BnF, N.a.l. 1235, fol. 156^v; 2. Klosterneuburg, Bibl. des Chorherrenstifts, 1000, fol. 42^v-43^v (1003, 1004) (*Monumenta*

Monodica Medii Aevi, n° 16, p. 223) ; 3. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, 366, p. 44 ; 4. Worcester, Cathedral, fol. 160 (*Paléographie Musicale*, XII, p. 6*) ; 5. Paris 'Cisterciens'. Colmar, Bibl. Mun. 442 (286), XII^e s., fol. 8^r ; 6. Sainte-Barbe-en-Auge (Augustins). Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 113, fol. 162, 169^v, 175^v, 176-176^v, 179^v-180, XIV-XV^e s. (*Monumenta Monodica Medii Aevi*, I, n° 205, p. 131) (voir l'image au format original)

Cette variété observée à des centaines d'exemplaires rejoint celle de chansons traditionnelles profanes, telles les nombreuses versions de *La Pernelle* ou de *Ne pleure pas Jeannette*^[15]. Qui n'a pas entendu dans une église des variations de chants connus ? Faut-il alors reprocher aux chanteurs leur négligence ou reconnaître d'autres habitudes ayant créé de nouvelles traditions ? De ces mélodies qui commençaient de la même façon, d'où sont venues les dérivations ? Étaient-elles déjà le fait des traditions sans écriture ? Par exemple les habitudes locales de chantres ? Tom Kelly a fait remarquer que dans le chant bénéventain, la psalmodie sur *do* ne se chantait qu'avec des antiennes aboutissant à *la* et *sol*, soit tierce ou quarte, selon un système échappant aux catégories de l'*octoechos*^[16]. Les chants gallicans surtout en Aquitaine ont une préférence pour les modes de *ré*. L'écriture a aussi contribué, involontairement ou volontairement, à accroître les possibilités : tel un 6^e mode chanté sur une tierce majeure, mais noté sur *sol*, créant ainsi une attraction à la quarte supérieure (8^e mode). De tels exemples foisonnent dans les études modales de Jean Claire, qui en a tiré des conclusions importantes sur l'analyse de la composition du chant et des mouvements des traditions^[17].

Enfin dirons-nous qu'une de ces mélodies est fautive ? Allons-nous choisir quelques notes d'une tradition, puis d'une autre, pour en créer une nouvelle à notre goût ? Tentons plutôt de préserver la richesse donnée par la variété de ces leçons, qui ne sont ni tout-à-fait les mêmes, ni tout-à-fait autres. Si nous revenons au souci de reconnaître, dans un lieu et une époque déterminés, les mains des copistes, nous constaterons que, même s'il y a eu origine commune, la confrontation de ces différentes leçons ne fait pas sens. Chacune de ces mélodies a sa beauté et transmet la mémoire d'une tradition particulière.

Ajoutons un exemple, et ils ne sont pas rares, d'un incipit qui fut modifié pour des raisons manifestement théoriques. L'antienne de communion *Vox in Rama* (7^e mode) commence le plus souvent sur *ré* aigu, à la manière de l'antienne citée ci-dessus *Si iniquitates* (voir fig. 3). Les cisterciens, suivis en cela par les dominicains, proposent une intonation à partir de *sol*, trahissant de surcroît l'intention d'appuyer le mode de *sol* puisqu'elle monte à *fa* aigu par un cheminement qui emprunte le formulaire des tons psalmodiques de 8^e et de 7^e modes, avant de retrouver la mélodie la plus connue dans les manuscrits grégoriens^[18].



Vox in Rama au-di-ta est

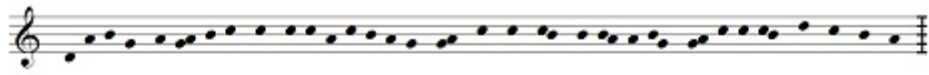


Vox in Rama au-di-ta est

Fig. 3 - Communion *Vox in Rama* : 1. Graduel de Gaillac, xie s., BnF, Latin 776, fol. 18 ; 2. Graduel cistercien de Morimondo, XII^e s., BnF, N.a.l. 1414, fol. 80^v (voir l'image au format original)

Nous avons reconnu précédemment des mélodies différentes, parfaitement chantables, sur un même texte mais déviant à partir d'une même intonation, ou modifiées pour des raisons théoriques. Dans la recherche de la faute ou de la variante, plus importante que le classement de l'*octoechos* apparaît être l'organisation des intervalles qui constitue ce que nous appelons la manière d'être des modes. Il ne s'agit plus du classement, mais de la modalité elle-même. Dans la recherche des incipit mélodiques du tropaire de Moissac nous avons été sans cesse confrontés à une réalité musicale selon laquelle : dans un environnement musical donné on ne peut pas faire n'importe quoi. Le monde musical médiéval est ordonné. Les modes ne se définissent pas par une suite de notes, d'intervalles, de degrés, mais par leur organisation, leurs relations. Il arrive donc que la copie d'une mélodie apparaisse impossible à chanter telle qu'elle a été écrite. C'est le cas de ce chant de croisade, *Jerusalem mirabilis*, que j'ai déjà eu l'occasion de commenter^[19]. Cette copie oblige à appréhender la notion d'erreur, et de comprendre, afin de la corriger, la raison d'être de cette déviation, involontaire ou peut-être ici volontaire (voir fig. 4).

Lecture directe



1. Ierusalem mira -bi-lis, urbs bea-ti-or a-li-is, quam permanens ob-ta-bi-lis gaudenti-bus te an-ge -lis



2. Nam in te Christus veniens, aperta bona tribuens, su- per a--sel -lum re-si-dens gens flores terre consternens



3. Et i-bi ce-nam fecerat, cum discipulis manderat, lu-das il-lum -prodi-derat, trigin-ta nummis venderat



4. Il-lum lude-i emerant, co-la-fis e -i dederant, in fa-ci-em conspu-erant, et in cruce suspenderant.

Proposition



1. Ierusalem mira -bi-lis, urbs bea-ti-or a-li-is, quam permanens ob-ta-bi-lis gaudentibus te an-ge-lis



2. Nam in te Christus veniens, aperta bona tribuens, su- per a sel -lum re-si-dens gens flores terre



3. Et i-bi ce-nam fecerat, cum discipulis manderat, lu-das il-lum -prodi-de-rat, trigin-ta nummis venderat



4. Il-lum lude-i emerant, co-la-fis e -i dederant, in fa-ci-em conspuerant, et in cruce suspen-derant.

Fig. 4 - *Jerusalem mirabilis*, transcription directe et proposition de restitution (voir l'image au format original)

Jerusalem mirabilis est un chant de croisade, une complainte sur Jérusalem, par conséquent composée avant la prise de Jérusalem par les croisés en 1099. La mélodie s'avère impossible à chanter si nous la prenons telle qu'elle a été copiée dans le recueil de Limoges, le manuscrit Latin 1139 (fol. 50^{r-v}) de la Bibliothèque nationale de France ^[20]. Diverses hypothèses ont été émises sur le sens de telle ou telle variante. Mais cette copie demande un travail d'exégèse du texte et du manuscrit. Pour le texte, remarquons que si la copie a été faite après 1099, la mélodie n'avait plus lieu d'être chantée et le copiste pouvait

en ignorer la mélodie. Pour le manuscrit, rappelons qu'il comporte un cahier (fol. 40-47) dans lequel des chants strophiques n'ont été notés, à la manière des hymnaires et plus tard des recueils de chansons, que pour les deux premières strophes ; ce cahier, non numéroté contrairement aux autres, atteste que de telles épreuves ont pu servir de sortes de brouillons avant des copies définitives. Or ici, les difficultés commencent justement avec la troisième phrase. Les deux premières phrases commencent sur *ré* et se terminent à la quinte sur *la*, comme souvent le font les séquences. Mais à partir de la troisième, chaque phrase descend vers la finale *ré*, degré des intonations. Le copiste aurait cherché du début à la fin à se conformer aux préceptes de Guy d'Arezzo, dont les théories étaient connues par les copistes de ce manuscrit, comme l'atteste l'écriture d'un double *dd* (un peu effacé fol. 44^v)^[21]. Cherchant donc à retrouver le degré de la finale *ré* à la fin de de chaque phrase, le copiste n'a pas toujours réussi à arranger la descente qui n'était pas prévue. Abandonnons donc l'idée de terminer chaque phrase sur *ré*, et alors la fonction et la construction de ce chant s'éclaire, chant strophique propice à une déambulation, dont toutes les phrases devaient se terminer sur *la*, ne laissant place qu'à de menues variantes justifiées par l'adaptation au texte, selon le schéma suivant. On voit le dommage qu'une théorie apprise a apporté à cette mélodie qui certes n'était pas une mélodie traditionnelle mais qui ne pouvait échapper en ce temps à une organisation stylistique traditionnelle.

Variantes ornementales

Il ne s'agit plus maintenant du classement dans une catégorie, mais de l'organisation interne des sons qui constitue le chant. La prudence est de mise et toute déviation par rapport à nos habitudes de la modalité demande à être étudiée de près avant d'être corrigée. J'en prendrai un exemple dans les séries de versets de répons du premier mode dans le tonaire du graduel de Gaillac^[22]. Ce manuscrit comporte en effet un exemple rare de l'extrême richesse des possibilités de variations par l'improvisation en milieu de tradition orale^[23]. Ces versets sont tous parfaitement chantables dans le premier mode, avec des variantes ornementales (fig. 5). Ils commencent sur les notes pivots du mode : *ré* ou *la*, à l'exception de deux d'entre eux, les versets 7 et 15, qui commencent, de manière inattendue en ce mode, sur *mi sol sol la*. À la lecture du seul verset 15 on pourrait être tenté de corriger : *ré fa fa sol sol*, voire *ré sol sol la*. Mais la disposition sur le manuscrit de l'intonation du verset 7 atteste que l'écriture *mi sol sol la* fut intentionnelle.

1. Gloria pa-tri et fi --li -o et spi-ri -tu -i sancto

4. Gloria pa-tri

6. Gloria pa-tri

7. Glo -ri-a pa-tri et fi -li-o et spi-ri -tu -i sancto

8. Glo -ri-a pa-tri

15. Glo -ri-a pa -tri et fi -li -o et spiri -tu -i sancto

20. Glo -ri-a pa-tri

Fig. 5 - Versets de répons du premier mode, BnF, Latin 776, fol. 150^v (voir l'image au format original)

Dans sa comparaison avec les antiphonaires aquitains, Véronique Dubois ne retrouve cette intonation que dans un verset du manuscrit de Tolède 44.2, manuscrit espagnol fortement influencé, de même que le graduel de Gaillac, par Moissac. Les deux tonaires ont probablement suivi le même modèle qui comportait cette variante. De cette dernière il n'est pas impossible de proposer une explication. Sur le mot *Gloria*, elle a pu être soufflée au chantre ou au copiste par le souvenir de cette intonation du *Gloria in excelsis XV* commençant par *mi sol sol la* (ou *la do do ré* qui le mettrait en deuxième mode sur *ré* plagal), très présente dans la zone hispanisante. C'est un phénomène, qui n'est pas rare en tradition orale, d'une même mélodie portée, par attraction mémorielle, sur le même mot. Or l'improvisation est ici encore perceptible quoique nous soyons devant une copie. Le souci de remonter à la main du copiste conduit à suggérer plusieurs solutions. Il a écrit de la dictée du chantre, copié un modèle qu'il n'a pas bien compris, ou été lui-même entraîné par ses habitudes du chant. Après cette intonation, il se rattrape en retrouvant les formules

de premier mode, difficilement la première fois où il a longtemps tourné autour de *la* ; la deuxième fois il a très vite atteint le premier mode, et en quelque sorte avoué sa faute par son insistance, déclinant les intervalles, de manière anormale pour un verset, vers la finale *ré*. S'agit-il d'une erreur, recopiée dans l'autre manuscrit, qu'il faudrait corriger ? Le musicologue pourra faire un commentaire avec des points d'interrogation, mais le chantre choisira. Car ces mélodies qui étonnent au regard de la théorie modale restent chantables. En tout état de cause cet écart apporte, plus sûrement que des copies sans faute, des enseignements sur la fonction du copiste, et donc sur les aléas de la transmission.

Les premiers exemples relevaient de la jonction entre tradition et théorie. Avec ces versets de répons il s'agit d'une ornementation apportée en situation d'improvisation dans le cadre des formulaires de versets. Dans la tradition orale, la souplesse donnée à l'improvisation repose sur la présence de cadres stricts de transmission, sur lesquels s'appuie la mémorisation. C'est ce que le musicologue Leo Treitler avait fait remarquer dans la construction des traits du 2^e mode [24]. Il s'agit encore d'improvisation, dans le cadre formulaire des chants après les lectures qui sont le plus anciennement attestés dans la tradition, plusieurs siècles avant l'existence du classement de l'*octoechos*. Ces traits ne requièrent pas d'alternance à un ton psalmodique puisqu'ils sont de la psalmodie, sous sa forme la plus antique, chantée *in directum*, par un soliste. La question de la dérivation se pose de manière tout autre que dans la psalmodie chorale. Tous ces traits suivent une structure identique. Les cadences médianes et finales des versets ne sont pas interchangeables. D'un verset à l'autre, beaucoup de formules sont reproduites, le long d'un schéma mélodique qui apparaît, simplifié, dans la psalmodie chorale de deuxième mode : *ré do fa ré*. La tradition est restée très stable, grâce à une structure qui n'exclut pas mais au contraire autorise des variantes ornementales. C'est ainsi qu'un excursus mélodique épisodique retient particulièrement l'attention (voir fig. 6). Ne parlons pas de faute mais peut-être d'un souvenir de retouches, remontant bien plus haut que la transmission écrite. C'est la quarte qui, au grave, augmente l'ambitus de cette mélodie, semblant ainsi parfaire la définition du mode.

The image shows a page of a Gregorian chant manuscript. It features several staves of music with Latin lyrics underneath. The lyrics include: "TU ES QUI SEQUITUR", "ET TU QUI SEQUITUR", "TU SEQUITUR", "TU SEQUITUR", "TU SEQUITUR", "TU SEQUITUR". Three specific melodic ornaments are circled in black: one at the beginning of the first staff, one in the middle of the fifth staff, and one at the end of the sixth staff. The manuscript is written in a traditional Gothic script.

Fig. 6 - Trait *Qui habitat*^[25] : v. 1, intonation et v. 5, cadence finale (voir l'image au format original)

Sa présence n'est pas aléatoire puisqu'elle ne peut se trouver que dans des moments particuliers, de reprise du souffle, soit en cadence, soit à l'intonation, toujours dans une vocalise, jamais en diérèse sur des syllabes séparées sauf dans des compositions plus « récentes », telles que les introïts, sur des syllabes préaccentuelles. Elle se trouve donc, outre dans les traits, en intonation de quelques graduels et introïts, et plutôt en cadence intermédiaire dans les *Alleluia*^[26]. Elle est beaucoup plus rare dans les mélodies parentes chantées dans l'ancien répertoire romain, jamais dans ses introïts, sauf dans cet introït *Veni et ostende* sur un mot qui justement, intervient comme ajout au texte du psaume et donc étranger à la composition originelle : *Domine*. Cette quarte aurait-elle été une excroissance de la mélodie traditionnelle ? Une sorte d'explication de cette intrusion nous est proposée dans une tradition encore vivante : cette *Louange au Prophète* exécutée par Ouria Haichi. Au fil de cette sorte de psalmodie en deuxième mode se fait entendre, de plus en plus présent, un coup de glotte ou une sorte de port de voix, qui progressivement introduit cette quarte grave^[27]. Cette variante, qui concerne les chants les plus anciennement attestés, renvoie au cœur de l'exécution, à la voix même du chanteur, fixée, grâce à la transmission écrite, dans la composition, et justement dans les mêmes zones d'intonation ou de cadences, à savoir de lâcher ou reprise du son. Bien d'autres exemples de ces phénomènes vocaux, fixés dans les écritures neumatiques, pourraient être cités. Pour la quarte grave je la retrouve aussi à la cadence finale de bien des lectures qui « tombent » au grave au lieu de revenir au degré de la récitation.

Enfin, beaucoup des petits ornements présents dans ces traits se retrouvent ça-et-là et ne posent pas la question de leur légitimité. Il en est un cependant, qu'on ne trouve qu'une fois dans les plus anciens traits, c'est cette formule dans le trait *Qui habitat* (Ps.90), sur le mot *meridiano* du verset *A sagitta ré-do-si-do-ré-fa-ré-ré*. (fig. 6, v. 6, cadence finale). Cette formule sort de l'ordinaire, elle est unique dans ces traits du 2^e mode. Isolée dans un manuscrit, elle pourrait être analysée comme une erreur et corrigée, le *si* en *la*, par exemple. Mais elle est présente dans tous les manuscrits recensés dans les dix-sept tableaux de l'atelier de Paléographie Musicale de Solesmes. Elle a donc été voulue ou tout au moins chantée, du reste elle est chantable, elle ne sort pas du mode et, avec un *si* bémol, elle pourrait même trahir l'influence de quelques formules de graduels de 2^e mode en *la*. Du reste, elle ne figure pas dans la version de l'ancien répertoire romain. Dans le graduel de Klosterneuburg, les *si-do* de la remontée du grave ont été grattés, ce qui donne *ré-do-ré-fa-ré-ré* ; dans le tonaire de Dijon, le *si* est représenté par un signe spécial : trait vertical barré au milieu^[28]. Cette formule n'est donc pas passée inaperçue. Elle est aussi

précédée, sur le mot *demonio*, d'une descente grave sans surprise *do-la* mais justement *do-si* (bémol ?) sur certains manuscrits (Bénévent, Dijon) ^[29]. De plus, notons qu'elle arrive au terme d'une phrase d'organisation inhabituelle qui, reproduisant par la mélodie la structure ternaire du texte ^[30] comporte la répétition de la cadence médiane. Dans ce répertoire tellement hiératique des traits du 2^e mode, texte et contexte pourraient donc suffire à justifier cette sorte d'échappée emphatique vers le grave à propos d'une image particulièrement redoutable, le démon de midi.

Survolant ces errances modales ou ornementales, un *topos* divise dès le xi^e siècle les traditions occidentales. La tenue sur le degré inférieur ou supérieur au demi-ton : *si* ou *do*, *mi* ou *fa*. La réponse commune invoque une préférence régionale, *mi*, *si* à l'Ouest et au Sud, *fa*, *do* à l'Est et au Nord, tendance évidemment accrue au xii^e siècle avec la mise sur la portée des notations autour des pôles *fa* et *do*. Cependant, Eugène Cardine a montré que le choix de la note supérieure était le fruit d'une évolution puisque c'était la note inférieure qui au x^e siècle figurait dans les plus anciens manuscrits sangalliens ^[31]. Outre les préférences régionales, il faudrait donc envisager des dérivations (fautes ?) qui firent émerger de nouvelles traditions dans les régions de l'Est et du Nord. Et face à cette évolution, que dire de la résistance des régions de l'Ouest et du Sud à privilégier la note inférieure du demi-ton ? Si le chantre aquitain a tendance à rester sur le *mi*, il n'hésite pas non plus à en ajouter là où la théorie modale exigerait un *fa*. Mais s'il retient un *mi* dans un mouvement ascendant, il peut avoir tendance à retenir un *fa* dans la descente, resserrant ainsi les écarts, contrairement justement à ce que fait souvent le chantre de Klosterneuburg (*fa* en montant et *mi* en descendant). Cependant, la permanence du *mi* en Aquitaine prendra le pas sur le *fa* même en descendant, créant une nouvelle tradition des belles cadences *sol mi ré* caractéristiques des compositions musicales à partir du xii^e siècle. Voici encore une manière qui pourrait être prise en faute de remplacer l'ancienne cadence grégorienne *sol fa fa ré* par *sol mi ré*. Où donc est la faute : *fa* au Nord et à l'Est ou *mi* au Sud ? Souvenons-nous que ces mondes n'étaient pas hermétiques, et que le chant d'église était enrichi de divergences que ne manquaient pas de goûter les auditeurs de passage.

Quelques incertitudes neumatiques

Il s'agissait jusqu'à présent de variantes mélodiques ; parlons maintenant de quelques incertitudes dans la notation du rythme. Cette étude ne se peut faire que d'après quelques manuscrits de Laon ^[32] et de Saint-Gall ^[33], notés au tournant des ix^e et x^e siècles, ces

manuscrits qui manifestent, dans leurs formes neumatiques, le souci qu'ont eu les copistes de transmettre les indications agogiques et rythmiques. À la suite des travaux d'Eugène Cardine et avec son impulsion, d'autres études ont prouvé la fiabilité générale de ces manuscrits^[34]. Ainsi, par exemple, l'étude de Lawrence Heiman qui a pu démontrer statistiquement que dans le graduel de Laon 239, la note qui suit une note rapide et précède une articulation syllabique est indiquée par un signe long ou court en fonction du poids phonétique de cette articulation^[35]. Dans ces manuscrits les indications de rythme concernant les principales structures sont toujours bien respectées et correspondent d'un lieu à l'autre, en dépit de formes graphiques aussi différentes que celles de Laon et Saint-Gall. À cette époque, le scribe, qui n'est pas encore copiste, n'est pas loin des décisions du chantre. Et même si près, que quelques incertitudes ou légères variantes attestent plus fortement encore peut-être de la dictée du chantre lui-même, et donc de sa présence. C'est le miracle de ces quelques manuscrits, qui se comptent sur les doigts d'une main, qui se trouvent à la rencontre d'une tradition purement orale et d'une transmission par l'écriture. De menues différences rappellent tout d'abord que le chantre, respectant toujours les mêmes poids rythmiques de la musique, nous dirions aujourd'hui, les indications solfégiques, ne chante pas deux fois avec la même intention, intensité. De menues divergences dans les notations neumatiques envoient donc des enseignements de diverses sortes, comme l'invention de moyens employés pour pallier l'insuffisance de l'outil d'écriture. Ainsi le cas du *pes subpunctis* dans la notation de Laon.

À Laon, contrairement à Saint-Gall, cette figure mélodique au rythme rapide : deux notes ascendantes suivies de deux descendantes ne peut être notée que par ce signe qui entraîne la séparation des deux notes descendantes. Dans le trait *Qui habitat*, verset 3, les quatre notes qui commencent la vocalise sur *me* : *mi-sol-fa-mi* (fig. 6). Selon le principe des coupures neumatiques, la séparation après la troisième note, dans la descente, devrait signifier une longueur, or ce mouvement mélodique (un intervalle ascendant suivi de deux descendants), ne demande pas toujours le prolongement de cette note (voir fig. 8). Le scribe a alors recours à des lettres significatives pour spécifier la valeur de cette note : les lettres *t* (*tenete*), *a* (*augete*) pour confirmer sa longueur, et pour l'infirmier *c* (*celeriter*), ou la négation *n* (*non*) ou *nt* (*non tenete*) qui, tout en apportant la précision voulue, témoigne de la conscience qu'ont eue les notateurs de la valeur de longueur que représentait la séparation graphique entre les neumes. Ce moyen d'écrire le rythme fut découvert le dernier, alors qu'il a probablement été le premier à être utilisé^[36]. Aucun texte théorique n'en explique la raison, à l'exception d'une allusion de Hucbald de Saint-Amand au groupement des neumes^[37]. Ici nous en avons, avec ces divergences, une claire explication, contemporaine de la notation. Certains commentateurs ont déduit de ce seul exemple que cette notation n'était pas fiable dans ses indications rythmiques. Cependant,

d'une part le chantre n'avait pas besoin de cette précision pour savoir si la note était longue puisqu'il connaissait par cœur ce répertoire, et l'économie de ces copies conduisait les notateurs à éviter de préciser si ce n'était pas nécessaire. D'autre part, il n'y a pour ces mêmes formules jamais de contradiction lorsque les précisions sont données. C'est-à-dire que ce neume est toujours utilisé, dans un même contexte mélodique, avec la même lettre de contrôle. Là aussi nous sommes renvoyés au cœur de la situation médiévale du chantre qui chante de mémoire, et du copiste qui, par ces lettres, indique pour les générations à venir la valeur de cette séparation. Dans les pièces chorales, ces précisions ont aussi pu être apportées par le préchantre lui-même pour rappeler à l'ordre une exécution trop peu rigoureuse à son goût, apportant ainsi un témoignage supplémentaire d'une interprétation en exercice.

L'ambivalence de la notation concernait à Laon une note descendante, ce qui amène une considération sur un phénomène analogue dans les notations sangalliennes. Comme nous l'avons vu, la coupure neumatique, la séparation entre des neumes, est un des moyens d'indiquer la longueur d'une note, au sommet d'une mélodie, en montant, ou en descendant. Limité dans le choix de ses outils, le copiste est obligé de choisir une situation neutre par rapport à cette loi de la coupure. E. Cardine a montré que dans un contexte rapide, la coupure au grave n'a pas de fonction de longueur (voir la fig. 6, dans le trait *Qui habitat*, le début de la vocalise sur *Altissimi, do-ré-mi-ré-mi*). Le choix de la coupure au grave représente en lui-même une confirmation de la valeur rythmique des autres coupures. Il n'est pas anodin, concernant ces chants liturgiques traditionnels où la montée est souvent définie, par les contemporains, en termes de tension, et la descente en termes de détente. Cette tendance est confirmée par la notation qui manifeste parfois une fragilité du parcours descendant au regard de la tension qui tonifie les montées mélodiques. Il arrive que des variantes rythmiques affectent des descentes conjointes. D'autres descentes sont au contraire marquées par des retards, des répétitions, qui freinent la descente, comme l'a remarqué Guy d'Arezzo, alors que les montées seront aidées par des neumes d'ornements tels que le *quilisma* ou le *salicus*. C'est ainsi que la notation et le choix des signes rythmiques traduisent l'attraction du chant vers le haut, ou sa déclinaison vers le grave.

D'autres divergences manifestées ça-et-là dans la notation quant à la longueur des notes, divergences très minimales au demeurant : petit trait ou point, témoignent de la présence du chantre. Quel est l'interprète qui chanterait toujours exactement de la même manière une descente conjointe de quelques notes avant d'arriver à la finale du chant ? Quelques divergences mineures dans le choix des signes s'avèrent plus significatives de la conscience que le copiste avait de son travail. La notation neumatique est une projection théorique sur le parchemin du phénomène chanté. Les neumes ne représentent pas le chant. Mais ce

sont peut-être justement les variantes, les divergences qui traduisent une émotion, une tension passagère, qui nous rapprochent du chant lui-même. Ainsi le signe de la *tristropa*, répétition de trois notes, écrite normalement, à quelques exceptions près, au-dessus du demi-ton, *fa* ou *do*. Cette exception dans l'offertoire *Jubilate*, répétition de trois sons sur *la*, renvoie directement à l'intention d'un chantre dans le moment de son exécution (fig. 7) ^[38].

The image shows a musical score for the Offertory 'Jubilate Deo' from the Psalms (Ps. 65, 1. 2. 16). The score is written on three staves. The first staff is labeled 'OF. I' and 'R.B.C.K.S.' and contains the lyrics 'Ubi-lá-te * De-o u-ni-vér-sa ter-'. The second staff contains the lyrics 'ra : iu-bi-lá-' and features a triplet of notes on the syllable 'ra', which is highlighted with a black box. The third staff contains the lyrics 'te De-o u-ni-vér-sa ter-'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 7 - Offertoire *Jubilate Deo : iubilate* ^[39] (voir l'image au format original)

Il arrive aussi que l'on trouve pour la même formule mélodique une note répétée alors qu'ailleurs elle est seulement allongée. Il ne s'agit pas d'une erreur, mais encore d'un témoignage de l'intention particulière qu'un chantre a donné à cette note, au point de la redoubler. D'autres variantes neumatiques de cette sorte pourraient encore être invoquées. Cependant la recherche en ce domaine n'est pas terminée. Le signe appelé *porrectus* représente trois notes dont la deuxième est normalement plus grave que les autres (voir fig. 6, verset 3 sur *aspero, sol-fa-sol*). Mais il arrive que la même forme concerne une formule dont les deux dernières notes sont sur le même degré, lorsque celui-ci est supérieur au demi-ton : *fa* ou *do* (voir fig. 7).

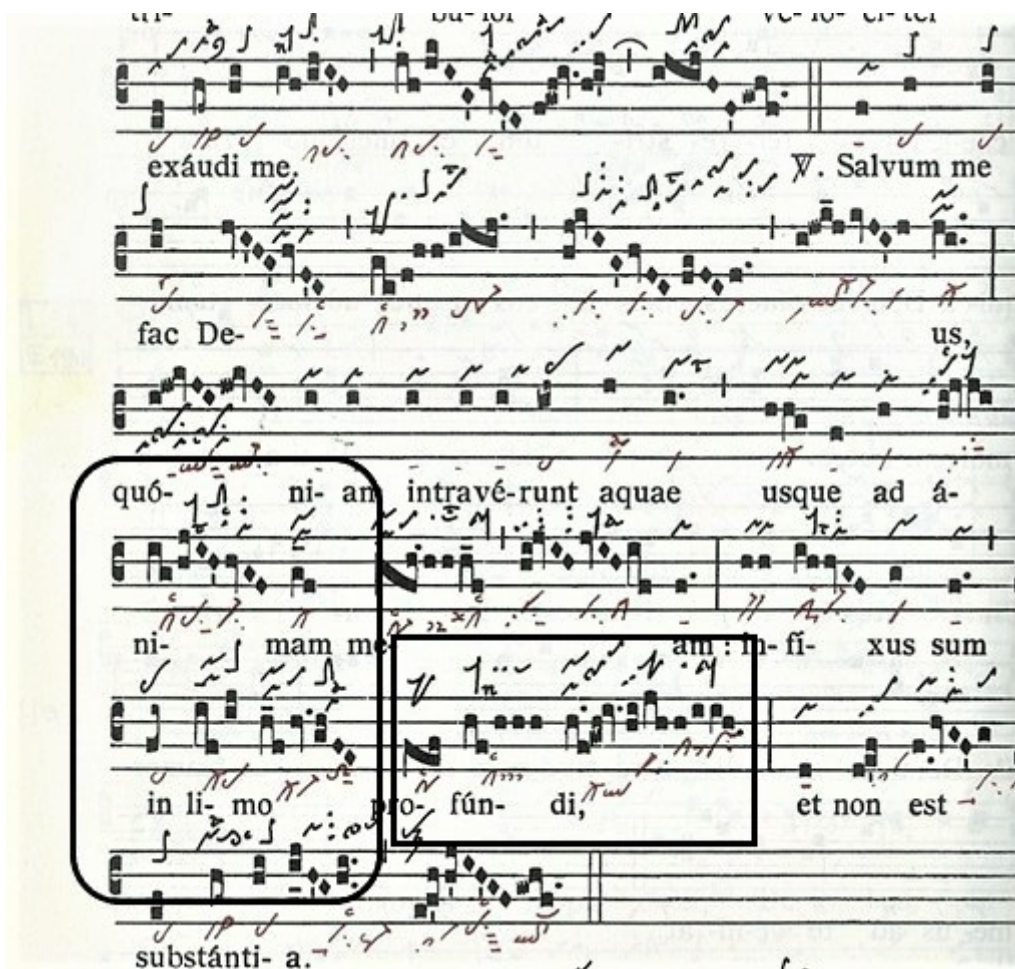


Fig. 8 - Graduel *Ne avertas*: usque ad animam; in limo, *profundi*^[40] (voir l'image au format original)

E. Cardine, ayant comparé ce signe avec la version du tonaire de Dijon, a considéré comme « difficile à comprendre aujourd'hui » cette anomalie^[41]. Mais celle-ci aurait dû conforter les constatations qu'il avait faites à propos de la psalmodie, à savoir qu'à Saint-Gall au x^e siècle, et probablement à Laon aussi on chantait la deuxième note de ce *porrectus* en dessous du demi-ton, ou comme un ornement autour de *fa* puisqu'on trouve aussi cette formule avec une *apostropha*, signe ornemental. Des comparaisons avec le collectage du chant vieux romain, et même avec des manuscrits grégoriens, comme le graduel de Klosterneuburg cité plus haut (voir, par exemple, fol. 13^v Gr. *Dilexisti: et odisti*) le prouvent. Par conséquent il ne sera plus question de considérer cette graphie comme un défaut de la notation, mais comme le signe d'une divergence des traditions installée bien avant l'invention des notations.

Conclusion

Le jugement du chanteur ou du musicologue devra dépasser la perception de la modalité d'*octoechos*, pour s'attacher à comprendre la faute comme impossibilité seulement

lorsqu'elle sort la mélodie des codes musicaux qui encadrent le chant médiéval dans l'Occident latin, d'après ce que nous pouvons appréhender à la lecture des nombreuses copies qui l'ont transmis à travers les âges. Il faudra donc distinguer dans ce qui apparaît comme « écart » les variantes ou habitudes locales, et les impossibilités. Toute copie peut comporter des erreurs, est même source d'erreur. Le meilleur moyen de comprendre le sens de la composition ou de son écriture est de se reporter aux habitudes ou aux critères de composition de l'époque ou même d'un lieu ou d'un manuscrit. Cela suppose une connaissance approfondie des répertoires, des formulaires, avec toujours présente à l'esprit la variété de la transmission dans de si grands espaces et de si longues périodes.

Documents annexes

Fig. 1 - Antienne Si iniquitates : 1. Antiphonaire anglais, Cambridge Univ. Add. 2602, XIVe s., fol. 264 ; 2. Lucca, Bib. Cap. 601, XIe s. (Paléographie Musicale, 9), fol. 560 ; 3. Worcester, F 106 XIIIe s. (Paléographie Musicale, 12, p. 435) ; 4. Antiphonarius ad modum amplius secundum solennem Cenomanensis dioceseos ritum, Paris/Le Mans, '1529' [s. p.] [Exemplaire numérisé p. 130v]

Fig. 2 - Hymne Quem terra pontus : 1. Nevers. Paris, BnF, N.a.l. 1235, fol. 156v ; 2. Klosterneuburg, Bibl. des Chorherrenstifts, 1000, fol. 42v-43v (1003, 1004) (Monumenta Monodica Medii Aevi, n° 16, p. 223) ; 3. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, 366, p. 44 ; 4. Worcester, Cathedral, fol. 160 (Paléographie Musicale, XII, p. 6*) ; 5. Pairis (Cisterciens. Colmar, Bibl. Mun. 442 (286), XIIe s., fol. 8r ; 6. Sainte-Barbe-en-Auge (Augustins). Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 113, fol. 162, 169v, 175v, 176-176v, 179v-180, XIV-XVe s. (Monumenta Monodica Medii Aevi, I, n° 205, p. 131)

Fig. 3 - Communion Vox in Rama : 1. Graduel de Gaillac, XIe s., BnF, Latin 776, fol. 18 ; 2. Graduel cistercien de Morimondo, XIIe s., BnF, N.a.l. 1414, fol. 80v

Fig. 4 - Jerusalem mirabilis, transcription directe et proposition de restitution

Fig. 5 - Versets de répons du premier mode, BnF, Latin 776, fol. 150v

Fig. 6 - Trait Qui habitat : v. 1, intonation et v. 5, cadence finale

Fig. 7 - Offertoire Iubilate Deo : iubilate

Fig. 8 - Graduel Ne avertas : usque ad animam; in limo, profundi

Notes

- [1] Paris, BnF, latin 13024, fol. 119^v. La plupart des manuscrits de la BnF cités ici peuvent être consultés sur Gallica.
- [2] Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.
- [3] Paris, BnF, latin 12048. *Liber sacramentorum Gellonensis*, éd. A. Dumas et J. Deshusses, Turnhout, Brepols, 1981 (*Corpus christianorum Series latina*, 159-159A), p. xx-xxi.
- [4] Jean Lebeuf, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris 1741 [reprint Genève, Minkoff, 1972], p. 47.
- [5] *Le Graduel romain. Édition critique par les moines de Solesmes IV. Le texte neumatique*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 2 vol., 1960 et 1962.
- [6] *Graduale novum de dominicis et festis*, Regensburg/Vatican, 2011.
- [7] Sources présentées pour chaque pièce, dans les *Beiträge zur Gregorianik*.
- [8] Charles M. Atkinson, « The Ordinary Chants of the Roman Mass, with their Tropes. The Odyssey of an Edition », *Ars edendi. Lecture Series*, IV, éd. B. Crostini, G. Iversen, Br.M. Jensen, Stockholm University, 2016 (*Studia Latina Stockholmiensia*, 62), p. 50-84.
- [9] Jean Bottero, *Naissance de Dieu. La Bible et l'historien*, Paris, Gallimard, 1986, p. 8.
- [10] Voir Alberto Turco, « Les Répertoires liturgiques latins avant l'octoechos », *Études grégoriennes*, 18, 1979, p. 204-205.
- [11] Jean Claire, « L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne*, 40-41, 1962-63.
- [12] Peter Jeffery, « The earliest Octoechoi: The Role of Jerusalem and Palestine in the Beginnings of Modal Ordering », *The Study of Medieval Chant. Paths and Bridges, East and West. In honor of Kenneth Levy*, éd. P. Jeffery, Cambridge, Boydell Press, 2001, p. 147-210.
- [13] Voir à ce sujet Charles M. Atkinson, « 'The Parapteres: Nothi' or Not? », *Musical Quarterly*, 68, 1982, p. 32-59 et *The Critical Nexus*, Oxford University Press, 2009
- [14] Paris, BnF, latin 13159.

- [15] Georges Doncieux, « La Pernette. Origine, histoire et restitution critique d'une chanson populaire romane », *Romania*, 20, 1891, p. 86-135 ; Patrice Coirault, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, vol. I, *La poésie et l'amour*, Paris, BnF, 1996, p. 153.
- [16] Thomas F. Kelly, *The Beneventan Chant*, Cambridge University Press, 1989, p. 146-47.
- [17] Jean Claire, « Les répertoires liturgiques latins avant l'octoechos. L'office ferial romano-franc », *Études grégoriennes*, 15, 1975, p. 5-192.
- [18] Graduel de Gaillac, XI^e siècle, Paris, BnF, Latin 776, fol. 18 ; Graduel cistercien de Morimondo, XII^e siècle, Paris, BnF, N.a.l. 1414, fol. 80^v.
- [19] Marie-Noël Colette, « 'Jerusalem mirabilis', la datation du manuscrit Paris, BnF latin 1139 », *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (X^e-XIII^e siècles)*, éd. Cl. Andrault-Schmitt, Limoges, Pulim, 2006, p. 489-501.
- [20] Paris, BnF, latin 1139, fol. 50^{r-v}.
- [21] Guy d'Arezzo, *Micrologus*, éd. J. Smits Van Waesberghe, *Guidonis Aretini Micrologus*, American Institute of Musicology, 1955 (*Corpus scriptorum de Musica*, 4), chap. XV. Trad. fr. M.-N. Colette et J.-Chr. Jolivet, Paris, IPMC, 1993.
- [22] Paris, BnF, latin 776, fol. 150^{r-v}.
- [23] Versets édités par Véronique Dubois, « Les mélodies des versets de répons du I^{er} ton dans le tonaire du manuscrit Paris, BnF Latin 776 », *Études grégoriennes*, 33, 2005, p. 75-105 ; *Ibid.*, « Le Tonaire noté du manuscrit de Gaillac, Paris BnF Lat. 776 », *Ibid.*, 43, 2016, p. 1-102 ; « Le tonaire noté du manuscrit de Gaillac, Paris, BnF Lat. 776 - Édition des incipit (2^e partie) », *Ibid.*, 44, 2017, p. 15-92.
- [24] Leo Treitler, « Homer and Gregory: the Transmission of epic Poetry and Plainchant », *The Musical Quarterly*, 60, 1974, p. 335-373.
- [25] *Graduale Triplex*, Solesmes, Abbaye de Solesmes, 1979, p. 74 (les extraits du *Graduale Triplex* sont publiés avec l'autorisation de l'Abbaye de Solesmes). Voir une copie manuscrite sur lignes dans le graduel de Nevers, BnF, N.a.l. 1235, fol. 45-46.
- [26] Marie-Noël Colette, « La quarte grave du mode de réplagal. Tradition orale et analyse de documents écrits », *Musurgia*, 6/2, 1999, p. 65-72.
- [27] Ouria Haichi, CD *Chants de l'Aurès*, Auvidis, 1990, AD 100.

- [28] Klosterneuburg, Graz, Universitätsbibl. 807, XII^e siècle (*Paléographie Musicale*, 19), fol. 47^v ; Tonaire de Dijon : Montpellier, Bibl. Interuniversitaire, H 159, XI^e siècle (*Paléographie Musicale*, 7-8), fol. 152.
- [29] Bénévent, Bib. Cap. 34, XII^e siècle (*Paléographie Musicale*, 15), fol. 65.
- [30] « *Non timebis a timore nocturno /A sagitta volante per diem, a negotio perambulante in tenebris, a ruina et daemonio meridiano* ».
- [31] Eugène Cardine, « La corde récitative du 3^e ton psalmodique dans l'ancienne tradition sangallienne », *Études Grégoriennes*, 1, 1954, p. 47-53.
- [32] Laon, Médiathèque Suzanne Martinet, ms. 239 (*Paléographie Musicale*, 10).
- [33] Saint-Gall Stiftsbibliothek 359 ; Einsiedeln Stiftsbibliothek 4 (*Paléographie Musicale*, 4 et 2^e s. 2).
- [34] Eugène Cardine, Sémiologie grégorienne [s.d.], extr. de *Études grégoriennes*, 11, 1970, p. 1-158.
- [35] Lawrence Heiman, « The rhythmic value of the final descending note after a punctum in neums of codex 239 of the library of Laon », *Études Grégoriennes*, 13, 1972, p. 151-224.
- [36] Marie-Noël Colette, « *Scribere qui nescit, sensum deus augeat illi* : Remarques sur quelques témoignages manuscrits de l'apprentissage de la notation musicale », *Notarum figura. L'écriture musicale et le monde des signes au IX^e siècle. Auxerre 17-18 juin 2011*, éd. E. H. Aubert et S. Rankin, *Études grégoriennes*, 40, 2013, p. 191-212.
- [37] Yves Chartier, *L'œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand. Les compositions et les traités de musique*, Québec, Bellarmin, 1995 p. 196-97.
- [38] Offertoire *Universa terra*, sur la montée du mot *iubilate*, *Graduale Triplex*, p. 227.
- [39] *Graduale Triplex*, p. 227.
- [40] *Graduale Triplex*, p. 156.
- [41] Cardine, « Sémiologie grégorienne », p. 24.

Pour citer ce document

Par Marie-Noël Colette, «Au-delà de la plume, la main du copiste et la voix du chantre. Erreurs ou diversité des traditions du chant au Moyen Âge», *Textus & Musica* [En ligne], 1 | 2020, "Qui dit tradition dit faute ?" La faute dans les corpus chantés du Moyen Âge et de la Renaissance, mis à jour le : 21/09/2020, URL : <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/textus-et-musica/index.php?id=157>

Quelques mots à propos de : Marie-Noël Colette

Directeur d'Études honoraire, École Pratique des Hautes Études. Ses recherches portent sur la recherche des sources et l'analyse de la musique du haut Moyen Âge, plus particulièrement l'exécution du chant grégorien à partir des indications des manuscrits des x^e et x^e siècles et des pratiques des traditions orales. À côté de l'enseignement du chant au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, ses travaux théoriques ont porté sur la modalité, les compositions post-carolingiennes, trope

...

Droits d'auteur



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>) / Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC.3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>)