

# LA MUSIQUE LITURGIQUE AU TEMPS DU CALIXTINUS

M. Noël Colette

---

---

Cuadernos de Sección. Música 8. (1996) p. 21-40  
ISSN: 0213-0815  
Donostia: Eusko Ikaskuntza

*Le manuscrit appelé Calixtinus, copié vers 1139, est l'un des souvenirs les plus prestigieux de la renaissance artistique et musicale du XII<sup>ème</sup> siècle. Arrivés au terme du voyage, les pèlerins exprimaient leurs joies et leurs espoirs dans un répertoire musical varié qui était à la fois témoin des richesses du passé, et enrichi de 'modernes' embellissements: chants de processions, tropes, séquences, conduits, exécutés en lignes monodiques sinueuses, ou agrémentés des sonorités colorées qu'apporte la polyphonie. Ces mélodies nourrissaient l'inspiration du répertoire profane et du théâtre liturgique, qui s'épanouissait alors que s'élevaient les chefs-d'oeuvre de l'art roman. Ce sont tous ces aspects qui sont ici évoqués.*

1139 inguruan kopiatu zen Calixtinus izeneko eskuizkribua XII. mendeko arte eta musika berpizkundearen oroipen ospetsuenetako bat da Bidaiaaren amaierara iristen ziren erromesek beren alaitasuna eta itzaropenak adierazten zituzten musika erreperitorio anitzaren bidez bertan iraganeko aberastasunak eta apaingarri modernoak biltzen baitziren: prozesio kantuak, tropoak, sekuentziak, lerro monodiko bihurrietan kantatuak edo polifoniak dakartzan soinu koloretsuez homituak. Doinu horiek bai erreperitorio profanoa eta bai antzerki liturgikoarena elikatu zituzten, azkeneko hau arte erromanikoaren lan onenak eraikitzen zituzten aldi berean garatzen ari zela-rik. Alderdi guzti horiek aipatzen dira lan honetan.

*El manuscrito llamado Calixtinus, copiado hacia 1139, es uno de los mas prestigiosos recuerdos del renacimiento artístico y musical del siglo XII. Llegados al fin del viaje, los peregrinos expresaban sus alegrías y sus esperanzas mediante un repertorio musical variado que era, a la vez, testigo de las riquezas del pasado, y enriquecido de "modernes" embellecimientos: cantos de procesiones, tropos, secuencias, acompañamientos, ejecutados en líneas monódicas sinuosas o aderezadas de sonidos colorantes que aporta la polifonia. Estas melodías alimentaban la inspiration del repertorio profano y del teatro litúrgico, que resplandecían mientras se levantaban las obras de arte románico. Aquí están evocados todos estos aspectos.*

---

PS. Je remercie les chanteuses de l'Ensemble Discantus, et en particulier Brigitte Lesne, d'avoir si merveilleusement interprété les exemples musicaux de cette conférence.

## 1. LE PELERINAGE

A l'heure où est noté le codex qui portera le nom du pape Calixte (1119-1124), la musique européenne connaît une efflorescence dont ce manuscrit est un des meilleurs témoins<sup>1</sup>. Témoin d'un renouvellement musical, mais aussi de féconds échanges entre les nations, puisqu'il fut sans doute copié en Bourgogne, et que le voici à Santiago. Témoin, encore, de cette profonde foi qui transporte les montagnes, et qui entraîne les peuples hors de leurs frontières, en ces longs cheminements, émaillés de stations dans les nombreux lieux saints rencontrés. Ce que nous allons tenter de retracer ici, c'est l'ambiance musicale et liturgique sans laquelle ces stations auraient été réduites à de simples villégiatures.

On peut imaginer un grand déploiement de festivités proposées lors de l'arrivée au sanctuaire lui-même. Mais cette apogée du pèlerinage ne doit pas faire oublier l'ampleur des déplacements. Ainsi, tant aux étapes qu'au sanctuaire final, la liturgie est présente avec ses fastes. Comme les processions, les pèlerinages permettent une liturgie plus imaginative que celle qui est marquée par le cursus annuel. Elle est d'abord inspirée par le sens de la démarche elle-même: pénitence, intercession, et par la vénération des saints. Une liturgie imprécatrice et stationnaire à la fois, probablement plus festive devant les grands sanctuaires et surtout au terme du parcours, à Compostela. Après des semaines, parfois des mois d'embûches, la joie est manifeste, autour du pèlerin prénommé le roi, celui qui le premier voit apparaître le merveilleux édifice.

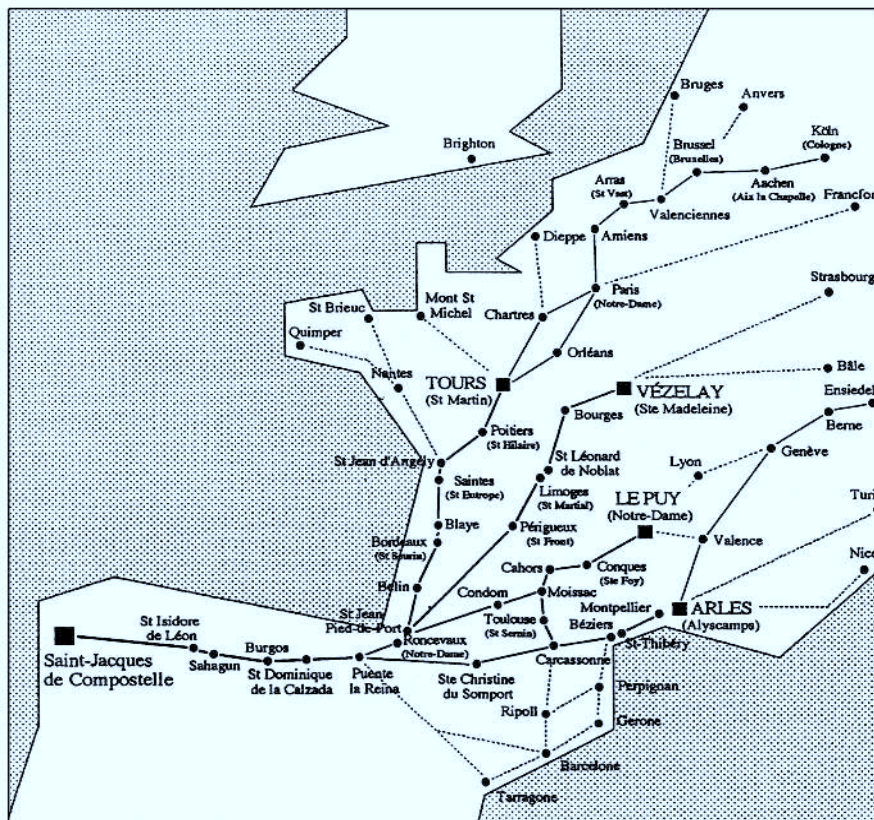
Cependant certaines étapes sont en elles-mêmes des pèlerinages. Songeons par exemple à Sainte-Foy, à Notre-Dame du Puy, à Saint-Léonard. Le répertoire transmis par le Calixtinus est tellement proche de ceux de Limoges et du Puy que l'on est obligé de reconnaître que les pèlerins faisaient avec eux cheminer leur musique. Et ils recevaient en retour le message d'autres traditions musicales. Les déplacements de chantres ont été pour beaucoup, vraisemblablement, dans l'évolution de la musique de ces siècles, et surtout de la musique religieuse parallèle, celle qui n'était pas nécessairement véhiculée par les milieux monastiques. Et c'est justement celle-là qui est, en ce temps, porteuse des nouvelles polyphonies.

En conséquence, gardons à l'esprit ces voies de pèlerinage, auxquelles correspond la réception de courants musicaux d'origines diverses: Venues du Limousin, des mélodies se retrouvent au Puy, ou plus au Sud, à Moissac. Et le trajet inverse n'est pas rare. Si les pèlerins viennent du Nord, à partir de Paris ils ont le choix entre les directions d'Orléans (tout près de Fleury-sur-Loire, berceau de nombreux drames liturgiques), ou Chartres, qui, depuis le XI<sup>e</sup> siècle, transmet aux églises du Sud les productions de l'évêque Fulbert, dont nous avons retrouvé un des plus anciens témoins, justement, dans un manuscrit du Puy. Ensuite ils vénèrent, à Poitiers, le tombeau de saint Hilaire, le souvenir du poète Venance Fortunat et de sainte Radegonde. Que chantaient-ils donc?

---

<sup>1</sup>Cf. Fac-similé noir et blanc et transcription: W.M.Whitehill et G. Prado, *Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus*, 3 vols, 1944. Fac-similé couleur: Ed. Kaydeda, Madrid, 1993.

CARTE <sup>2</sup>



<sup>2</sup> Carte dressée par Alain Genuys, du Centre de Musique Médiévale de Paris, d'après R. de La Coste Messelière, "Importance réelle des routes dites de Saint-Jacques dans les pays du Sud de la France et en Espagne du Nord", dans *Bulletin philologique et historique*, I, 1969, p.451-470. (Voir aussi, du même auteur, *Pèlerins et chemins de Saint-Jacques en France et en Europe du X<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, 1965). J. Vieilliard (*Le Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*. Texte latin du XII<sup>e</sup> siècle, édité et traduit en français d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll, 5<sup>e</sup> éd. Mâcon, 1978) a dressé une carte qui ne tient compte que des données, relativement succinctes à ce sujet, du *Guide*

## II. MONODIES VENUES DU FOND DES AGES.

Les répertoires liturgiques se sont formés lentement, au cours des siècles. Et comme la liturgie se forme par sédimentation, qu'elle accumule et supprime rarement, elle se trouve au XII<sup>ème</sup> siècle chargée de toute la mémoire musicale de l'occident.

Dressons tout d'abord un tableau de ce que l'on pouvait à l'époque, et depuis bientôt deux siècles, entendre, en fait d'enrichissements festifs à ce qu'était la liturgie quotidienne. Puis nous insisterons sur l'apport de cette aube du XII<sup>ème</sup> siècle, contemporaine du codex Calixtinus. Celui-ci en a retenu d'une part ce qui était pour Santiago, mais aussi ce qui paraissait le plus nouveau, le plus beau, ces merveilleuses monodies et polyphonies qui proposaient à l'oreille de nouvelles couleurs sonores.

Il importe de distinguer toujours, dans la musique liturgique, deux aspects, tous deux aussi riches de valeur musicale et émotionnelle:

la musique qu'on appelle cantillée: horizontale, syllabique, au temps long: les lectures, le bourdonnement de la psalmodie, l'alternance des litanies ou preces. C'est celle qui porte la prière de tout un chacun.

Un reportage fameux de pèlerinage à Jérusalem nous a été établi; dès le IV<sup>ème</sup> siècle par une moniale que l'on croit espagnole, Egérie. Voici comment elle décrit; après avoir évoqué le chant des hymnes et des antiennes, celui des litanies qu'elle a entendu W-bas:

"...on dit des hymnes et des antiennes. Et quand on les a dites d'un bout à l'autre comme d'habitude, l'évêque se lève, se tient debout devant les cancels, c'est-à-dire devant la grotte. Un des diacres fait mémoire de chacun, comme c'est l'habitude. Chaque fois que le diacre prononce un nom, toujours un grand nombre d'enfants de chœur qui sont là debout répondent *Kyrie eleison comme nous disons, nous, ayez pitié, Seigneur (Miserere Domine)*, et leurs voix font un bruit extraordinaire"<sup>3</sup>.

Il y a donc cette musique cantillée, qui est presque un *parlando*, comme disait saint Augustin, qui fait le fond de la liturgie: lecture, prières, psalmodie. Et, jusqu'aux temps modernes, tous les chanteurs, formés dans les maîtrises de cathédrales, l'ont pratiquée quotidiennement. Elle fut absolument nécessaire à l'émergence de l'autre musique, plus évidente, celle qui, depuis les origines aussi, s'est exprimée dans ces jubilus, ces élans d'une voix qui ne peut plus exprimer sa *joie in verbis, ces longissimae melodiae*, qui transforment tout événement liturgique en une fête: c'est la musique verticale, mélismatique, instantanée, qui défie le temps, la musique des anges.

Cette autre musique est réservée aux chantres, A tel point que le XII<sup>ème</sup> siècle trouve le moyen de chanter le *cantor admirabilis*, qui doit rester *per secla stabilis*, lui par qui *sonet ars musica*:

*Anne nove laudabilis  
o dies ineffabilis  
et tu cantor mirabilis,  
esto per secla stabilis.*

*Anno novo in cantica  
recitentur organica  
in cantoris presencia  
tata sonet ars musica*<sup>4</sup>.

<sup>3</sup>Trad. H.Pétre, Ethérie. Journal *de voyage*, Paris, Ed. du Cerf, 1948, p.193.

<sup>4</sup>Répertoire limousin, d'après le manuscrit, Paris, B.N., Latin 1139. Un texte aussi surprenant dans sa formulation est, de plus, noté en une polyphonie qui se cache puisque, apte à être chantée polyphoniquement, elle est notée comme une monodie, les deux parties se faisant suite.

Nous allons donc retrouver les deux aspects : cantillé et jubilatoire de toute musique liturgique.

### a. Litanies, preces

Au cours de ce parcours, les pèlerins chantent normalement au moins les offices et messes. Autour de cette musique il faut compter avec un déploiement extraordinaire de chants de procession: entrées, conduits, sorties (*Benedicamus domino*), et bien sûr de chants de demande: les litanies, les fameuses *preces* qui sont venues d'Espagne pour enrichir les répertoires de la France du Sud.

Ces *preces* offrent au pèlerin un langage pour énoncer toutes ses demandes, matérielles (la pluie, le beau temps), mais surtout spirituelles: le pardon de ses péchés, et la vie éternelle: but suprême du pèlerinage.

Citons pour exemple cet abécédaire d'origine hispanique:

*Rogamus te rex seculorum,  
Deus sancte jam miserere peccavimus tibi.*

*Audi clamantes Pater piissime  
Ea quae precamur clemens attribue  
Exaudi nos Domine P. Jam miserere*

*Bone redemptor supplices quaesumus  
Te toto corde fletus requirimus  
Assiste propitius*

*Confusio peccati nos atterit  
Contritos culpa crimina comprimunt  
Exaudi nos Domine*

*Decidunt bona assistunt pessima  
Hostes incumbunt gladiis inopia  
Christe jam nos libera*

*Emitte manum Deus omnipotens  
Et invocantes potenter protege  
Exalta piissime*

*Fertilitatem et pacem tribue  
Remove bella et famem cohibe  
Redemptor sanctissime*

*Gemitus vide fletus intellige  
Extende manum peccantes redime  
Salva nos omnipotens...<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup>Cf. M.Huglo, "Les preces des graduel aquitains empruntées à la liturgie hispanique", *Hispania sacra*, VIII, 1955, 361-383, qui cite d'après des manuscrits du XI-XII<sup>e</sup> s: Madrid, Real Academia de la Historia, 45, 51; Paris B.N., Lat. 776, Lat. 903; Londres Harl.4951, etc., et l'édition du bréviaire de Tolède, dans Migne, *Patrologiae, series latina*. 85 et 86).

EXEMPLE 1. <sup>6</sup>

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o

Quem ci-ves ce-les-tes sancta clamantes laude frequentant

Et in terra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis

Ut mi-nis-tri do-mi-ni ver-bo in-car-na-to ter-re-nis pro-mi-se-rat

Lau-da-mus te

Lau-di-bus cuius astra matutina in-sistunt

Be-ne-di-ci-mus te

Per quem omne sacrum et benedictio conceditur atque augetur

A-do-ra-mus te

Omni-potens adorande colende tremende venerande

Glo-ri-fi-ca-mus te

Ut creatu-ra creantem plasma plasmantem figulum figulan-tem

Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi propter glo-ri-am tu-am ma-gnam

Hymnum maiestatis gra-ti-as au-tem pietati referen-tes ...

<sup>6</sup>Trope du *Gloria XV*. D'après le Tropaire de Narbonne, du XII<sup>ème</sup> s. (Pans, Bibliothèque nationale, Latin 778, f.25).



## b. Tropes

Aux antiennes d'introït, d'offertoire, de communion, aux imprécations que sont les chants de l'ordinaire, Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus, ont été ajoutés, depuis le IX<sup>ème</sup> siècle, ce que l'on appelle des tropes. Ce sont des compositions poétiques destinées, un peu comme les chapiteaux des églises romanes, à gloser, c'est-à-dire, à commenter pour les croyants le texte de la Sainte Ecriture. Ces compositions se présentent comme une intrusion de l'humanité dans le chant de l'Eglise. Quelques auteurs sont identifiés: Tuotilo, Notker, etc. Il en était de même, il est vrai, pour les antiques hymnes, mais ces dernières, lorsqu'elles avaient été adoptées, constituaient un répertoire bien distinct, qui n'avait pas rompu l'enchaînement des textes sacrés. Les tropes ajoutent leur commentaire au verbe de la liturgie, mais aussi à sa musique, puisque le procédé de l'intercalation invitait ces bons musiciens à adapter parfaitement leur nouvel apport à l'un et à l'autre.

Il s'agissait ici de gloses des chants de l'ordinaire, qui rajeunissent des textes antiques - Kyrie et Gloria sont attestés dès le IV<sup>ème</sup> siècle - en en commentant le sens. Ainsi, dans le trope suivant, du Gloria XV, musique et texte reprennent le thème du Gloria lui-même, avec une insistance marquée, en ce qui concerne la musique, autour de deux cellules: la relation EGa, très présente dans ce Gloria qui oscille sans cesse entre une corde de récitation a et une finale modale E, elle-même deuxième pôle d'attraction de l'ornementation du trope lui-même (exemple 1).

D'autres tropes précisent la destination liturgique et festive, de Kyrie, par exemple: *Rex virginum, amator Deus, Mariae decus eleison*<sup>7</sup>.

Mais les tropes ne sont pas seulement attribués, comme on le pense parfois en raison de leur histoire, aux chants de l'ordinaire: Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus. Jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle on appelle les Kyrie du nom de leur trope: Kyrie *Cunctipotens*. Il y eut aussi tropisation des textes et des mélodies des chants de ce que l'on appelle le Propre, à savoir le répertoire propre à l'une ou l'autre fête, et qui varie avec le temps ou les saints vénérés: introït, alleluia, offertoire, chant de communion.

Le rôle des tropes est alors littéraire: ajouter une glose au chant liturgique, souvent extrait de l'Ecriture sainte, pour en préciser l'attribution, ou le sens.

Il est aussi musical. La musique des chants liturgiques est, souvent, très ancienne: V-VII<sup>ème</sup> siècle, d'avant la théorisation des modes, et bien souvent, ces tropes, composés entre le IX<sup>ème</sup> et le XII<sup>ème</sup> siècles, enrichissent la mélodie ancienne de nouvelles sonorités, plus conformes à la nouvelle conception des modes, disons, plus à la mode, comme nous l'avons vu en ce qui concerne le Gloria XV (exemple 2).

Outre les tropes des chants de l'ordinaire, et du Propre, n'oublions pas, surtout au XII<sup>ème</sup> siècle, cette catégorie de tropes qui, en raison de sa place, assez ouverte, en conclusion des liturgies, sera tellement favorable aux développements de la polyphonie, les tropes de *Benedicamus domino*<sup>8</sup> (exemple 3).

Si j'insiste un peu sur les tropes, c'est que, quoique très méconnus, ils ont joué un grand rôle dans la liturgie, dès l'époque où sa musique commence à être notée (IX-X<sup>è</sup> s.). L'insertion des tropes dans la liturgie, qui est certainement le fait le plus marquant depuis la réforme du chant sous Pépin et ses successeurs, n'aurait pas été possible sans la réorganisation mu-

---

<sup>7</sup>Ce trope se trouve sous forme polyphonique dans le manuscrit Las Huelgas (Burgos), f. 1-1v., cf. *Fac-similé* et transcription, H. Anglès, *El Codex musical de Las Huelgas*, 3 vol., Barcelona, 1931. Cf. l'interprétation par l'ensemble *Discantus: Codex Las Huelgas* (Opus 111, OPS 30-68).

<sup>8</sup>Très présents aussi dans le manuscrit Las Huelgas, cité ci-dessus.

EXEMPLE 2<sup>9</sup>

The musical score consists of several systems, each with a staff of music and corresponding Latin text below it. The text is as follows:

Trope: Ec-ce iam Iho-an-nes a-dest vene-randa glo-ri-a  
 cu-i Chris-tus am-pli-o-ra, do-na cre-dens mis-ti-ca

Antienne: In me-di-o ec-cle-si-ae a-pe-ruit os e-ius  
 quem vir-gi-ne-o flo-re sa-cra-vit

A. et imple-vit e-um Do-mi-nus spi-ri-tu sa-pi-entiae et in-tel-lectus

Tr. pas-to-rem no-bis tri-bu-ens

A. sto-lam glo-ri-ae in-du-it e-um.

<sup>9</sup>Trope de l'Introit *In medio*. Introit d'après le Graduel de Gaillac (Paris, B.N., Lat. 776), et trope d'après le tropaire de Moissac (Paris, B.N., N.a.I., 1871).

EXEMPLE 3 <sup>10</sup>

Le-ta-mi -ni plebs ho-di -e fi-de -lis  
 quo Ste -pha -nus lo -ca-tus est in ce -lis  
 Ful-get mar -tir san -ctis -si -mus ut ro -sa  
 in-ter san-cto -rum ag -ni -na for -mo -sa

sicale du IX<sup>ème</sup> siècle. Cette rupture dans la continuité d'une tradition avait ouvert la voie à de nouvelles inventions. Et ce phénomène ne fut pas limité à quelques églises. Il suffit de recenser les manuscrits qui nous les ont transmis, encore aux XI<sup>ème</sup> et XII<sup>ème</sup> siècles, du Nord au Sud, de l'Ouest à l'Est de l'Europe, pour mesurer leur impact.

### c. Séquences

Il en est de même des longues proses qui se faisaient entendre, à la messe ou durant les offices de Vêpres. Ce sont des sortes de mises en textes, une syllabe par note, de ces interminables vocalises qui répondent au beau nom latin de *longissimae melodiae*. Leur origine est obscure, liturgique ou profane, voire instrumentale. Mais elles s'étaient bien installées dans la liturgie annuelle.

Il ne s'agit pas seulement, d'ailleurs de l'alleluia, mais aussi, et très semblables, des prosules de l'Osanna du Sanctus.

La prosule, ou petite prose, suivante (exemple 4) provient du Codex Calixtinus, et avoue une étroite parenté avec une prosule de Moissac.

<sup>10</sup>Trope de *Benedicamus*: *Letami...deo reddamus gratias etemas*. Manuscrit limousin: Paris B.N., Latin 1139, f.41v, XI-XII<sup>ème</sup> s. Interprété par Dominique Vellard dans le disque *Nova cantica* (Deutsche Harmonia mundi RD77196). Cf. aussi la transcription et le commentaire de W.Arit, "*Nova cantica. Grundsätzliches und spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters*", dans *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* X, 1986, p.13-62.

EXEMPLE 4 <sup>11</sup>

Ces compositions traduisent bien le souci médiéval de ne pas laisser, à l'église, la musique prendre le pas sur le texte. La liturgie ne pouvait se passer de la musique qui, pour les Anciens, offre le premier 'instrument' d'énonciation d'un discours: la ponctuation. Mais la musique ne peut que servir le texte. Au XII<sup>ème</sup> siècle, justement, ces inquiétudes sont particulièrement soulignées dans la recherche d'ascétisme des Cisterciens, qui porte même sur la célébration de l'office. Ils banniront toute sorte de tropes, et tenteront de supprimer les mélodies qui, en s'installant en vocalises, risquent d'échapper aux paroles pour devenir musique pure.

Ils ne sont pas les seuls. L'adaptation de textes à de longues mélodies n'est plus au goût du jour. Si les séquences de la première période ne disparaissent pas, le XII<sup>ème</sup> siècle entend se multiplier, autour de la célèbre abbaye parisienne de Saint-Victor, ou même de Notre-Dame, ou encore à Limoges, des séquences d'un nouveau genre, strophiques, et qui, parce qu'elles sont libres de support mélismatique, se montrent plus accueillantes à une petite ornementation (exemple 5).

Ce timbre a été fort apprécié au XII<sup>ème</sup> siècle: nous venons de le trouver à Paris, mais il se répand de Saint-Martial dans toute l'Aquitaine, vers Santiago et bien d'autres régions de l'Europe. Il apparaît même dans des mélodies de troubadours, comme l'a montré W.Artl <sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Prosule d'*osanna*. Codex Calixtinus. F: 138v

<sup>12</sup> "Zur Interpretation zweier Lieder A Madre de Deus und Reis glorios" dans *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* I, 1977. p. 117-130.

EXEMPLE 5. <sup>13</sup>

## Exemple 5

A-ve virgo singularis, porta vitae, stella maris, a-ve, de-cus virginum

Tota virgo sed fecunda, casto corde carne munda, gignens Christum dominum

## d. Offices versifiés

D'autres conquêtes avaient, des l'époque carolingienne, encore accru et surtout diversifié le répertoire, comme ces offices composés à partir des *vitae* des saints. Quelle distance parcourue depuis le seul chant des psaumes, des textes de l'Ancien, puis du Nouveau testament, jusqu'à ces longues histoires relatant en musique les chutes dans le péché, la conversion, la vie de pénitence ou le martyr, et les miracles d'un saint enfin glorifié dans sa dernière demeure.

Ces très nombreuses compositions suivaient souvent un ordre musical peu commun, celui des modes qu'au IX<sup>ème</sup> siècle on avait classés pour aider la mémoire des chantres, mise en péril devant tant de nouveautés. La classification des modes eut un grand rôle au Moyen Age, comme en témoignent nombre de signes, tels que, même, l'ornementation de chapiteaux. C'est encore selon cet ordre qu'est composé l'office de Saint-Jacques.

Tropes, séquences, offices versifiés, sont devenus, en cette fin du XI<sup>ème</sup> siècle, habituels, et agrémentent, pour encore un peu de temps, la liturgie de la messe ou des heures. Ils se sont joints à l'antique chant des psaumes, des hymnes, des lectures et des répons qui rythment depuis des siècles la vie quotidienne des cloîtres ou des cathédrales.

## III. POLYPHONIES

Les théoriciens du IX<sup>ème</sup> siècle attestent la pratique de formes élémentaires, et probablement improvisées, de polyphonies, *L'Enchirias De Musica* ou Manuel de musique, traite en effet des possibilités de chanter en mouvements parallèles à la quinte, à la quarte ou à l'octave, ou encore de déplacer une voix au grave, alors que celle du dessus chante le *cantus firmus*. Ce sont les premiers déchants et organums (exemple 6).

<sup>13</sup>Séquence *Ave virgo singularis*, transcription d'après le ms. Paris, B.N.Lat.14452, XII<sup>ème</sup> s. (Voir d'autres exemples dans l'édition de P.Aubry et E. Misset, *Les Proses d'Adam de Saint-Victor*, Paris, 1901, reprint Genève, Minkoff, 1980).

EXEMPLE 6.<sup>14</sup>

## Exemple 6



Du XI<sup>ème</sup> siècle nous avons des témoignages précis de polyphonies plus composées, écrites soit en partitions, soit une voix à la suite de l'autre, ou les deux voix dans des cahiers différents. Les centres les plus prestigieux sont Chartres et Winchester. Dans les deux cas il s'agit d'accompagnement polyphonique d'un chant liturgique préalable. En mentionnant le passage de la voix organale du bas vers le haut, au-dessus de la voix chantante, Gui d'Arezzo traduit-il une pratique déjà en usage<sup>15</sup>? Au moins ouvre-t-il la voie à de profondes transformations de la polyphonie. La libération vers l'aigu de la voix organale va se traduire par les belles polyphonies de l'école dite de Saint-Martial. C'est sur cette étape du pèlerinage, que sont, en cette fin du XI<sup>ème</sup> et début du XII<sup>ème</sup> siècle, composés des chants d'un nouveau style, monodiques ou polyphoniques, qui annoncent les grands organums et conduits de l'école Notre-Dame de Paris (exemple 7).

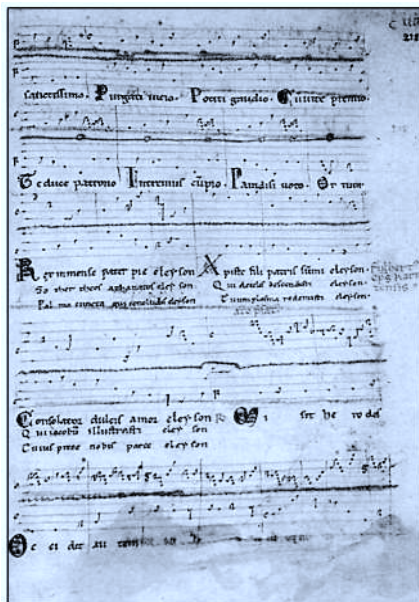
Dans cette France du Sud, où apparaissent les premiers troubadours avec Guillaume d'Aquitaine (1071-1126) les églises résonnaient de ces longues vocalises qui, au superius, "organisaient" les tenors de mélodies déjà traditionnelles: lectures, *Benedicamus domino*, ou de nouvelles compositions, enfin libérées de toute racine liturgique, les conduits.

La carte des écoles musicales du XII<sup>ème</sup> siècle atteste de telles exécutions dans plusieurs parties de l'Europe, Beauvais, en Normandie, a Sens, archevêché dont dépendait Paris, mais à notre époque, surtout dans ces régions si proches que sont l'Aquitaine et le Nord de l'Espagne.

La fonction des polyphonies n'est plus ce qu'elle était au XI<sup>ème</sup> siècle. Elles voisinent maintenant, dans des manuscrits qui ne sont pas vraiment des recueils destinés à la messe ou à l'office, de nouvelles compositions musicales monodiques, et, si elles restent intégrées à

<sup>14</sup> *Rex celi domine*. D'après la *Musica Enchiriadis*, ch.XVII, éd. M.Gerbert, *Scriptores*, 1784, I, p.169 (Voir aussi la nouvelle édition de H. Schmid, *Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis recensio nova post Gerbertinam altera ad finem omnium codicum manuscriptorum*, München, 1981 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der musikhistorischen Kommission, 3).

<sup>15</sup> *Micrologus*. chapitre XVIII-XIX. Edition J. Smits van Waesberghe, American Institute of Musicology, 1955 (*Corpus scriptorum de Musica*, 4). Traduction française et commentaires, M.N.Colette et J.C.Jolivet, Paris, Editions IPMC. La Villette, 1993.

EXEMPLE 7.<sup>16</sup>

la liturgie, elles le sont à des moments particuliers: de jonction: conduits, ou de conclusion: *Benedicamus domino*, ainsi n'altèrent-elles pas le déroulement habituel des offices.

Disons qu'elles amplifient la solennité de très grandes fêtes, qu'elles illuminent les longues nuits d'hiver des fêtes de Noël, et en particulier la bien nommée fête des fous, mais aussi bien sûr, qu'elles sont là pour égayer les longues routes de pèlerinages.

De même qu'une certaine forme d'architecture - déambulatoire autour de la confession - favorise les déplacements processionnels, les entrées dans les lieux saints, certaines formes musicales sont aussi plus propices à accompagner - conduire - ces entrées.

Polyphonie ou monodie, ces compositions du XII<sup>ème</sup> siècle ne peuvent, même issues d'un même lieu, relever d'une analyse unique.

Elles témoignent d'une extraordinaire variété d'invention et, quoique plus ou moins rassemblées géographiquement, elles sont dues à plusieurs compositeurs.

Si les unes révèlent un style musical très fleuri, d'autres font plutôt ressortir le plaisir du texte, des jeux de mots et de sonorités, tel ce chant, cité plus haut, qui, de strophe en strophe, "décline" le nouvel an: *Annus novus, anni novi, anno novo, annum novum, anne nove, anno novo...* Quelques polyphonies, même, rappellent le genre des exercices d'école destinés

<sup>16</sup> Rex immense pater pie. Trope de Kyrie, polyphonique, dans le Codex Calixtinus. F: 218 v. Les voix se croisent, mais la mélodie originelle du Kyrie soutient au grave la voix organale.

à mettre en pratique les nouvelles conquêtes musicales. Mais elles annoncent toutes, par leurs relations harmoniques, leurs sonorités, le cursus des voix qui se croisent ou se répondent en sens contraire, les grandes polyphonies de l'École Notre-Dame, que nous retrouverons à La Huelgas.

#### IV. NOTRE-DAME

Ce panorama serait incomplet s'il négligeait l'inspiration mariale qui va devenir tellement prégnante à cette époque.

Elle est d'une part associée aux festivités de Noël. Elle est aussi présente dans les chants de croisade. Il n'est pas impossible que le *Salve regina* ait trouvé là son origine. Qu'est-ce qu'une vallée de larmes, sinon la vallée de Josaphat? Un thème musical fut particulièrement favorisé, c'est celui qui fut popularisé avec le chant de *l'Ave maris stella* en mode de RE. Il fut, certes, diffusé, entre autres, par les Cisterciens, mais il faut en rendre l'attribution à ce berceau musical que furent les écoles très proches de Saint-Martial et du Puy. En effet, de nombreuses mélodies issues de ces milieux relèvent de la même thématique. Ce thème mélodique, écrit d'abord en mode de RE, sera aussi transposé en mode de SOL, en particulier pour les besoins de la polyphonie. Avec la diffusion du *Salve regina*, il connut un grand succès, puisque, composé sur une route de Santiago, au Puy, nous le retrouvons, presque à l'époque de sa composition, dans des manuscrits du Nord de l'Espagne. Il est probable qu'il ait été inventé à l'occasion d'une croisade, mais c'est une très belle salutation et imprécation, à l'occasion d'une arrivée de pèlerinage. Ce thème pourrait finalement résumer l'évolution musicale de ce mode de RE depuis les origines. Une évolution par extension mélodique et modification de la qualité du SI: Depuis le Kyrie qui, du La remonte au La, associé au Si bémol, jusqu'à celui qui s'étend, à partir d'un La associé à Si bécarre, vers les pôles graves et aigus du mode de RE, et se voit transposé en mode de SOL autour d'une dominante devenue Ré (exemple 8).

Ré devenu sol. Modes de SOL et de RE, les deux modes les plus anciens, et qui vont rester les deux modes préférés du Bas Moyen Âge. Prédilection, et tellement assimilables l'un à l'autre, soit par transposition de quinte, soit par intervention d'un bémol. Nous les retrouvons constamment imbriqués dans les compositions monodiques et polyphoniques, dans les drames liturgiques où leur alternance soutient les dialogues, indique l'identité des personnages et des situations: lamentations, interrogations, discussions entre acheteurs et marchands, etc.

#### V. DRAMES LITURGIQUES

Les nouveaux chants n'auraient probablement pas pu s'imposer sans l'accueil que leur fit l'espace ouvert constitué par l'essor et le développement des drames liturgiques au XII<sup>e</sup> siècle.

Le drame de Pâques, qui au X<sup>e</sup> siècle n'est encore qu'un très hiératique développement de la liturgie pascale, du dialogue des Maries au tombeau, ne cessera de s'allonger, jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle. Mais déjà, au XII<sup>e</sup> siècle, un de ses accroissements se fait autour des développements du chant du *Victimae paschali laudes*, commentaire de l'alleluia *Christus resurgens*, popularisé plus tard en *Christus ista est erstanden*. Le nombre des drames liturgiques augmente, mais aussi leur longueur et en conséquence l'accroissement de l'aspect théâtral, qui finira par supplanter le cadre liturgique originel.



EXEMPLE 8.

The image displays a musical score for 'EXEMPLE 8.' It consists of several staves of music with Latin lyrics underneath. The first three staves are for 'Kyrie eleison' in E-flat major. The fourth and fifth staves are for 'Ave Maria' in E-flat major. The sixth staff is for 'Leta mihi in plebs hodie fidelis' in E major. The seventh staff is for 'Resonemus hoc natali verbum' in D major. The eighth staff is a piano accompaniment for 'Ave Maria singularis' in E major.

Ky-ri-e e -ley -son

Ky-ri-e e -ley -son

Ky-ri-e e -ley -son

A -ve ma-ris stel-la, De-i ma-ter al-ma

A -ve ma-ris stel-la, De-i ma-ter al-ma

Leta-mi -ni plebs ho-di -e fi-de -lis (Paris, B.N., Latin 1139)

Re-so -ne -mus hoc na-ta -li ver-bum (Paris, B.N., Latin 1139)

A-ve ma-ris stel -la, a-ve sin-gu-la-ris (Firenze, Pluteus 29)

Ces développements sont dûs à l'inclusion de poésies, latines ou en langue vernaculaire, d'éléments thématiques extérieurs, comme celui des marchands, dans le drame de Pâques, le drame des vierges folles et sages, les drames de Saint Nicolas, etc. Précisément au XIIème siècle. Il y a loin, du simple dialogue des Maries au tombeau, le jour de Pâques, aux développements de ce drame de Marmoutier, près de Tours du début du XIIIème siècle <sup>17</sup>: Le dialogue entre les Maries et l'ange, puis la découverte du tombeau subsistent, mais précédés et suivis d'amples développements, suite de dialogues, qui lui donnent véritablement un espace théâtral:

- Le jeu commence par un dialogue entre Pilate et les gardes
- l'ange, les gardes et les Maries
- les marchands de parfums: les discussions autour du prix des aromates,
- dialogue entre les Maries au sépulcre: après tous ces préparatifs, grande déception devant le tombeau vide.
- plaintes des gardes qui craignent les sanctions: nous avons perdu celui que nous gardions...
- lamentation de la Madeleine au tombeau <sup>18</sup>
- les autres Maries viennent soutenir Marie Madeleine
- dialogue entre les Maries, Pierre et les autres apôtres
- enfin, le Christ apparaît aux apôtres, à Thomas
- les disciples annoncent la nouvelle à Marie,
- le dialogue se termine par le chant du *Victimae paschali laudes*, et, concluant l'office, du *Te Deum*.

A la faveur de ces développements, vont résonner les thèmes musicaux, souvent traités en leitmotiv, chers à l'époque. L'influence du drame liturgique fut considérable dans la vie culturelle et musicale de ce siècle. J.O. Bragança a montré comment le *Sponsus* (qui n'a été transmis que par un unique témoignage: le manuscrit Latin 1139 de la B.N. de Paris), de la région de Saint-Martial, a étendu son influence sur différents rites de toute la région, s'étendant au Sud de la France et au Nord de l'Espagne <sup>19</sup>. Il suffit d'ouvrir les yeux pour reconnaître sur les portails des églises romanes, les vierges folles et sages du *Sponsus*, avec leurs lampes.

Enfin, n'oublions pas que, avec les sermons, ce sont les drames liturgiques qui ont fait entrer dans les églises les langues vernaculaires. (*Sponsus* de Limoges, *Drame de Pâques* d'Origny-Sainte-Benoîte).

\* \* \* \*

En résumé, le XIIème siècle abonde de nouveautés dans lesquelles invention poétique et musicale ne peuvent être dissociées. Rappelons aussi ces planctus et proses, au rythme long, d'Abélard, les séquences et antiennes attribuées à une femme, l'abbesse Hildegard von

<sup>17</sup>Tours, Bibliothèque Municipale, ms.927. (Cf. l'édition de ce texte dans W. Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*. Berlin, 1976, t.V).

<sup>18</sup>Cette lamentation fait penser à celle des Maries au pied de la croix du manuscrit de Cividale, en Italie (Reale Museo Archeologico, C.I, XIVè s., f.74-76v). Les inspirations musicales de ces drames développés s'interpénètrent.

<sup>19</sup>"A Parábola das Virgens na espiritualidade medieval", *Didaskalia*, II, 1972, p.116.131.

Bingen (née en 1098 et morte en 1179) qui étonnent par la richesse des moyens musicaux déployés pour accroître l'expressivité du texte: mélodies étirées à l'extrême du grave à l'aigu, modalités tourmentées, vocalises retardant la chute des interjections et des superlatifs (*0 speculum columbae*).

De partout convergent les routes vers Compostela. Mais plus près d'ici, et manifestement à la source des compositions musicales qui jalonnent ce pèlerinage, à Saint-Martial de Limoges, des chants d'un nouveau style, *Nova cantica*, déroulaient leurs mélismes subtils, en monodie ou dans des polyphonies qui évitent, au début, d'apparaître comme telles dans l'écriture: "polyphonie cachée".

Avant de conclure, s'impose un rapide regard en effet sur ce qui est indissociable de l'évolution de la musique du IX<sup>ème</sup> au XII<sup>ème</sup> siècle: la conquête d'un langage écrit destiné à transmettre, mais bientôt aussi à composer la musique. De ce point de vue aussi le XII<sup>ème</sup> siècle représente un tournant notoire.

Depuis le IX<sup>ème</sup> siècle, la lisibilité de l'écriture musicale n'a cessé de s'améliorer. C'est dans le courant du XI<sup>ème</sup> siècle, et justement dans le Sud de la France et le Nord de l'Espagne, (utilisant les lettres, en Italie et à Dijon) qu'une parfaite régularité dans la disposition des notes sur les lignes ou sur la page rend ces notations lisibles exactement. En Aquitaine, la ligne qui sur le parchemin sert de repère pour la disposition des notes graves et aiguës vient, tout juste, à la fin du XI<sup>ème</sup> siècle, de changer de critère musical. De modal, en rapport au mode, celui-ci deviendra tonal: au-dessus du demi-ton. Avec une écriture mélodique plus précise se révèle une attention plus rigoureuse portée à la notation de ce degré, si important pour la définition modale, qu'est le demi-ton<sup>20</sup>. L'usage de la solmisation, où le demi-ton est nommé MI-FA, relèvera d'une problématique analogue. Nous sommes à l'aube de bien des révolutions musicales. Au XII<sup>ème</sup> siècle les mélodies peuvent être parfaitement transmises. C'est donc à une nouvelle possibilité de traduction écrite du rythme que vont s'attacher les théoriciens et notateurs de l'École Notre-Dame, que nous retrouverons à Las Huelgas.

La musique liturgique ne sera plus, dorénavant, le seul support des inventions musicales ou notationnelles. Cependant, elle ne cessera d'inspirer toute nouvelle musique, et de cohabiter avec les musiques qu'elle engendre. Il ne faudrait pas comprendre les étapes de l'histoire musicale de ces siècles comme des ruptures au sens où nous en connaissons de nos jours. Elles se sont insérées dans un monde musical relativement homogène, dans lequel les acteurs recherchaient avant tout à percevoir dans la beauté sensible le reflet et la manifestation d'une harmonie rendue possible entre les hommes, et entre Dieu et les hommes. Et dans une situation de pèlerinage, elle-même image d'une condition humaine itinérante, la musique jouait son rôle purificateur et stabilisateur, capable de rendre à l'homme l'espoir de retrouver, grâce à une beauté régulée dans le cadre des gestes sacrés, mais s'épanouissant à l'unisson du chœur des anges, les voies de la connaissance.

---

<sup>20</sup>C'est aussi au début du XII<sup>ème</sup> siècle que l'on voit, en Limousin, apparaître le point en forme de virgule, situé au-dessous du demi-ton, qui sera importé au Portugal et deviendra un des signes spécifiques de la notation portugaise. Cf. M.N.Colette, "Le signe du demi-ton dans le manuscrit Paris, B.N.Latin 1139 et dans quelques manuscrits du Sud de la France", dans *La Tradizione dei tropi liturgici*, Spoleto, 1990, p.297-311.