

ÉTUDE

DE QUELQUES CHANSONS GOLIARDIQUES ¹

Les chansons et poèmes goliardiques ont déjà donné naissance à de nombreuses études presque toutes philologiques; le point de vue musical, assez rarement abordé, soulève des problèmes qu'il n'est pas toujours aisé de résoudre.

L'ère générale de ces productions (xii^e s.) les place en dehors de la notation modale qui ne régnera qu'à partir de 1200 environ; jusqu'à cette date on cherche en vain un texte quelque peu précis relatif à la rythmique musicale — qu'il s'agisse de monodie ou de polyphonie.

D'autres aspects de la question peuvent être envisagés : les chansons goliardiques *notées* sont-elles assez nombreuses pour justifier des travaux minutieux ? Jouent-elles dans l'histoire de la musique un rôle de quelque importance ?

A la première de ces questions on peut répondre que dans les seuls *Carmina Burana*, une cinquantaine de chansons portent des neumes; d'autres manuscrits en conservent quelques-unes qui, s'ajoutant aux précédentes, forment avec elles un *Corpus* relativement homogène et assez volumineux pour solliciter nos préoccupations; en second lieu, son rôle de prédécesseur et d'initiateur des anciennes chansons de troubadours est suffisamment évident pour qu'on l'intègre à l'histoire musicale.

1. Principales abréviations : *Scriptores de Musica* : G. I, Gerbert, I. — C. I, Coussemaker, t. I. — CB., *Carmina Burana*, ms. Munich, Clm. 4660. — Ch., Chartres, ms. lat. 223. — Saint-Gall, ms. 383. — Plut. 29 ou Fl., ms. dit de Notre-Dame. — Camb., ms. de Cambridge. — Lig., ligature(s). — Str., strophe. — H-S., Hilka-Schumann, éd. des *Carmina Burana* (en cours).

*
* *

Les chansons notées ou neumées, les seules dont on s'occupera ici — les textes étant du ressort des médiolatinistes — se répartissent dans les catégories suivantes :

A. — Chansons neumées, dont on ne connaît pas d'autres versions (notées ou neumées).

B. — Chansons neumées dont on rencontre des *notations sur lignes* dans un ou plusieurs autres manuscrits.

C. — Chansons dont on ne connaît — en dehors du texte nu — qu'une ou plusieurs versions notées sur lignes¹.

Celles de la catégorie A ne peuvent donner naissance qu'à des transcriptions schématiques analogues à celle que j'ai proposée pour le *Planctus* n° 1 d'Abélard, *Romania*, LXXXII (1961), p. 94. Les autres se prêteront à des traductions dont la détermination du rythme constituera le problème principal.

A propos des chansons neumées dans le ms. CB. et notées sur lignes dans d'autres mss, il convient de formuler une observation importante.

Le ms. Clm. 4660 de Munich est situé par Hilka-Schumann au XIII^e s. (éd. CB. I, 1, p. ix; cf. aussi W. Meyer); cependant la plupart des pièces qu'il conserve sont en général reportées au XII^e s., à une époque où la notation sur lignes était courante.

Le scribe a pu avoir à recopier des chansons encore *neumées*, tandis que d'autres étaient *notées*; l'exemple démonstratif en est fourni par le célèbre *Planctus ante nescia* noté sur lignes très probablement par son auteur Godefroy de Breteuil et reproduit dans le ms. de ses œuvres (Mazarine, lat. 1002, « courant du XIII^e siècle », p. 234 ss) ainsi que dans d'autres codices, en particulier ceux d'Évreux (nos 2 et 39, XIII^e siècle), alors que la même pièce, retrouvée et publiée par W. Meyer dans les *Fragmenta Burana*, est neumée.

1. Les éditeurs utilisent généralement une répartition fondée sur la nature des textes : moraux, satiriques, religieux, etc. Les notations étant disséminées dans ces différentes catégories, celles-ci n'interviennent pas dans notre étude.

Autrement dit, cette version neumée (xiii^e s.) est postérieure aux plus anciennes copies notées ou leur est, tout au plus, contemporaine.

La question qui se pose est la suivante : au moyen de quelles conventions passait-on des notes sur lignes aux neumes ? Il semble que dans le cas des *Carmina Burana* (copie du xiii^e s.) les neumes n'aient été que des aide-mémoire, le *point* rappelant que cette note est plus grave que la ou les *virga* suivantes (ou précédentes).

En tout état de cause, il est peu probable que les originaux qui ont servi de modèles aux CB. de Munich aient été neumés, car les pièces qui figurent ensuite sur lignes (xiii^e s.) proposent des mélodies bien déterminées, les notes carrées ou caudées représentant des *simples*, les ligatures des *composés* ; ces copies notées et concordantes lorsqu'elles existent en plusieurs manuscrits doivent avoir été réalisées sur des versions dérivées des originaux diastématiques, n'eussent-ils été disposés que sur une ligne de repère comme certaines pièces des manuscrits de Saint-Martial (xii^e s.) qui sont très lisibles (sauf le rythme).

Une telle remarque peut être d'un certain secours comme on le verra dans l'étude de *Clauso cronos*.

CLAUSO CRONOS

Cette chanson existe dans les CB., f° 29 r°/v°, dans BN. Lat. 1139 (Saint-Martial), 49 v°, sans aucune notation, et dans le ms. de Saint-Gall, 383, p. 158-162 (xiii^e s.), en notation indifférenciée sur lignes ¹.

C'est parce que ce document *noté* a le caractère d'*unicum* (au moins pour le moment) que j'en propose une brève étude musicologique et une transcription en notation courante.

La structure de *Clauso cronos* (ou *chronos*) est celle de la séquence (ou prose) : strophes parallèles, formées de vers homologues isosyllabiques chacun à chacun (1 a 1 b, 2 a 2 b,

1. Saint-Gall : microfilm à la B. N. et en ma possession ; pour les variantes, cf. éd. Hilka-Schumann I, 2, n° 73, p. 43-46 (*Die Liebeslieder*).

etc.). La strophe elle-même peut être subdivisée en deux sections semblables ou presque semblables, la 1^{re} section se terminant par un *ouvert*, la 2^e section par un *clos*. Enfin, la versification présente un arrangement numérique systématique, par ex. : 4 syl. + 4 syl. + 6 syl. (3 + 3) (Str. 1 *ab*. 2 *ab*.). Ces remarques serviront à comprendre ou à rétablir la scansion musicale qui ne ressort pas de la notation.

Celle-ci est indifférenciée, constituée de notes caudées successives, mêlées d'un petit nombre de ligatures.

En pareil cas, Ludwig, Aubry, J. Beck (1^{re} manière) et d'autres estiment que cette notation indifférenciée masque un *modus rythmicus* à base ternaire et tentent de le déterminer en fonction de la structure rythmique du texte : par ex. les vers de 7 ou de 8 syllabes appellent le 1^{er} ou le 2^e *modus* (trochaïque ou iambique)¹, parfois le 3^e ou le 4^e (dactyle ou anapeste hypertrophiés, ³1 | ¹2 ou ¹2 | ³1).

Cette solution suggérée par la polyphonie, mais aussi par l'*accent* s'est trouvée convenir en plusieurs cas à des cantilènes liturgiques, à des chansons de troubadours ou de trouvères notées rudimentairement ; de là à la généraliser il n'y avait qu'un pas allègrement franchi par la plupart des transpositeurs pour traduire en *modi* toutes les chansons du XII^e s. qui ne nous sont parvenues, comme on le sait, que dans des mss du XIII^e s.².

La transcription de *Clauso cronos* en forme de valse par M. Lipphardt, en particulier, n'est pas antimusicale et, comme je l'ai déjà écrit, on peut toujours solliciter une notation indifférenciée pour la traduire modalement, ternairement ou binairement. Il s'agit seulement de savoir si cette chanson qu'on date des environs de 1150³ est justiciable des *modi rythmici* ou même du trochée.

1. J'enemploie *modus* plutôt que *mode* pour éviter toute confusion avec les modes liturgiques.

2. M. Lipphardt a traduit *Clauso cronos* en 6/4 (2 trochées) en donnant d'ailleurs aux ligatures des valeurs qui lui permettaient de remplir les quatre mesures de ses phrases musicales (théorie arbitraire de la « carrure ») cf. *Unbekannten...* (?) in *AFMW*, 1955, 140.

3. La version (sans notation) du BN. lat. 1139, 47 v^o est considérée comme une addition du XII^e s., peut-être du XIII^e s. Cf. Spanke; accepté par H-S. II,

Le fait que le copiste ait oublié de noter sur lignes la strophe 7 *b* constitue une heureuse circonstance; il a en effet reporté dans la marge le texte de cette strophe qu'il a noté en *neumes*; ceux-ci, à l'exception d'un signe, ne comportent que des *punctum* et des *virga*¹; ces dernières n'ont pas toujours la même forme, mais en comparant entre elles celles qui sont placées sur des syllabes homologues on constate qu'elles sont toutes équivalentes au *punctum* (en durée)².

Ex. I

7b	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	-	7	7	7	1	-	? ou	-	7	7	-

7a

7b	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
	-	1	1	?	1	7	-	?	1	ρ	-

Hoc si-bi ven-di-cat us-que pe-rump-ta.
(? = signe effacé ou douteux).

Les signes 2-3-4-5-/13-14-(15 ?)-16 sont tous d'égale durée; de même 6 et 17; 7 et 18; 8 et (?); 9 et 20; 10 et 21.

Le signe 17 serait un « *punctum* rythmique » de Laon, selon Sunyol (*op. cit.*, 65).

2-3-4-5, sont des *virga* courantes dans les mss français des XI-XII^e s.

13-14-16, sont des *virga* qu'on retrouve en particulier dans le ms. « bilingue » de Montpellier, 159, XII^e s.

2, 44, et récemment par J. Chailley, *Saint-Martial* 112 et 357. (J. Chailley signale le Saint-Gall, 282 par erreur au lieu de 383.)

1. Les termes *punctum* et *virga* sont devenus pour les musicologues à peu près français et invariables.

2. Ces neumes se rapprochent plutôt de l'école de Laon que de celle de Saint-Gall. J'en donne ici le dessin au-dessus de la notation de 7 a.

9-10-17, virga des mss de Laon.

Quelle que soit l'hypothèse adoptée, notes ou neumes, il s'agit de simples; même si les signes 2-3-4-5- / 7-9-17, étaient des composés (ligatures de 2 notes) chacun d'eux ne durerait que la valeur du simple qui lui est équivalent.

Le signe 10 est peut-être un composé correspondant à 21, composé *sur pénultième* rencontré dans les pièces neumées de CB. dont *Fas et nefas* (également sur la pénultième). Cf. *infra*.

Seul le signe de l'avant-dernière note est nettement dessiné : c'est un composé, peut-être une liquescence (v. tableau dans *Romania*, LXXXII (1961), p. 80-81) justifiée par la syllabe « (pe)REMP(ta) », existant probablement sur « (te)NEN(te) » de 7 a, mais dont le transcritteur des CB. n'a pas tenu compte dans sa copie sur lignes. On sait que la durée de ce composé est *en général* d'un simple¹.

On conclura raisonnablement, semble-t-il, à l'isochronisme des notes caudées du ms. de Saint-Gall; elles auront la valeur de longues à l'égard des ligatures².

La transcription que je propose donne lieu aux remarques suivantes :

1^o H. Anglès, qui a longuement étudié les monodies de cette période et selon des voies différentes des miennes, aboutit cependant à des principes de transcription analogues pour des pièces du XII^e s. (ou du XIII^e, transmises en notation indifférenciée). Telles « séquences » du manuscrit de Las Huelgas (même en langue espagnole), telles chansons provençales ou françaises, telles *Cantigas*, pourvues de notations indifférenciées (comme celle de Saint-Gall) transcrites il y a plusieurs années, ont été rééditées par l'auteur *après révision* en valeurs égales à subdivision binaire, les simples jouant le rôle de longues à l'égard des ligatures — comme j'ai été amené à le faire dans le cas de *Clauso cronos* et du *Planctus* d'Abélard (H. Anglès, *Cantigas de Santa Maria*, III, Appendice, p. 42, 44, 46..., nos 2, 10, 11... et p. 73, 79, 91, etc.).

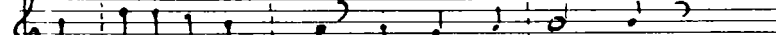
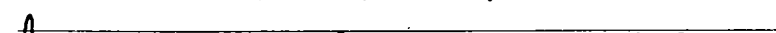
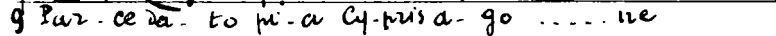
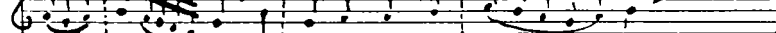
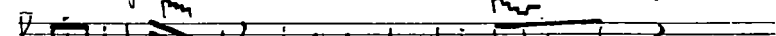
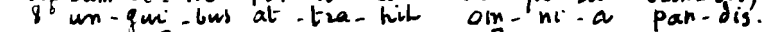
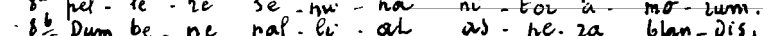
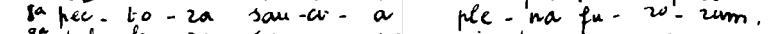
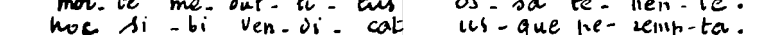
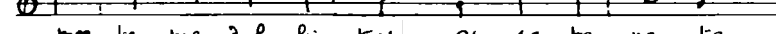
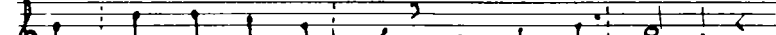
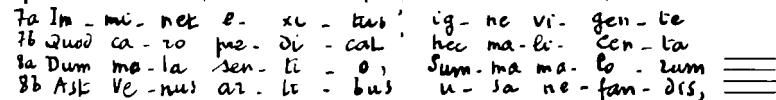
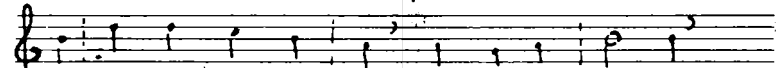
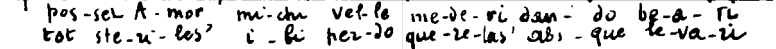
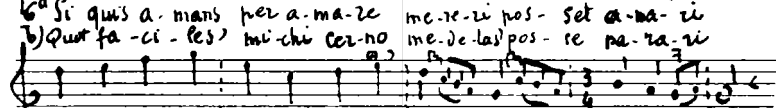
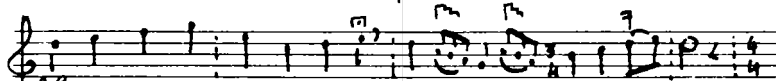
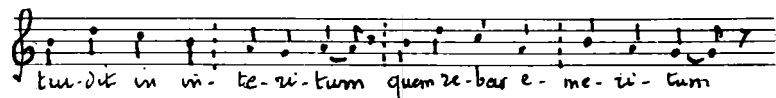
1. *En général*, car l'avant-dernière syllabe peut être allongée. V. plus loin.

2. Si dans la transcription de M. Lipphardt on considère que la blanche pointée a la valeur d'un temps (en 6/4), la plupart des ligatures ont été développées de manière à occuper un temps; même sur (rese)RA-TO, et sauf sur (faci)EM.

Clauiso Cronos

♩ = 125

1^a Clai-so Cro-nos et se-ra-to car-ce-re ver e-xit
 1^b Co-ma ce-lum ru-ti-lan-te Cy-thi-us e-mun-dat
 Ri-su do-vis re-se-ra-to fa-ci-ent de-te-nit.
 et terre-na se-cun-dan-te a-e-re fe-cun-dat.
 2^a Pur-pu-ra-to flo-re pra-to ver te-nel pri-ma-tum,
 2^b Jam o-do-ra Rhe-am Flo-ra Chla-mi-de ves-bi-uit.
 Ex ar-gen-ti re-ti-nen-ti spe-ci-e re-na-tum.
 que ri-den-ti et flo-ren-ti spe-ci-e las-ci-vit.
 3^a Ver-nant ve-ris ad a-mo-nar thy-ma-rose. li-li-a
 3^b His al-lu-dit Phi-lo-me-na, me-zops et Pus-ci-no-a.
 4^a Sa-ty-ros hoc ex-ci-tat et Du-a-dum do-re-as,
 4^b Hoc Cu-pi-do con-ci-tus hoc a-mor in-no-va-tur
 re-di-in-vis in-ci-tat hoc ig-ni-bus Na-me-as
 hoc e-go sol-li-ci-tus hoc ni-chi-me fu-ra-tur.
 5^a Ig-nem a-lo ta-ci-tum a-mo-nec ad pla-ci-tum,
 ut qui con-tra li-bi-tum
 ut qui con-tra li-bi-tum Cu-pi-o pro-hi-bi-tum.
 Vo-tis Ve-nus me-ri-tum ri-te fa-cit ir-ri-tum,



2° Il est possible que les mélismes de 3, 4 ou 5 notes aient été vocalisés avec aisance, dans une mesure élargie, mais sans pour autant modifier le nombre des temps marqués.

3° Il est possible aussi que selon les lieux et les époques, cette mélodie isochrone ait été interprétée en trochées, ou même pour certaines strophes, en dactyles.

4° Les respirations, pauses et barres de mesure, absentes des notations du XII^e s., ont été indiquées pour la commodité de la lecture et de l'exécution ; elles sont d'ailleurs suggérées par la scansion même du texte, et par les distinctions de la mélodie ; mais on ne perdra pas de vue que le chanteur — ou le chef de chœur — battait les temps (*plausus*, *percussio*) et non des mesures de plusieurs temps. Les changements de mesure d'une strophe à l'autre ou même à l'intérieur d'une strophe (6 *a* 6 *b*) — pratiques pour nous — n'avaient aucun sens au XII^e s.

5° On signalera une fois encore l'analogie de cette mélodie de séquence avec les phrases mélodiques constitutives de séquences religieuses comme le *Planctus ante nescia* (ou *Age nunc*, ou *Victimae pascalis*, en strophes parallèles et traduites en notes égales par Gennrich, *Formenlehre*..., p. 43, 126).

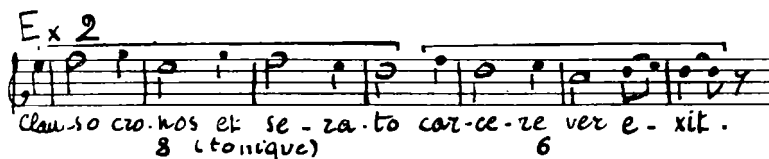
6° Ainsi que cela a déjà été suggéré, ce sont ces pièces isochrones en notation indifférenciée (carrées ou caudées) qui ont donné naissance au 6^e mode (suite de brèves, débit rapide), et peut-être au 5^e (suite de longues, débit lent) dans la théorie modale du XIII^e siècle.

*
* *

A considérer cette chanson et tant d'autres monodies de cette époque, on s'explique que leur isochronisme se prêtant facilement à des modifications rythmiques, elles aient servi de thèmes à des mélodies ultérieures et pénétré dans des Lais du XIII^e ou du XIV^e s., telle la Prose *Virgines egregiae*, notée diastématiquement sur une seule ligne au XII^e s. (et peut-être avant), mais qu'on retrouve d'abord sur une portée dans le 1^{er} mode, puis, toujours en notation modale, dans une strophe du Lai *Veritas Equitas* du ms. fr. 146 (Fauvel) ¹.

1. Comparer le début de *Clauso* avec celui de la Str. *Fili dulcor* du *Planctus beate Virginis* — avec le début de la chanson *Qui bien vult* (ms. fr. 20050,

REMARQUE. — On trouvera plus loin (cf. *Fas et nefas*) quelques indications sur la possibilité d'une mesure trochaïque (avec ou sans anacrouse) adoptée éventuellement, en partant de l'isochronisme, par les monodies fondées sur des textes accentuels. Ces indications s'appliquent à la plupart des strophes de *Clauso cronos* et coïncident assez souvent avec les interprétations modales d'Aubry (*Cent Motets*, III, 123, 130 ss, Paris, 1907) qui établissait un compromis entre le nombre (pair ou impair) des syllabes (toniques ou atones) et d'autre part le type des formules médianes ou finales correspondantes prises dans le 1^{er} ou le 2^e mode. Le 3^e mode l'embarrassait (on pouvait s'y attendre). Rappelons qu'il ne traitait pas du vers goliardique.



Cf. « Clāusa quōndam rēligio » de *In Gedeonis area*, H-S, n° 37, *Commentaires*, I, 59.

Seules les strophes 6 a 6 b paraissent irréductibles ; H-S subdivisent d'ailleurs de façon différente chacun des deux vers de la str. (distique).

De son côté, M. Lipphardt, qui exploite dans les str. 1 à 5, les 1^{er} et 2^e modes, mélange dans 6 a 6 b et ss les modes 1 et 5, à la manière de Franco qui identifiait ces deux modes, mais vers 1250/60.

DULCE SOLUM

Dulce solum appartient à la catégorie des chansons neumées dans CB. et notées sur lignes dans un ou plusieurs autres manuscrits. Elle se rencontre dans le manuscrit de Munich au

p. 37). Je rappelle les passages du 3^e Planctus d'Abélard dans le *Lai des Pucelles*. Cf. aussi *Ave gloriosa*, signalé dès 1910 env. dans le *Lai des Hermins* et celui de la *Pastourelle* par J. Beck, *Mus. des Troubadours*, p. 39.

f° 50 r° et dans l'éd. H-S, au t. I, 2, sous le n° 119, p. 96, où l'on trouvera comme d'habitude l'indication des mss, la bibliographie et les observations philologiques nécessaires. Le manuscrit de Linz, neumé, nous retiendra peu; par contre celui de Chartres, XIII^e s., n° 223, f° 66 v°, qui transcrit *Dulce solum* en neumes messins (ou apparentés) *sur lignes* nous permettra de proposer une traduction vraisemblable en notation moderne ¹.

La chanson (qui évoque Vénus et l'Amour) compte 4 strophes de 4 vers avec une seule rime par strophe; les vers de 10 syllabes se divisent régulièrement en 4 + 6 (souvent (2 + 2) + (3 + 3)).

La version neumée CB. donne à la suite de chacune des 3 premières strophes un mot de 2 syllabes sans neumes; Chartres fournit ce mot avec une notation; c'est une sorte de refrain tiré (un peu à la manière des *verbeta*) des deux derniers mélismes de la mélodie principale.

Celle-ci s'ordonne de la façon suivante dans chaque strophe :

texte	a	b	c	d	—	ref.
mélodie	A	A	B	A	—	A'

CB. propose une 5^e strophe (4 a, p. 198 de H-S) qui ne figure pas ailleurs; elle est également neumée comme les quatre précédentes si ce n'est que le mélisme de la syllabe 6 (v. *infra*) présente dans les vers 1 et 2 une forme qui est peut-être plus ancienne que ses homologues.

Kroyer (*apud* H-S) suppose que le copiste de Munich a eu sous les yeux deux modèles : l'un neumé sans le mot-refrain, l'autre avec le mot-refrain mais sans neumes. Cette 5^e strophe ajoutée qui ne figure dans aucun autre ms. mais est suivie du mot-refrain (*NIMIS*), sans neumes, suggère en effet l'existence d'une source actuellement disparue, inconnue de Chartres qui musicalise les 3 premiers mots-refrains (*Exul-Igne-Gravis*) mais pas le 4^e (*usque* in CB.) et ignore la 5^e strophe.

Dans Ch., 3^e str., 4^e vers, on a mis une note de trop à la

1. Des reproductions photographiques ont paru naguère dans des publications peu accessibles signalées par H-S. Je dois la photographie du ms. de Chartres (aujourd'hui détruit) à M. le chanoine Delaporte que je ne saurais trop remercier.

fin et deux signes de moins entre 6 et 8; le déficit est donc d'une note et la notation s'éloigne aussi des neumes (H-S ne l'ont pas signalé). Dans CB., str. 5, vers 4, déficit d'une syllabe (on a proposé *quandoque* ou *quoniam* au lieu de *quando*) qui perturbe un peu les neumes (comme d'ailleurs dans str. 3, 4).

Néanmoins ces petites irrégularités laissent intacte l'homogénéité générale du texte comme des neumes et de la notation.

1^o Les neumes de CB. présentent pour les vers *a b d* 6 simples et 4 ligatures respectivement placés sur les mêmes syllabes; pour le vers *c*, 7 simples et 3 ligatures. Le groupe ornemental placé sur la syllabe 6 de *a b d* peut être de 4, 5 ou même 6 notes ¹ dont le caractère de *grupetto* ascendant est précisé par le soulignage des notes du groupe qui figure 11 fois sur 15 vers des 5 strophes (dans les autres cas, le copiste a dû oublier ce soulignage). En ce qui concerne les simples, l'analyse du vers *c* surtout montre que le copiste utilise indifféremment le point ou le trait (*virga*).

2^o La notation de Ch. est également très régulière et correspond sensiblement aux neumes de CB.

Ex. 3

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
CB. neumes. <i>a b d</i> .	/	∩	.	/	/	<u>~~~~~</u>	∩	.	/.	/
ou	.					<u>~~~~~</u>	∩			
<i>c</i>	/	/	/	.	/	∩	∩	.	∩	∩
ou	.	.	/	.	.	.	.	.	.	.
						str. 5:	/	/		

Ch. notes <i>a b d</i> .	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
ou	∩	∩								
<i>c</i>	∩	.	∩	∩	∩	∩	∩	-	∩	∩

1. CB. se rapproche ainsi de Linz, celui-ci plus orné.

Les *virga* en forme de potence (dérivées des « accents » mes-sins ou du punctum de Laon) sont orientées à droite, sauf en trois cas seulement (erreurs du copiste) ; le *punctum* a la forme d'un petit trait horizontal ; la *clivis* (deux notes liées descendantes) apparaît sous deux aspects (7 et V renversé) (cf. *Romania*, LXXXII (1961), p. 72). Le tableau ci-dessus fournit la correspondance :

A) des notes de *a b d* d'une part, et de *c* de l'autre, les uns et les autres vers étant de 10 syllabes donc, en principe, d'une durée égale ;

B) des neumes (CB.) de *a b d* et de *c* ;

C) des notes de Ch. avec les neumes de CB.

On constate alors que partout les signes 1, 3, 4, 5, 8, sont des simples (· ou /).

Signe 2 : *a b d*, ligature descendante des 2 notes dans Ch. comme dans CB. — *c*, 1 simple (Ch. comme CB).

Signe 6 : vers *a b d* de Ch. et CB. = un composé de 4 notes (4, 5 ou 6 dans CB.).

vers *c* : de Ch. 1 simple.

c : de CB. 1 ligature de 2 notes descendantes.

Signe 7 : ligatures de 2 notes dans *a b d* de Ch.

— — 3 notes dans *a b d* de CB.

1 simple dans le vers *c* de Ch. ou de CB.

Signe 9 : composé partout : 4 notes à Ch., 3 à CB.

Signe 10 : 1 simple aux 4 vers de Ch. et dans *a b d* de CB.

1 ligature de 2 notes à *c* de CB.

De la comparaison de ce tableau, on tire facilement les équivalences exprimées dans l'exemple n° 4.

Ex. 4

Équivalences de

CB. $1 = \cdot = \text{f} = \text{r} = \text{z} = \text{v} = \text{w}$

Ch. $2 = - = \text{f} = \text{r} = \text{v} = \text{w} = \text{z} = \text{z}$

lui appliquant le 3^e mode de J. de Garlande, sans se demander si ce dactyle hypertrophié pouvait exister à l'époque ancienne où fut conçue cette mélodie. Il en tire d'ailleurs un rythme heurté probablement très loin de l'original.

Ex. 5. Ch. v. a. b. d.



Sans doute cette chanson a-t-elle pu être chantée sur d'autres rythmes que celui de ma version, et les chanteurs ont-ils pris leurs temps pour solfier les mélismes de 4, 5 ou 6 notes, mais la souche révélée par les neumes *a campo aperto* ou sur lignes était certainement isochrone.

FAS ET NEFAS

La chanson *Fas et nefas* appartient à un troisième type : neumée dans CB., on la rencontre notée comme base d'un *conductus* à 3 voix dans un ms. de Cambridge (Jesus College, f^o 1, XIV^e s.) et dans le célèbre manuscrit de Notre-Dame (Plut. 29, de Florence, 225 r^o-v^o, XIII^e s.); elle paraît comme première pièce de CB. et porte chez H-S le n^o 19, p. 37 du 1^{er} tome (*Die moralisch-satirischen Dichtungen*); étudiée avec soin dans le I^{er} livre des commentaires (p. 31), seul paru à cette date, elle serait antérieure à 1193, et peut-être de Gautier de Chatillon (mort après 1181) ¹.

1. Sauf *Licet eger*, noté sur lignes dans un ms. d'Évreux, transcrit par moi (*Études normandes*, n^o 83, 1957) nous ne connaissons aucune notation certaine des nombreux poèmes de Gautier de Chatillon. *Veri pacis* signalé comme tel n'est sans doute qu'une adaptation tardive à une mélodie de Blondel de Nesle. Cf. Schrade, *Annales musicologiques*, I, p. 1 et ss. Aussi, Dom Wilmart, *Revue bénédictine*, 49, 1937. Il existe d'ailleurs des notations à 2 voix de *Veri pacis*.

Dans CB. comme dans Plut. 29, la chanson est de 5 strophes semblables, chacune de 9 vers disposés comme suit : 3 (7 syl. + 6 syl.) — 5 — (7 + 6). H-S disent : *Vagantenstrophe*, constituée de vers goliardiques.

La miniature qui ouvre le ms. et, semble-t-il, des effaçages ont entamé la notation neumatique des deux premiers vers, mais celle des strophes suivantes peut y suppléer. Cette notation est en effet simple et régulière. Elle ne comporte que des *punctum* et des *virga*, sauf à l'avant-dernière syllabe des vers 2-4-6-8-9 de chaque strophe (à 2 ou 3 exceptions près) ¹.

Les différences qu'on relève entre les vers homologues des différentes strophes consistent presque uniquement dans l'échange d'un point par une virga ou réciproquement; ainsi, le 2^e vers est semblable dans les str. 2-3-4-5 ² (effaçage dans la str. 1).

Le 3^e vers ne diffère que sur les syllabes 2 et 4; tantôt un point, tantôt un trait (*virga*); le 4^e ne diffère que par le point initial (à la place d'un trait) dans les str. 1-2-4; le 5^e vers est semblable dans les 5 strophes; le 6^e ne présente que 3 exceptions (sur 30 signes); le 7^e, 1 exception (sur 25 signes); le 8^e, 2 exceptions (sur 35 signes); le 9^e, 3 exceptions, dans la première partie (sur 30 signes).

Cette uniformité révèle d'abord l'égalité de durée du *punctum* et de la *virga* (qui se substituent, on l'a dit, l'un à l'autre *sur la même syllabe* dans les vers homologues); on relève ensuite la similitude des cadences : tous les vers 1-3-5-7 se terminent par 3 notes descendantes (1 trait / suivi de 2 points descendants); les vers 2-4-6-8-9 se terminent tous par 1 simple — 1 ligature de 2 notes (ou une liquescence) — 1 simple.

Comparée aux deux notations sur lignes de la voix grave de Fl. et de Camb., la neumatique présente les analogies et les différences suivantes :

A) Analogies : cadences de 3 notes descendantes aux vers 1-3-7; le vers 5 offre la même cadence, mais avec une liga-

1. Ordre des Str. H-S : 1-2-3-4-5; ms. CB. 1-2-4-3-5; Fl. Pl. 29 : 1-2-3-4-5-; Camb. 1^{re} str. seule notée.

2. J'adopte l'ordre des str. du ms. CB. dont j'ai relevé les neumes.

ture sur la 1^{re} de ces 3 dernières notes dans Fl. ; la divergence est minime.

B) Différences : la pénultième de CB. porte dans les vers 2-4-6-8-9 de chaque str. et sauf 3 ou 4 exceptions un signe composé qui est absent des manuscrits notés ; mais le dessin de la cadence est observé dans Plut. 29 aux mêmes vers. Le ms. Camb. est moins proche de la neumatique que celui de Florence, mais tous deux s'en éloignent sensiblement dans les vers 8 et 9.

La mélodie principale (voix grave du conductus) est à très peu de chose près la même dans Fl. et Camb. ; il est donc facile d'en reconstituer le dessin général quant aux notes ; le rythme par contre oppose une résistance qui vient de la notation.

Celle-ci, dans les deux manuscrits, est indifférenciée ; Fl. utilise des carrés avec une très courte hampe (parfois absente) à droite ; dans Camb. cette hampe est un peu plus longue ; mais de toute façon, on ne peut savoir s'il y a des longues et des brèves — ou seulement des notes égales.

Dans les deux manuscrits aussi, les phrases mélodiques sont séparées les unes des autres par un petit trait vertical correspondant à la fin de chaque vers. Camb. en marque même quelques-uns dont on ne voit pas l'utilité après deux notes ou trois notes ; par contre Fl. omet dans les trois voix cette séparation entre les vers 8 et 9 (qui, musicalement, semblent s'enchaîner).

On se demandera au cours de l'interprétation si ces barres d'un ou de deux intervalles sont des « respirations », des pauses ou signalent simplement la fin du vers.

Pour retrouver le vrai visage de *Fas et nefas* vers 1150, on peut être tenté soit de transcrire le conduit à trois voix — soit d'en prélever seulement la voix grave principale, vraisemblablement originale ou proche de l'originale puisque dans sa majeure partie elle ne contredit pas aux neumes.

1° Examen de la seule voix grave. Étant donné l'uniformité de la notation, il est légitime d'adopter une traduction isochrone, un *simple* valant en durée une *ligature* comme le prouve surabondamment l'écriture polymélodique où une liga-

ture est harmonisée par un simple (ou par une autre ligature). On pourra tenir compte de ce que dans le distique 7 + 6 syllabes, il y a un court repos après la 7^e, et un autre plus important après la 13^e : Fl. ainsi d'ailleurs que CB. place un point final après *pari* et après *avari* (H-S met un point et virgule à ces emplacements); enfin, on pourra observer que les Traités ¹ signalent l'allongement de la pénultième avant la pause ². On aurait donc :

Ex. 6. *neumes!*

Cependant cette quasi-réussite sur l'isochronisme suggère une autre interprétation (toujours monodique). Nous sommes au XII^e s. et certains commentateurs ³ de la poésie accentuelle

1. C. I, Ano IV, 358 b.

2. Cf. Jérôme de Moravie (env. 1275): dans la mélodie liturgique (dont les procédés se transmettent à celle des vagants) toutes les notes sont brèves, sauf en 5 emplacements, dont la pénultième: « Quarta nota de quinque notis est penultima » C. I, 90 b. — D'autre part, les « flores » (mélismes) sont placés sur la pénultième (*id.*, 91 b).

3. Chailley, *Essai sur la formation de la versification latine d'accent au M. A. in Medium Aevum*, 1960, n° 1, p. 49 ss. L'auteur s'appuie sur Ferretti (*Esthétique grégorienne*, p. 6, 7): au cours de la période romane l'accent est long « non doublé toutefois » précise Ferretti (sans autre justification). J. Chailley va plus loin (*op. cit.*, 58) et admet que l'intervention de la musique entraîne (au XII^e s.) dans la clausule féminine l'allongement de la pénultième (du texte). Il préconise le trochaïque musical: « Au XII^e s. contrairement au X^e l'accent devait déjà dans les proses syllabiques entraîner musicalement la longueur ». Ici, J. C. est moins affirmatif (*devait...*) et cela paraît préférable: comment pourrait-on affirmer le trochaïsme (au XII^e s.) alors que pas un texte n'y fait même allusion? Car c'est là l'énigme rythmique qui préoccupe les musicologues médiévistes: si le trochaïsme musical était *certain*, la question du rythme des monodies (latines ou françaises) de Marcabru, Gautier de Chatillon, etc. serait en grande partie résolue, et des études comme celles qu'on vient de lire n'auraient même plus d'objet. (Sur la genèse de la

estiment que l'accent avait entraîné à cette époque la longueur de la syllabe accentuée; en raison de l'alternance des accentuées et des atones, on obtenait donc un quasi trochaïque (ou iambique; *ad instar iambici* écrivait déjà Bède, repris par Aurélien de Réomé, au ix^e s.). W. Meyer, Strecker, Hilka-Schumann, etc., ont d'ailleurs utilisé la notation — ∪ ou ∪ — pour la scansion du vers accentuel.

Les types rythmiques goliardiques indiqués par H-S pour *Fas et nefas* sont :

$$3 \times (7 \cup - 6 - \cup a) + 5 \cup - b + 7 \cup - b + 6 - \cup a.$$

Si l'on accepte que cette notation corresponde à des longues et à des brèves, une telle rythmique appliquée aux brèves indifférenciées de Fl. les transforme en donnant — compte tenu des repos et des allongements signalés plus haut — :

Ex. 7

Fas et ne-fas am-bu-lant fe-re passu pa-ri

Comme dans l'hypothèse isochrone, on rencontrera quelques difficultés avec les ligatures; une solution assez normale consisterait à supprimer celles de ces ligatures qui ne figurent pas dans la neumatique. Jusque-là tout est à peu près facile quant à la notation monodique; mais il s'agit de restituer les deux voix supérieures sans rien modifier des figures de notes de Fl. et de Camb., et tout en appliquant aux ligatures et aux simples les mêmes traductions dans chacune des trois voix.

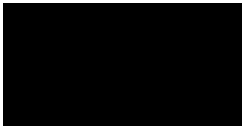
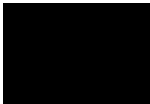
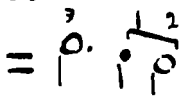
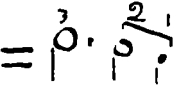
2^o Les ligatures sont conservées dans les trois voix.

Étant donné l'aspect archaïque de la notation on peut estimer que la copie de Fl. a été faite sur un original datant du début du XIII^e s.; à cette époque et sur la base de la ternarité

versification, v. Machabey, *Rythmique musicale au XIII^e s.* in *Rev. d'Esthétique*, juin 1954). — D'après les *Leys d'Amor*, l'accent sur une syllabe entraînerait l'allongement du son (mais le texte est du XIV^e s. !); p. 27, indifférence du texte au rythme musical.

générale les ligatures de deux notes (descendantes ou ascendantes) pouvaient se rythmer :

E^x. 8XIII^e S.

		①	XII ^e S.
	ou = 		
	ou = 		

Les traductions ① et ③ peuvent s'imposer dans la même pièce à quelques notes de distance ; ② est exceptionnel à cette époque (et serait peut-être nécessité par une faute de copie) ; ④ qui provient de l'usage liturgique passé dans la lyrique médio-latine, est considéré comme normal par les théoriciens modernes les plus stricts, pour le courant du XII^e s., mais non pour l'époque ternaire (à partir de 1200 env. ; peut-être disent certains env. 1180).

Si l'on admet la version trochaïque (L B L B, etc., cf. ex. 7), on se heurte dès le premier distique à des difficultés d'où l'on ne sort qu'en trichant ; quant au vers 8, tout en simples au *motetus*, mais chargé de quatre ligatures à la voix grave, il est intraduisible même en abandonnant la ternarité des ligatures pour lui substituer l'égalité de chacune de leurs notes (version ④) ; de toute façon, le nombre de temps musicaux qu'on obtient au « tenor » (voix principale) excède celui du *motetus* et aussi du *triplum*.

Reste la solution de l'isochronisme, d'ailleurs suggérée par la lecture de la partition (chaque ligature, a-t-on dit, corres-

pondant à 1 seul simple). La solution est double : a) division binaire de la longue : $\underline{\quad} = \dot{\cup} \dot{\cup}$; b) sa division ternaire : $\underline{\quad} = \dot{\cup} \dot{\cup} \dot{\cup}$.

Cette dernière transcription répond assez bien à l'époque de la copie (milieu du XIII^e s. env.) et à la définition du *conduit* proposée par le traité *Positio Discantus vulgaris* (dont on admet pour date 1225 env.), qui place le conductus parmi les chants polyphoniques construits sur des notes mesurées « sive ultra mensuram » (c.-à-dire ternaires) et admettant des consonances secondaires (autres que le 8^{ve}, la 5^{te} et la 4^{te}).

L'ex. n° 9 donne la transcription de *Fas et nefas* d'après le ms. de Camb. (qui évite quelques dissonances) et, en sus, les neumes de CB.

On a conservé un court repos après la 7^e syllabe (qui porte l'accent) et allongé la pénultième (12^e note) « avant la pause », ce que suggère d'ailleurs la neumatique qui place un *composé* sur ces pénultièmes ; on remarque au surplus que les notations de Fl. et Camb. ont utilisé des signes ou des formules allongés à la pénultième du dernier vers, le 9^e noté, sur (contem)-PLA(ri).

Cela dit, on peut douter que la neumatique (ou la notation) originale du XII^e s. ait été ternaire ; si on place à la base du *conductus* la monodie de l'ex. 6, on constate que les deux autres voix s'y ajustent sans difficulté, les ligatures se résolvant normalement en deux notes égales ; mais pour conserver la répartition de chaque ligature et les harmonies de Camb., c'est, comme dans la formule ternaire de ①, la seconde note qui tombe sur le temps et qui en général se trouve allongée (dans ma transcription la 2^e note d'une ligature est une blanche et parfois une ronde au lieu d'une noire). Lorsque la *première note* de la ligature ¹ doit tomber sur le temps, le notateur utilise la *plique* (cf. les cas signalés dans ex. 9 et 10).

1. REMARQUE. L'interprétation ① fait de la 1^{re} note d'une ligature une note de liaison (de passage) entre la précédente *sur laquelle elle prend sa valeur* et la 2^e note de la ligature. Lorsque les ligatures fondamentales (2 notes) se sont rigoureusement individualisées au courant du XIII^e s. (Garlande et surtout Francon) elles ont conservé comme rythme normal celui qu'elles tenaient des usages antérieurs : brève-longue (sauf les exceptions que je ne puis mentionner ici).

Ex. 9

♩. = 100 MM.

Fas et nefas (Ms. Camb.)

7 FAS et NE-FAS am-bu-lant 6 fe-re pas-su pa-zi.

7 pro-di-gus non ze-di-mil 6 vi-ti-um a-va-ri.

7 viz tus tem-pe-ran-ti-a 6 qua-dam sin-gu-la-ri

de-bel me-di-um 7 ad u-trum-que vi-ti-um

6 cau-te con-tem-pla-ri.

Ex. 9. — Transcription de FAS... d'après le ms. de Camb. à 3 voix.
 1) Les notes de la voix supérieure qui font défaut dans le ms. aux deux premiers vers ont été restituées d'après le ms. de Florence. 2) Les carrés étant dotés de hampes à droite, relativement longues, suggèrent l'emploi de valeurs longues ternaires (l'unité est ici la blanche pointée qui permet une écriture plus claire que la noire pointée et les croches). 3) Les ligatures sont traduites selon (1) (ex. 8), les deux pliques tombent sur le temps. 4) Au vers 8, Camb. place un trait de séparation après MI du « ténor » (et LA du motetus) indiquant probablement que la lig. suivante est indépendante de ce MI. Cette ligature est donc traduite selon (3) (ex. 8) évitant ainsi une dissonance sur le 5^e accord (qui serait UT-SOL-RÉ). 5) On remarque la présence de l'accord diminué (SI-RÉ-FA, aux vers 3, 5, 8). 6) On a proposé FA dièse dans les cadences d'UT, FA dièse et DO dièse dans les cadences de SOL, réalisant ainsi la cadence à double sensible ascendante vraisemblablement en usage déjà à cette époque (XIII^e s.) (La *musica falsa* mentionnée par Jean de Garlande contemporain du ms. de Florence, antérieur à celui de Camb.).

L'investigation précédente se résume de la façon suivante :

Fas et nefas, composé au XII^e s., peut-être par Gautier de Chatillon, a été mis en musique à une date que nous ignorons, soit par un anonyme, soit par Gautier lui-même ; aucun document du XII^e s. ne nous renseigne au sujet de cette pièce, mais au XIII^e s. deux mss contemporains nous révèlent cette chanson : les CB. en neumatique *campo aperto* ; Plut. 29 (et Camb. XIV^e s.) sous forme d'un conduit à 3 voix fondé sur la mélodie *Fas...*, en notation indifférenciée, mais schématiquement assez conforme aux neumes.

L'application du 1^{er} mode rythmique (L B L B...) à cette mélodie rend impossible la transcription des deux autres voix qui doivent observer les mêmes règles¹ ; en revanche la transcription isochrone de la voix principale (grave) permet, sans sollicitation, l'écriture des deux voix supérieures accompagnantes. Cet isochronisme peut être réalisé par des notes ternaires égales (la brève ternaire de trois *instantia* fondamentale dans les *modi*) d'un usage courant à l'époque des copies (Fl. et Camb.) ; il peut l'être aussi par une succession de notes égales à division binaire, conformes à la rythmique que manifestent les neumes et qui était probablement la règle majoritaire avant 1180-1200. Les ajustements : pauses courtes, allongements de la pénultième, sont conformes à l'écriture et aux traités.

1. Le 3^e mode est inapplicable.

Ex. 10

♩ = 100 MM.

2.

ad u. trum que vi. ti. um

5 de. bel me. di. um 7 ad u. trum que vi. ti. um

6 car. te con. tem. pla. ri.

Ex. 10. — Trans. en notes binaires d'après le ms. de Florence. Il faut reconnaître que cette disposition est moins satisfaisante que la précédente (isochrone ternaire). La traduction du vers 8, avec ses 4 ligatures au chant principal est un pis-aller; d'autres solutions possibles sont aussi peu acceptables; celle que je propose en 2^o est plus conforme à la diction; l'absence de barres de séparation après ce vers pourrait faire supposer la suppression de l'allongement (sur *ti-UM*), et l'enchaînement direct au vers 9; mais cette solution entraîne un déséquilibre rythmique. On rappelle qu'il ne s'agit pas ici de « mesures » au sens moderne du terme, mais de battements; néanmoins il existe entre les divers fragments d'une pièce une sorte de symétrie consciemment recherchée, les lois *fondamentales* de la musique et du rythme ne pouvant pas différer sensiblement au XIII^e s. de ce qu'elles sont aujourd'hui (et toujours).

Si l'on considère, dans le *conductus*, la seule mélodie de base, et si l'on admet que l'*accent* de la versification goliardique s'est imposé à la mélodie, celle-ci devient trochaïque (hétérogène, on l'a dit, aux deux autres voix), et il est possible que *Fas et nefas* MONODIQUE ait été chanté de deux manières: tantôt isochrone, tantôt trochaïque.

Dans cette circonstance très favorable de la première chanson de CB., la version polyphonique du XIII^e s. nous permet de remonter, grâce à la technique même de cette polyphonie et de façon inattendue, jusqu'à une version originale quasi certaine.

Cette conclusion authentifie dans une large mesure les versions isochrones établies par d'autres voies pour les chansons de la même époque et du même style général comme *Clauso cronos* et *Dulce solum*; l'étude d'autres « goliards » de cette catégorie — que je ne puis publier ici — conduit à des résultats du même ordre; on peut donc considérer que cette méthode permet d'atteindre quelques principes certains, relatifs à la rythmique musicale du XII^e s. et d'une façon générale, à celle des pièces qui, même au XIII^e s., échappent aux modes rythmiques.

A. MACHABEY Sr.

N. B. — Cette étude était en attente à *Romania* depuis la fin de 1961, lorsque parut en mai 1962 une transcription de *Fas et Nefas* par M. Lipphardt dont on trouvera un C. R. dans un prochain numéro.