

Abis

Chapitre I

du T. III des Cent. Notats.

18453

Ces conférences sont partielles
en partie, mais non toutes
ni complètement, dans les
articles d'Aubry.

Pierre Aubry. Histoire de la musique
instrumentale .

Cours inédit et malheureusement non achevé
en entier, daté 1908-1910,
avec documents transcrits par l'exécution
plus un chap. (sous forme de bonnes feuilles)
des 100 Motets, ms. de Bamberg,
(t. 3, chap. I des Commentaires) —

Notre intention, dans le présent chapitre, est d'exposer en même temps que nos recherches personnelles l'état actuel de la science musicologique relativement à l'histoire du motet au treizième siècle. Il y a là un certain nombre de questions qui intéressent au plus haut degré, non seulement l'historien de la musique, ce qui va de soi, mais aussi l'historien de la poésie du moyen âge et que celui-ci ne peut résoudre, s'il en est réduit aux seules ressources de la critique historique et littéraire. Au seuil de cette publication intégrale du manuscrit de Bamberg, il nous semble donc opportun de retracer d'abord les origines du motet et les phases de son développement au treizième siècle jusqu'au moment où notre recueil nous montre le genre en son plein épanouissement. Nous n'irons pas plus avant, car dès le début du siècle suivant, l'époque du *Roman de Fauvel* (1314), le style et les formes du motet relèvent d'une technique nouvelle, assez différente de celle de l'âge précédent pour qu'il nous soit permis de croire qu'une ère vient de se clore dans l'histoire du motet.

De Coussemaker a dressé le bilan de ce que l'on connaissait en fait d'œuvres polyphoniques du moyen âge avant qu'il eût remis au jour le manuscrit de Montpellier (1) : le total en est fort mince et ce célèbre recueil, qui fait le fond de la publication, *l'Art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*, a apporté aux études musicologiques une contribution considérable (2).

Mais de Coussemaker s'est exagéré à lui-même l'importance de ce monument : il a cru parfois y trouver ce qui n'y était point et, en même temps, n'a pas toujours aperçu ce qui s'y trouvait réellement.

La valeur réelle du manuscrit de Montpellier pour les études de musicologie médiévale nous apparaît mieux aujourd'hui. Sa perte aurait causé dans notre documentation une lacune considérable, mais le dommage n'eût point été irréparable, et d'autres manuscrits, que de Coussemaker n'a pas connus, sont plus précieux peut-être pour la connaissance des formes musicales du treizième siècle. Nous les signalerons dans la suite de cette étude. Le manuscrit de Montpellier est sans doute le plus considérable des recueils de motets, mais ce n'est qu'un recueil de motets.

En effet, il faut savoir que trois formes de la composition polyphonique, l'*organum*, le *conductus*, et le *motet*, ont été en faveur auprès des musiciens du douzième siècle à son déclin et du siècle suivant. On peut, en lisant dans *l'Art harmonique* les pages qui leur sont consacrées, se rendre compte que n'ayant, pour arriver à la connaissance de ces formes musicales, que les renseignements des théoriciens et non les œuvres elles-mêmes, de Coussemaker devait se faire de l'*organum* et du *conductus* une conception à la fois incomplète et erronée. Et si, au cours de ces dernières années, les bibliothèques publiques n'avaient les unes après les autres livré leurs trésors, si nous n'avions eu pour les consulter les *discantum volumina* de Florence (3), de Wolfenbüttel (4),

(1) DE COUSSEMAKER (E). — *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*. p. 13 et ss. Paris, 1865. Le manuscrit dont il est ici question se trouve à la Bibliothèque Universitaire de Montpellier et figure sous la cote H. 196.

(2) Voir comme principaux jugements critiques sur cette publication l'article d'Oswald Koller, *Der Liederhoden von Montpellier* dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1883) et l'article de Friedrich Ludwig, *Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier* dans les *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* (1903).

(3) Florence, Bibliothèque Laurentienne, *Pluteus* XXIX, 1.

(4) Wolfenbüttel, Helmstadt 628 et 1099.

de Londres (1), de Paris (2) et de Madrid (3), nous en serions au même point encore que de Coussemaker, qui toutefois fut réellement l'initiateur des études de musicologie médiévale et dont les travaux, pour vieillis et incomplets qu'ils puissent être sur beaucoup de points, servent encore d'assise première à toute recherche sur l'histoire musicale du moyen âge, plus particulièrement sur l'histoire du motet.

L'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* est le plus complet de ces *discantum volumina* (4) : il reproduit assez fidèlement la disposition des recueils décrits par l'Anonyme IV et renferme la plupart des pièces caractéristiques désignées par cet auteur. Signalé une première fois par M. Léopold Delisle, dans l'*Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, en 1885, ce manuscrit a été en 1896 l'objet d'une étude plus complète de la part de M. Wilhelm Meyer qui en a fait la base de sa belle étude sur l'origine du motet (5). Cet érudit, qui ne se pique point d'être musicien, a donné de l'origine des motets une explication qui est infiniment précieuse pour l'histoire de la musique, et c'est elle que nous allons reproduire ici.

Il faut partir de la notion de l'*organum* : une pièce d'*organum* est une composition mélodique, sans paroles et peut-être instrumentale, à deux, à trois ou à quatre parties, dont les parties supérieures se déroulent au-dessus d'un chant donné, appelé *tenor*, lequel est toujours emprunté du répertoire liturgique. L'*organum* est une très ancienne forme de la composition polyphonique : on se souvient que, dès l'année 1198, Eudes de Sully, évêque de Paris, autorisa l'exécution de ces œuvres à diverses parties de l'office.

Nous ne songeons point à étudier ici les transformations successives des compositions de cette famille (6) et nous ne retenons que les deux faits suivants :

1° Il existait dès la fin du douzième siècle des pièces d'*organum* double, triple ou quadruple, formées de mélismes se développant au-dessus d'un tenor liturgique.

2° Un grand nombre de ces pièces se retrouve dans les différents *volumina discantum* qui nous sont parvenus, dans les recueils de Florence et de Wolfenbüttel en particulier.

Or, il s'est passé au début du treizième siècle et vraisemblablement dans le milieu de musiciens de l'église Notre-Dame, à Paris, le même fait qui, trois cents ans plus tôt, s'était produit déjà au monastère de Jumièges, en Normandie, quand un moine avisé composa les premières séquences : sur les mélodies sans paroles des pièces d'*organum* on eut l'idée d'adapter un texte poétique et de transformer des mélismes, instrumentaux peut-être ou simplement vocalisés, en mélodies véritablement chantées, les motets.

Un certain nombre de motets du recueil de Bamberg ont cette origine : ainsi la pièce *Mors morsu* a été adaptée sur le célèbre *organum* en forme de quadruple *Mors* qui se trouve dans presque tous les livres de déchant. Le motet *Ex semine Abrahe* a été composé sur les mélodies du triple *Nativitas* qu'un texte de l'Anonyme IV

(1) Londres, Musée Britannique, Egerton 274.

(2) Paris, Bibliothèque Nationale, latin 15139.

(3) Madrid, Bibliothèque Nationale, Ah. 167.

(4) Florence, Bibliotheca Laurentiana, Pluteus XXIX, 1.

(5) MEYER (WILHELM), *Ursprung des Motets* dans les *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*. 1898.

(6) Voir un article de Fr. Ludwig sur lequel nous aurons plusieurs fois l'occasion de revenir : *Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung* dans les *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* (1906).

attribue à maître Pérotin : ce triple se rencontre dans le manuscrit de Montpellier et dans les deux recueils de Wolfenbüttel. Le motet *Ad solitum* a été adapté sur un mélisme *Regnat* de l'Antiphonaire de Florence. La pièce *In Bethleem Herodes iratus* vient du mélisme *In Bethleem* de Florence ; le motet *Mens fidem seminat* de *In Odorem*, qui a été conservé en divers manuscrits. Il en est de même de *O Quam sancta*, dont les paroles sont une adaptation sur la mélodie *Et gaudebit* de Florence et de Paris. Enfin quatre pièces d'*organum* de ce dernier recueil ont donné naissance aux quatre motets : *Agmina milicie, Bele sans orguil, Dieus ! je n'i puis la nuit dormir, He bergiers ! si grant envie*, du manuscrit de Bamberg. Nous avons dans cette énumération une indication des motets les plus anciennement composés : il est à penser, ainsi que nous le dirons plus loin, que les motets en langue vulgaire dont nous venons de donner les *incipit* avaient des prototypes latins, que nous n'avons point retrouvés.

Examinons sur un texte comment dans la réalité l'évolution s'est faite. Nous cherchons dans le répertoire des pièces d'*organum* une pièce dont un remanieur ait fait choix pour la transformer en motet et nous prenons, par exemple, le mélisme qui se déroule sur l'*Alleluia Herodes iratus occidit multos pueros in Bethleem Jude* devenu le *tenor* de la pièce d'*organum*.

La partie de mélodie afférente à *In Bethleem* a seule été utilisée. Nous donnons le début de ce texte d'*organum* d'après le manuscrit de Florence et en même temps un essai de transcription. Sur ce mélisme, il a été adapté un texte poétique qui suit très fidèlement le contour mélodique. C'est dans un manuscrit de Madrid en provenance de la cathédrale de Tolède, écrit à Paris au XIII^e siècle, que nous trouvons le motet constitué dans sa forme la plus ancienne. Le ténor manque, il est vrai, dans ce manuscrit : il doit être rapporté. Notre transcription est faite sur l'*organum* de Florence ; le texte poétique est pris au manuscrit de Madrid. Nous donnons d'abord l'*organum* du recueil de la Laurentienne, source du motet *In Bethleem*, fol. 105 r^o :

Voici maintenant la transcription de l'*organum*, à laquelle nous joignons les paroles du motet d'après le manuscrit de Tolède :

L'*organum* primitif est donc devenu le motet. Il résulte de cette origine un certain nombre de caractéristiques, qui affectent le motet des premiers âges et que nous allons essayer de dégager ici.

de motet. Pour cela, rappelons-nous d'abord le sens exact de « mot » dans l'ancienne

Il s'agit d'abord de préciser dans sa signification et dans son origine ce terme même langue, tant *en* français qu'*en* provençal. Il est synonyme de composition poétique et s'oppose souvent à « son » qui se rapporte à la composition mélodique.

Bien me deusse targier
De canchon faire et de mos et de caus
(Conon de Bethune, éd. Wallenskold. p. 228.)

..... ben cantava e dizia sons e trovava avin u ren motz e sous
(Biographie du troubadour Richart de Barbezieux
éd. Chabanau, p. 43.)

Pour désigner une composition plus brève, moins développée, l'ancienne langue a créé le diminutif « motet » et sur la forme française, les contemporains ont refait le latin « motetus » qui se rencontre dans différents textes du treizième siècle. La définition du motet dans Walter Adington, *id est motus brevis cantilene* (1), devient désormais parfaitement claire : ce *motus brevis cantilene*, c'est le « mot » réduit à de minimes proportions, c'est une courte composition poétique adaptée à la mélodie d'un *organum* primitif (2).

Le motet primitif est donc l'ensemble formé par un texte poétique adapté syllabiquement sur une mélodie d'*organum* plus ancienne et par le tenor liturgique qui, primitivement, servait d'accompagnement à cette mélodie. Quand cette forme musicale ainsi que nous le verrons plus loin, se compliqua par la juxtaposition d'une nouvelle partie, le *triplum*, au-dessus de l'ancien motet, on conserva l'appellation de motet à la partie ancienne de l'œuvre, située immédiatement au-dessus du tenor ; mais, par l'effet de la figure de grammaire qui prend la partie pour le tout, on appela également motet l'ensemble de la composition ; le terme eut donc deux significations dans le vocabulaire musicologique du treizième siècle. Il désigna :

1° La partie venant immédiatement au-dessus du tenor, c'est-à-dire, dans une composition à trois voix, la partie intermédiaire entre le triple et le tenor.

2° L'ensemble d'une composition formée essentiellement d'un tenor et d'une partie de motet, mais au-dessus desquels on pouvait ajouter une troisième et une quatrième partie.

Disons, pour en terminer avec ces questions de vocabulaire, que lorsqu'un motet se présente à nous avec trois ou quatre parties, on donne de même une appellation numérique à la partie qui caractérise ainsi l'ensemble : un *triplum* est à la fois la désignation de la partie située au-dessus de la partie de motet et le nom que reçoit une composition à trois voix, un *quadruplum*, indique en même temps la partie située au-dessus du triplum et la nature d'un *organum*, d'un *conductus*, d'un *motetus* à quatre voix.

En second lieu, cette origine du motet exerce une influence sur la structure rythmique de la pièce. Le poète qui a en face de lui une mélodie préexistante à laquelle il doit adapter son œuvre, n'est pas libre. Seul, le mélange des vers de mètres différents lui permet de suivre les contours mélodiques, d'autant que la tyrannie des formules modales qui réglementent étroitement au treizième siècle l'union des vers et de la musique, vient encore apporter de nouvelles entraves à cette collaboration du poète. C'est pourquoi les motets latins primitifs sont écrits en vers libres et c'est aussi le raison pour laquelle le rythme de ces pièces n'apparaît point à la simple lecture : il faut l'acton musicale pour le mettre en relief.

(1) SS. I. p. 246.

(2) Pour l'origine même de « mot », latin *mutum*, altéré en *mottum*, grec *muthos*, nous renverrons à la curieuse étude de M. Havet, dans les *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris*, II, (1889), p. 240.

Nous rappellerons une formation identique avec *verbulum*, que nous trouvons employé pour désigner le motet *Virgna glorieuse* dans un fragment manuscrit de Boulogne-sur-mer, dont nous avons publié le fac-similé dans les *plus anciens Monuments de la musique française*, pl. VII. « Auno Domini MCLXV fuit littera istius *verbuli* inventa a quodam canonico istius ecclesie ».

Le terme « *verbulum* » est formé de « *verbum* » et du suffixe *-ulus*, *-ulum*, qui s'ajoute aux substantifs pour former des diminutifs. « Motet », nous venons de le voir, provient d'une formation analogue, qui s'est faite dans la langue vulgaire et non en latin. Le latin en effet connaît le suffixe *-itus* et non *-etus*. Or l'on trouve toujours dans les textes du treizième siècle « motetus » et jamais « motittus ». Il semble donc que sa forme latine ait été créée sur la langue vulgaire.

Nous ajouterons que le diminutif régulièrement formé se rencontre dans le latin de ce même temps. Nous lisons dans le *Journal des visites pastorales* d'Odon Rigaud, à la date du 12 janvier 1260, que les religieuses de Montvilliers « nimia iocositate et scurrilibus cantibus utebantur, utpote farsis, conductis, *molulis*..... » Toutefois il n'est rien resté de cette forme dans les langues romanes.

En troisième lieu, il semble que l'on doive accepter, bien que les textes nous manquent, l'opinion que le motet est d'origine liturgique : nous nous souviendrons seulement que le motet primitif est sorti de l'*organum* et que cette dernière forme était en une certaine mesure admise dans l'église. L'emploi de la langue latine est une première conséquence de cette origine. Ensuite, dès les premières manifestations du genre, on a voulu et cherché une harmonie liturgique entre le tenor et le développement poétique de la partie du motet. Le thème mélodique de la partie de tenor éveillait dans l'esprit des auditeurs le souvenir d'une fête déterminée de l'année liturgique : on aurait cru incohérent et blâmable d'adapter au mélisme de l'ancien *organum* un texte étranger à cette fête. Les anciens motets sont le développement de la pensée liturgique qui est celle de la pièce, graduel ou répons, à laquelle est emprunté le thème du tenor et souvent le texte de cette pièce est inséré, enchâssé, seré tout entier dans la composition nouvelle. C'est le principe même des tropes. Il est curieux de remarquer que les motets latins de la plus ancienne époque partent à la fois de la séquence et du trope. Ils tiennent à la forme de la séquence par leur mode de naissance : motets et séquences résultent de l'adaptation d'un texte littéraire à une vocalise mélismatique préexistante. Ils ont en commun avec les tropes cette caractéristique d'être la paraphrase d'un texte appartenant au répertoire liturgique.

Appliquons ces remarques d'ordre général à la pièce dont nous nous sommes déjà occupé.

Il y avait dans la liturgie parisienne un verset d'alleluia sur les paroles : *Herodes iratus occidit multos pueros in Bethleem Jude* ; ce verset se chantait à la fête des Saints-Innocents. Il est aujourd'hui sorti de l'usage.

Vers les premières années du treizième siècle, un musicien déchanteur qui, sans doute, avait été formé à l'école de l'église Notre-Dame, à Paris, composa sur le chant donné qu'il prit comme tenor un *organum duplum*, dont la vogue fut grande. Nous en avons fait connaître le début.

Puis, un poète, quelque chanoine de l'église cathédrale, songea à répandre plus encore cette mélodie d'*organum* en l'accompagnant de paroles : il en résulta un *motetus* et l'on voit immédiatement que ce motet s'est formé comme les séquences gimiennes et sangalliennes.

Quelle devait être la signification de l'œuvre nouvelle ? l'audition du thème mélodique du tenor devait, agissant par association d'idées, amener la pensée des fidèles vers la fête des saints Innocents. Ce fut en leur honneur que le poète chanta :

In Bethleem Herodes iratus

Quia puer natus,
Timeus principatus
Sceptro se privari
Inbet decollari
Pueros bimatus.
O mira nevititas, etc.

Nous avons souligné en italiques les vestiges du texte liturgique : le reste fait paraphrase. Le développement littéraire du motet primitif le rapproche donc du trope.

(1) VOÏE GAUTIER (Léon), *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge. Les Tropes.* p. 183 et ss. Paris 1886, in-8.

D'autres exemples, le motet *Beata viscera* entre autres, seraient encore plus frappants.

Nous venons de mettre en lumière le procédé suivi aux origines du motet. Mais nous ajouterons qu'une fois le genre constitué et le style consacré, les compositeurs ont écrit directement des mélodies de motets au-dessus d'une partie de tenor : mélodies nouvelles, œuvres originales n'empruntant rien au passé. C'est ainsi qu'a pu se développer cette extraordinaire floraison de compositions polyphoniques au treizième siècle.

Telles sont les caractéristiques générales du motet à la première phase de son développement. Elles proviennent de l'origine de genre et par la suite, les poètes, les musiciens qui composeront de nouveaux motets oublieront la raison d'être de ces particularités ; ils modifieront et compliqueront les formes ; au lieu des motets primitifs à deux parties ils édifieront des triples et des quadruples. La langue vulgaire remplacera le latin et le tenor lui-même, assise fondamentale du motet, oublié de ses origines liturgiques, n'aura plus qu'un intérêt proprement musical. Ce sont ces différentes transformations que nous nous proposons d'examiner successivement.

Le premier progrès que nous trouvons réalisé sur cet état primitif est l'addition d'une nouvelle partie, *triplum*, au-dessus de la partie de motet. Les deux voix dedessus chantent le même texte. Le syllabisme est assez strictement observé, en ce sens qu'aux deux parties supérieures, à une syllabe du texte correspond soit une note, soit une formule de deux notes ou de trois au plus. Nous retrouvons ainsi traitées des compositions que déjà nous avons rencontrées à un stade plus ancien de leur histoire, où elles étaient formées seulement d'une partie de motet au-dessus d'un tenor. Nous rappellerons qu'un certain nombre de motets du recueil de Bamberg existent sous cette forme de *triplum* avec les mêmes paroles aux deux parties de dessus dans les différents *discantum volumina* actuellement conservés de Madrid, de Florence et de Wolfenbüttel : les motets su *Bethleem Herodes iratus*, *Ad solitum vomitum*, *Agmina milicie* nous sont parvenus ainsi traités en continuant l'histoire du motet *In Bethleem* dans son développement musical, nous donnons ici d'après le ms. de Florence, fol. 382 r° le texte correspondant à cette phase de son évolution.

Dans le manuscrit de Wolfenbüttel, *Helmstadt* 1099, on trouve même quelques motets français ainsi traités. Mais ce ne sont point des compositions originales : ces motets sont les représentants en langue vulgaire de motets latins existant antérieurement sur les mêmes mélodies. Ainsi au fol. 134 r° de ce ms., on trouve un motet français dont le début manque et que nous avons identifié avec *Quant froidure trait a fin* du ms. La Clayette : c'est une adaptation en langue vulgaire de *Agmina milicie*, traitée en triple avec le même texte aux deux parties de dessus. Le motet *Glorieuse Delle amie* (fol. 135 r°) est ainsi une adaptation sur le motet latin *O Maria, Maris stella* ; le motet *Se j'ai amé* (fol. 136 r°) représente le motet latin *Ex semine Abrahe* ; le motet *Mout est fous qui fame croit* (fol. 136 v°) vient du motet latin *Deo confitemini*, etc.

Un érudit allemand, M. Ludwig, a été frappé du fait que dans le ms. de Wolfenbüttel, *Helmstadt* 928, qui est un recueil très anciennement formé, il ne se rencontre que des motets à trois voix, les deux voix du dessus chantant les mêmes paroles, et point de motets à deux parties, composés seulement du motet et du tenor. M. Ludwig

a remarqué en outre que dans ce manuscrit, le tenor n'a point été transcrit. Il conclut que nous sommes en présence de la plus ancienne forme de motets et qu'il faut voir dans cette disposition l'influence d'une autre forme musicale du même temps, le *conductus*. L'imitation du *conductus* est en effet certaine, mais nous n'irons pas aussi loin que M. Ludwig. Que de telles compositions se rencontrent dans le ms. de Wolfenbüttel à l'exclusion des motets avec une seule voix au-dessus du tenor et que ce même manuscrit soit un recueil très anciennement formé, nous n'y contredisons point, mais nous ferons observer que le manuscrit de Madrid provenant de Tolède est paléographiquement aussi ancien et contient ces mêmes motets à deux parties que l'on cherche en vain dans le recueil de Wolfenbüttel. En outre, nous connaissons sous la forme à deux parties ces motets *Deo confitemini* et *Gaudeat devotio fidelium* que Wolfenbüttel nous a conservés à trois parties. Enfin, on ne saurait tirer en faveur de cette thèse un argument de l'absence de la partie de tenor dans les manuscrits de Wolfenbüttel et de Madrid. Il suffit en effet d'examiner la disposition matérielle des divers manuscrits qui contiennent ces anciens motets pour s'apercevoir que l'exécution nécessitait autant d'exemplaires que de parties, car le tenor est toujours noté à la fin de la pièce, à un ou deux folios du début. On connaît le célèbre bas-relief de la *cantoria* Luca della Robbia, au musée de S. Maria del Fiore à Florence : six jeunes chanteurs suivent ensemble sur un livre de déchant. Exécutent-ils un *organum* ou un *conductus* ? on ne saurait le dire, mais nous sommes en tout cas assurés que ce n'est point un motet. Les recueils de Wolfenbüttel, Helmst. 628, et de Tolède étaient destinés à servir aux parties de dessus : il n'y avait point d'inconvénients à ce que la partie de tenor des motets n'y figurât point, pourvu qu'on pût la trouver dans un autre exemplaire.

C'est à cet endroit de notre exposé que nous devons nous préoccuper de l'introduction de la langue vulgaire dans le développement polyphonique de la musique médiévale. Or, si nous avons de bonnes raisons pour croire que le motet latin est à l'origine du genre, nous en manquons pour refuser au motet français une très grande ancienneté. En effet, le ms. lat. 15.139 de la Bibliothèque Nationale de Paris nous indique sur des mélismes analogues aux pièces d'*organum* de Florence et de Wolfenbüttel des *incipit* de motets français. Les motets en langue vulgaire des mss. franç. 844 et 12.615 sont dans une écriture musicale aussi archaïque que celle des plus anciens motets latins.

Néanmoins nous sentons que le type français est une dérivation du prototype latin. M. Ludwig détermine justement trois modes de formation pour le motet en langue vulgaire :

1° Ou bien le compositeur imite simplement le style et la manière du motet latin : sur un tenor approprié il dispose sa mélodie pourvue d'un texte en langue vulgaire. Le motet français est alors une œuvre véritablement et en tout point originale.

2° Ou bien encore le motet français a pu naître, comme son congénère latin, d'un mélisme primitif : nous avons vu ce cas réalisé dans le ms. lat. 15.139 de Paris.

3° Ou bien enfin, le motet nouveau peut n'être que la traduction ou une adaptation en langue vulgaire d'un original latin, la musique restant la même. Nous avons plus haut cité un certain nombre d'exemples de ces transformations, on trouvera aux notices que nous consacrons aux motets de Bamberg l'indication de toutes les compositions qui, à notre connaissance, leur sont ainsi apparentées. Cette préoccupation n'avait point échappé d'ailleurs aux copistes du treizième siècle, car on sait qu'à

diverses reprises dans les marges du manuscrit de Wolfenbüttel, Helmst. 1.099, en face des motets latins, on trouve, sommairement indiqué, l'*incipit* des motets français qui se chantaient sur la même mélodie.

Le progrès définitif va consister vers la fin du treizième siècle à rendre littérairement indépendante la partie de *triplum* en la munissant d'un texte poétique différent du motet et, musicalement, en donnant à cette partie une complète liberté mélodique et rythmique.

C'est à cet état de leur histoire que nous apparaissent les motets du manuscrit de Bamberg. Mais pour arriver à cette phase de développement, il fallait que, de son côté, la notation musicale évoluât. Nous n'avons point ici l'intention de refaire l'histoire de la notation mesurée au treizième siècle : nous l'avons déjà esquissée ailleurs (1). Rappelons seulement qu'aux débuts de la notation mesurée, la valeur fixe des notes ne paraît point dans leur graphie extérieure et que le rythme, qui résulte de l'application des formules modales, est à l'état latent dans cette notation. Les faces similaires que nous donnons de différents manuscrits font voir ce que fut ce système primitif d'écriture musicale. Il pouvait suffire aux monodies des troubadours et des trouvères, aux motets à deux parties et même aux motets à trois ou à quatre parties dont les voix de dessus marchent dans le même mouvement que la partie de motet et sont déterminées par elle. Mais il devenait très malaisé, avec cette précarité de ressources, d'écrire une partie de *triplum* rythmiquement indépendante. Pourtant les exemples de motets à trois parties avec deux textes différents au dessus écrits dans cette notation primitive sont encore assez nombreux : leur transcription présente de grandes difficultés. Aussi bien, ce fut seulement lorsque la réforme franconienne eut précisé la séméiographie de la notation mesurée et donné des valeurs fixes aux formes différentes de notes que les musiciens, vers la fin du règne de saint Louis, purent développer librement la forme définitive du motet avec deux textes différents et musicalement indépendants au dessus du ténor. C'est le motet tel que l'a connu et décrit Johannes de Grocheo : « *Motetus vero est cantus ex pluribus compositus habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum utrobique harmonialiter consonans. Dico autem ex pluribus compositus eo quod ibi sunt III cantus vel IV, plura autem dictamina, quia quilibet debet habere discretionem syllabarum, tenore excepto, qui in aliquibus habet dictamina et in aliquibus non* » (2). C'est, nous le répétons, la forme de motet suivie dans le recueil de Bamberg. La notation mesurée est presque définitive et parfaite dans ce manuscrit. Elle permet, comme on pourra s'en rendre compte en examinant celui-ci, l'union dans une même pièce de modes rythmiques différents à chacune des trois parties du motet : ainsi au numéro LXX de notre édition, on a un ténor en cinquième mode imparfait, un motet en premier mode et un triple en sixième mode !

Voulons-nous, continuant l'histoire du motet *In Bethleem*, en donner ici le texte tel que nous le connaissons parvenu à cette phase de son développement ? Nous n'avons qu'à nous reporter au folio 24 v° du manuscrit de Bamberg. Ce motet s'y trouve sous sa forme classique et dernière. Le triple chante un autre texte relatif également aux saints Innocents et, au point de vue musical, affirme son indépendance en superposant

(1) AUBRY (Pierre), *La rythmique musicale des troubadours et des trouvères*. Paris, Champion, 1907, in-8.

(2) WOLF (Johannes), *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, p. 106 dans les *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, octobre 1899.

un troisième mode bien caractérisé aux formules du cinquième mode qui dominant dans le motet et le tenor. rale du motet. Nous venons de dégager les caractères de la quatrième période: celle-ci nous amène au type dernier et en quelque sorte canonique de cette forme musicale. Nous avons donc atteint le terme de notre sujet. Ce qui nous reste à dire ne concerne que les transformations accessoires et secondaires du genre. Faisons une halte et demandons-nous comment chaque partie le tenor, le motet, le triple, a individuellement évolué.

Occupons-nous d'abord de la partie de tenor.

1°. — A l'origine du genre, nous trouvons le tenor, thème mélodique emprunté au répertoire liturgique, étroitement apparenté à la partie de motet, dont le texte poétique est le plus souvent un trope du texte liturgique auquel est emprunté le tenor.

2°. — A un second état, le symbolisme du tenor sera oublié et cette partie n'aura plus qu'un intérêt musical: le tenor devient réellement alors le chant donné du contrepoint. Pourtant il est toujours emprunté au répertoire liturgique.

3°. — On s'aperçoit enfin que cette nature liturgique du tenor n'est qu'une survivance du passé consacrée par la tradition et n'est point indispensable, qu'un thème de chanson populaire ou, pour mieux dire, popularisée, peut remplir le même office.

En effet, on sait que les deux derniers fascicules du recueil de Montpellier contiennent bon nombre de motets sur des tenors empruntés à des chansons en langue vulgaire (1).

Les théoriciens du moyen âge accordent au rôle du tenor dans la composition du motet une importance capitale. L'histoire musicale des siècles suivants n'y contredit point: sous d'autres noms, le tenor restera l'élément générateur de toute composition polyphonique.

L'anonyme I de de Coussemaker nous apprend l'origine de ce mot: *dicitur autem tenor a teneo, nes, qui totum discantum tenet. Est enim fundamentum ipsius et ab ipso totus cantus debet regulari* (2). Cette étymologie est exacte: remarquons-le, car on sait que les tentatives étymologiques n'aboutirent au moyen âge qu'à des résultats aussi incertains que fantaisistes. L'Anonyme VII insiste sur cette même idée du rôle prépondérant du tenor dans l'ensemble du motet: *Notandum est quod motellus, cuiuscunque modi sit, debet indicari de eodem modo de quo est tenor et ratio est quia tenor fundamentum motelli et dignior pars* (3).

Enfin Johannes de Grocheo définit avec sa lucidité coutumière la place du tenor dans la composition polyphonique: *Tenor autem est illa pars supra quam omnes alie fundantur quemadmodum partes domus vel edificii super suum fundamentum et eas regulat et eis quantitatem dat* (4). Un peu plus loin, le même auteur nous avertit comment, de son temps, procédaient les compositeurs de motets: *Volens autem ista componere primo debet tenorem ordinare vel componere et ei modum et mensuram dare* (5). Nous aurons, en traitant de la rythmique des motets, la confirmation de ce renseignement.

(1) Nous les avons étudiés dans nos *Recherches sur les tenors français dans les motets du treizième siècle*. Paris, Champion, 1907, in-8.

(2) SS. I, p. 302.

(3) SS. I, p. 379.

(4) Johannes de Grocheo, *art. cité* de J. Wolf, p. 108.

(5) Id. *ibid.* p. 109.

Nous ne quitterons point cette question des tenors sans rappeler ce que nous avons écrit déjà sur l'interprétation de cette partie du motet. Était-elle vocale ? était-elle confiée aux instruments ? La réponse est très complexe, car la délimitation entre la musique purement instrumentale et la musique vocale est difficile à établir avant l'époque moderne. Nous posons seulement ici l'exposé du problème : nous dirons également en un autre chapitre de quels éléments nous disposons pour le résoudre.

Venons à la partie de motet proprement dite, qui est le noyau de l'œuvre et présente dans l'histoire de son développement la suite logique que nous avons déjà constatée.

1° D'abord dans la dépendance du tenor, cette partie finit par s'en dégager.

2° Le texte poétique, jusqu'alors en latin, est bientôt en langue vulgaire, en français surtout : nous ne connaissons en effet qu'un petit nombre de motets provençaux.

Enfin, le triple.

1° Le triple, comme le quadruple, ne fait d'abord que répéter les paroles du motet dans un mouvement rythmique semblable.

2° Puis, quand l'écriture franconienne en donne au musicien la possibilité, le triple devient indépendant dans son texte poétique et dans le texte musical : une nouvelle mélodie se superpose à celle du motet, sans autres liens avec elle que les relations harmoniques imposées par la théorie du déchant. Alors, au-dessus de la gravité habituelle de la partie de motet, le triple déroule ses broderies mélodiques, élégantes et légères, il joue le rôle de la flèche ajourée qui s'élève au-dessus de la nef des cathédrales gothiques. Le sixième mode rythmique, uniquement composé de brèves et de semi-brèves, est pour l'ordinaire affecté à cette partie.

Nous n'avons rien dit des relations harmoniques qui règlent le contact des différentes parties : c'est une question sur laquelle nous n'avons pas l'intention de nous appesantir, car sur cette question les travaux de de Coussemaker nous semblent suffire encore. La doctrine de Francon est la suivante : lorsque, le triple faisait dissonance avec le tenor, il devait former consonance avec la partie de motet et réciproquement. En outre, il devait monter ou descendre, tantôt avec le tenor et tantôt avec cette partie de motet (1).

On sait déjà qu'à la fin du règne de saint Louis, le motet atteint le point culminant de son développement et que le manuscrit de Bamberg, dont nous nous occupons est un témoin de son apogée. Mais on sait aussi ce que dans l'histoire de la musique durent les formes réputées classiques : elles subissent la loi d'une perpétuelle évolution. Le motet, qui pendant tout le cours du treizième siècle, n'avait cessé de tendre à la perfection, ne s'immobilisa point, quand il y fut parvenu, dans l'immuabilité de créations intangibles.

Le moyen âge n'eut pas sur les œuvres de l'esprit les mêmes idées que notre époque. Tandis qu'à notre jugement, la propriété artistique et littéraire est un principe aussi consacré que la propriété des choses matérielles, tandis que, d'autre part, le créateur

(1) SS. I, p. 132.

d'une œuvre, écrivain ou artiste, met l'originalité de sa conception au rang des qualités qui font le prix de cette œuvre, le moyen âge ne semble avoir eu à aucun degré ce double sentiment de l'originalité de la pensée et de la propriété intellectuelle. Au contraire, il paraît qu'en de multiples circonstances le plagiat, un plagiat conscient et avoué, ait été la règle. Le trope est la formule et la mesure de cet art impersonnel (1). Il est rare qu'au fond d'une chronique ou d'un texte annalistique la critique ne découvre point le texte d'une chronique plus ancienne ou celui d'un autre annaliste. Toute la littérature de farcitures et de centons est le produit d'une telle conception. Nous allons relever dans nos motets des fragments mélodiques de proses ecclésiastiques venant se fondre dans le texte nouveau de ces compositions. Enfin, si nous explorons la littérature musicologique du motet, nous serons frappés du nombre de remaniements, considérable parfois, auxquels une même œuvre peut donner lieu. Notre esthétique moderne juge avec sévérité ces refontes et ces mutilations. Il en fut, certes, autrement au treizième siècle, où nous voyons que, tour à tour, poètes et musiciens reprenaient pour leur compte l'œuvre d'un autre poète ou d'un autre musicien et lui donnaient par leur apport personnel une physionomie différente de la création primitive. C'est peut-être la raison pour laquelle presque tous les motets de ce temps nous sont parvenus anonymes.

REMANIEMENTS DANS LE TEXTE POÉTIQUE DU MOTET. — On a vu plus haut que des textes en langue vulgaire sont adaptés parfois à des motets primitivement pourvus de textes latins. Le cas inverse se produit également : à des motets composés sur des textes français, dont la licence grivoise semblait excessive peut-être aux contemporains, nous trouvons que des textes latins, ordinairement religieux, ont été adaptés dans l'intention, peut-on croire, d'aider à la diffusion d'une œuvre difficilement exécutable sous sa forme première. Les exemples ne manquent point.

Voici les différents cas qui peuvent se produire :

1° Un texte en langue vulgaire est adapté sur la mélodie d'une partie de motet primitivement pourvue d'un texte latin : on sait déjà que le manuscrit de Wolfenbüttel Helmst. 1099, donne une série d'*incipit* en langue vulgaire correspondant à d'anciens motets latins.

2° Un motet à trois parties avec deux textes différents au dessus peut avoir dans un manuscrit un triple en latin et dans un autre manuscrit un triple en langue vulgaire, la ligne mélodique de cette partie restant la même. Nous en signalerons plusieurs exemples dans l'étude dont nous accompagnons chaque pièce du ms. de Bamberg.

Dans ce cas, il peut arriver que la partie de motet chante une texte français et le triple un texte latin. Le treizième siècle ne s'étonnait point de ces bizarreries.

3° Enfin, des motets à trois parties, dont primitivement les voix de dessus chantaient deux textes latins, ont eu ces deux parties transformées par l'adaptation de textes en langue vulgaire. Ici encore on trouvera dans nos commentaires des exemples de ce cas :

Inversement, il faut admettre que des poésies latines à l'usage de l'église ont été refaites sur des mélodies de motets destinées avant tout aux plus profanes chansons. De Coussemaker a déjà signalé dans l'*Art harmonique* une semblable imitation pieuse.

(1) Voir M. Léon GAUTIER, *ouvr. cité*. Nous citons encore le beau travail récemment paru de l'abbé VILLETARD, *L'Office de Pierre de Corbeil*, p. 199 et ss., qui forme le tome IV de la *Bibliothèque musicologique*. Paris, Picard, 1907.

Seulement cette dernière est elle-même en langue vulgaire ; c'est la pièce xxvi, p. LV-67 de sa publication dont l'original est le motet xxxiv du manuscrit de Bamberg. Nous céderons ici au plaisir de publier une des plus jolies compositions de ce même temps. C'est un des très rares motets en langue provençale. Le texte original est au folio 218 v° — 219 r° du manuscrit de Montpellier. La poésie de la partie de motet est dans la forme fixe du rondeau : la structure mélodique en reproduit la disposition. Or, aux folios 102 v° — 103 r° du même manuscrit, on trouve une imitation latine de l'original provençal et nous sommes assurés qu'ici la pièce latine est bien la plus jeune en date par ce fait que le schéma musical reproduit la forme du rondeau, qui n'a point été aperçue par l'auteur du texte latin.

Si jamais la musique de ce motet a été entendue, dans le sanctuaire, on croira difficilement toutefois qu'elle ait été composée à cet effet : la raison est médiocre, mais c'est une raison quand même pour admettre l'antériorité du motet provençal.

Comment se fait l'adaptation d'un texte en langue vulgaire qui vient prendre la place d'un texte latin ? Dans quel rapport, au point de vue de la structure rythmique interne, les deux textes sont-ils vis-à-vis l'un de l'autre ?

Dans toute versification destinée à la musique, deux points, entre autres, sont à considérer : la qualité de la syllabe finale, selon qu'elle est tonique ou atone, et la mesure du vers.

Il apparaît d'une manière générale que les poètes du moyen âge ont traité les proparonytons latins comme des mots à terminaisons masculines ou toniques en accordant un accent secondaire posttonique à la dernière syllabe. Les paronytons latins répondent aux mots à terminaison féminine ou atone du français. Or, les auteurs de motets, au moins des motets de notre manuscrit, n'ont eu cure de cette distinction : ils ont donné à la dernière syllabe d'un mot paronyton la valeur d'une syllabe tonique dans le décompte du vers. C'est ainsi qu'à la pièce xciv de notre publication, par exemple, le texte latin de Bamberg est remplacé dans Montpellier par un texte en langue vulgaire, où l'on relève les correspondances suivantes :

TEXTE DE B.

Virgo Maria, mater speciosa,
Celestis regni et porta gloriosa.

Virgo Maria,
Solve vincula,
O Malter alma.

TEXTE DE B, fol. II.

TEXTE DE M (fol. 68 v°)

Dos rossignolés jolis, or m'entendés,
Qui sor toz oisiaus estes li plus renomés,

Front bien compassé,
Plain et bien seant,
Euz vairs et rians...

TEXTE DE M, fo. 74.

Les terminaisons du texte de Montpellier sont uniformément accentuées, celles de Bamberg, sont tantôt accentuées, *Maria, vincula*, et tantôt atones : *speciosa, gloriosa, alma*. Le souci de cette concordance n'a pas préoccupé l'auteur des adaptations.

En ce qui concerne la seconde condition, à savoir la mesure du vers, nous remarquerons encore une certaine indépendance entre l'original et l'adaptation. Voici la formule qui définit cette relation : le nombre des syllabes doit être le même dans l'original et le texte adapté à l'intérieur d'un ordo mélodique, c'est-à-dire entre deux pauses de la mélodie. Il suit de là que les vers ne correspondent point faiblement :

un vers du texte français peut donc en former deux du texte latin et inversement. L'équivalence doit exister, non entre les vers, mais entre les *ordines*. La pièce suivante montrera l'application de ce principe :

Cruci Domini !!
 Sit cumetis horis laus parata, ||
 { Per quam homini
 Satis est data, ||
 { Que sustinuit
 Illum qui rapuit
 Omnium peccata ||
 Carne sua mortificata, ||
 Que in cruce fuit sacrificata. ||
 Quam est ergo venerandum ||
 Ac laudandum hoc signum, ||
 Quod solum dignum ||
 Vite fuit vere ||
 Precium sustinere ! #

Au doz mois de mai, ||
 En.i.vergier flori m'en enttai ; ||
 Trovai pastorele desoz-i.glai. ||
 { Ses agneaus gardoit
 Et se dementoit
 Sicom je voz dirai : ||
 { « Robin, doz amis,
 Perdu voz ai ; ||
 A grant dolor de vos me departirai ! » ||
 { Le li sm'assis,
 Si l'acolai, ||
 Esbahie la ttovai ; ||
 Pour l'arour Robin, ||
 Qui de li s'est partis, ||
 S'en cstoit en grant esuaii. ||

Les remaniements que nous venons de passer en revue n'affectent que la substance littéraire des motets : seul un poète peut en être rendu responsable. Il nous reste à étudier maintenant les modifications qui transforment la matière musicale elle-même.

REMANIEMENTS DANS LE TEXTE MUSICAL DU MOTET. — Les remaniements sont de différentes espèces. On peut les grouper sous quelques rubriques générales et, comme nous en avons eu la préoccupation dans tout le reste de cette étude, nous ferons plus spécialement servir à l'examen particulier du recueil de Bamberg ces recherches d'ensemble sur l'histoire du motet.

A. — *Remaniements par changement de la partie de triple*. Ce sont les cas les plus nombreux. Nous serions tenté de dire qu'ils relèvent de l'essence même de cette forme musicale : là où un musicien, obéissant aux règles très larges de l'écriture du triple, a pu élever une troisième partie, un autre musicien en concevra une nouvelle avec autant d'aisance, et ainsi à l'infini. C'est pourquoi un motet du recueil de Bamberg (n° xxv), qui nous est inconnu sous la forme primitive à deux parties, nous est en revanche parvenu avec trois triples différents au dessus de la partie de motet. La première combinaison est celle du manuscrit de Bamberg : on la trouve au folio 14 r°. Le second remaniement est celui du manuscrit de Montpellier, fol. 319 : au dessus du motet *Descendi in hortum meum*, dont le texte est pris au *Cantique des Cantiques*, le musicien a disposé un triple *Anima mea liquefacta est* emprunté à la même source. Enfin, dans ce même recueil, au fol. 379, nous rencontrons un troisième et dernier remaniement caractérisé dans la présence du triple *Virginale decus et presidium* au dessus de la même partie de motet.

Parmi les autres motets dans lesquels nous pouvons constater des remaniements de cette nature, il en est un que nous croyons curieux de publier à cette place en raison du sujet traité par le poète, qui a été chercher son inspiration dans une décision du droit canonique ! Nous donnons le texte de Montpellier, fol. 322 v° :

Aux deux motets dont nous venons de parler, il faut en ajouter un troisième qui, sur l'ancienne partie de motet a reçu ainsi un nouveau triple, différent dans sa composition poétique et musicale du triple conservé dans le manuscrit de Bamberg. Au dessus du motet *He ! quant je remir son cors le gai*, le manuscrit de Montpellier, au fol. 123 r° — 124 v°, met un triple nouveau *Por vos, amie, criem morir*.

D'autre part le manuscrit de Wolfenbüttel, Helmst. 1099, change la troisième partie du motet *A la cheminée* et la remplace par *Mout sont vallant (Cil de Gant). Plein...* (fol. 212 v°) avec une mélodie propre à cette dernière pièce. Nous pourrions prolonger cette énumération, si nous ne nous en tenions aux motets de notre manuscrit.

B. — *Remaniements par changement de la partie de tenor*. — Ce cas est infiniment plus rare que le précédent : il est d'ailleurs aussi contraire à l'essence du motet que le cas précédent était en conformité avec elle. Il arrive souvent que, sans qu'il y ait changement dans la ligne mélodique du tenor, l'indication du timbre se trouve modifiée, mais, à notre connaissance, il n'y a qu'un seul exemple où un motet existe avec deux tenors musicalement différents. Le ms. de Bamberg contient fol. 19 r°, n° XXXV, un motet :

Je ne puls, amie, ces trals endurer
Flour de lis, rose espanie
Proh, dolor !

Cette même composition se retrouve avec son triple et sa partie de motet dans le recueil de Montpellier, au folio 214 v°. Mais le tenor est différent. C'est une vieille chanson française *Douce dame que j'aim tant*, dont nous avons retrouvé le texte poétique dans le chansonnier d'Oxford et que dans un travail récent nous avons intégralement reconstituée (1). Dans la même étude nous avons publié le texte de Montpellier et sa transcription en notation moderne. Il est donc inutile de le reproduire ici.

C. — *La partie de motet devient le tenor d'une autre composition*. — Comme pour le cas précédent, nous n'avons qu'un exemple à citer d'une semblable transformation. Elle n'en est pas moins curieuse. Il s'agit de la pièce LVII qui se trouve au folio 35 v° du manuscrit de Bamberg et au folio 116 v° — 117 r° du manuscrit de Montpellier.

Ce motet est composé des trois parties suivantes :

Cela m'a tolu la vie qui loue tans
Lonc tans a que ne vi m'amie
Et sperabit

Or, si nous nous reportons au recueil de Montpellier, nous verrons avec étonnement qu'au folio 389 de ce manuscrit, la partie de motet *Lonc tans a que ne vi m'amie* de la précédente composition a été transportée à la partie de tenor d'une pièce toute différente :

Dame que je n'os noumer
Amis dont est engenree
Lonc tans a que ne vi m'amie

où, elle entre presque sans changement. Le motet de Montpellier étant inédit, il

(1) Voir nos *Recherches sur les tenors français dans les motets du treizième siècle*, p. 23 et ss.

nous a semblé intéressant d'en donner ici le texte pour faciliter la comparaison avec le texte du manuscrit de Bamberg.

Ce double emploi d'un même thème nous fait croire qu'il appartenait au répertoire populaire du treizième siècle. Son utilisation comme partie de tenor nous est une première preuve que cette mélodie était alors fort répandue : sa transformation en partie de motet vient confirmer cette hypothèse. Cette pièce était sans doute une ancienne chanson, que les musiciens déchanteurs avaient fini par considérer comme un thème d'école, sur lequel ils exerçaient leur virtuosité d'écriture en le faisant successivement passer aux différentes parties du motet.

D. — *Transformation d'un triple en quadruple.* — La même tendance qui avait poussé les maîtres du déchant à composer un triple au dessus des motets à deux parties devait logiquement les amener à surélever l'édifice contrapontique et au dessus du triple à écrire une partie de quadruple.

On sait que tout un fascicule du manuscrit de Montpellier ne renferme que des compositions de cet ordre. Aucune de ces pièces n'est originale dans la forme de quadruple. On pourrait refaire l'histoire de chacune d'elles et pour la plupart on retrouverait à l'origine un ancien motet latin sur lequel ont été par la suite adaptées des paroles en langue vulgaire. Du motet primitif à deux parties on a fait un triple et sur celui-ci, le dernier remanieur, celui du manuscrit de Montpellier, a ajouté une partie de quadruple. Le manuscrit de Bamberg contient ainsi à l'état de triples quelques compositions qui dans le recueil de Montpellier ont été conservées dans la forme de quadruple. On sait par Francon de Cologne quelles sont les règles du quadruple : lorsque la quatrième partie formait dissonance avec l'une des trois parties qui, avec elle, complétaient l'ensemble, elle devait former consonance avec les deux autres (1). La difficulté de trouver une mélodie facile et agréable croissait donc avec le nombre des parties du motet.

Toutes les fois qu'il y a lieu, nous indiquons dans nos commentaires musicologiques sur les compositions de notre recueil, quels sont les motets du manuscrit de Bamberg qui ont été remaniés en quadruple dans le manuscrit de Montpellier. Déjà le lecteur curieux d'observer de près ces transformations pourra se reporter à *l'Art harmonique* de Coussemaker : les motets XXVIII et XLIX de notre édition s'y retrouvent traités à quatre parties, le premier au numéro XLVIII (p. C-118), le second au numéro XLIV (p. LXXXVIII-105) de cette publication. Nous donnons ici un autre exemple d'après le manuscrit de Montpellier, fol. 27 v^o-28 r^o : le motet présente une particularité : la partie ajoutée a été intercalée entre le triple et la partie de motet au lieu de dominer l'ensemble de la composition primitive. En outre, dans le manuscrit de Montpellier, la partie de tenor est fautive d'un bout à l'autre par l'effet d'une répartition défectueuse des notes du timbre *Eius* dans les formules de *l'ordo primus* : nous avons suivi les indications rythmiques du manuscrit de Bamberg à cette partie.

(1) SS. I, p. 132.

Nous en avons terminé avec l'histoire de l'évolution du motet au treizième siècle. Avant de clore ce chapitre, Nous voudrions cependant nous demander quelle place tenait alors cette forme musicale dans les divertissements des clercs, des gens du peuple, des seigneurs, à quelles préoccupations d'art répondaient ces compositions et à quels auditeurs elles étaient destinées (1).

Nous manquons de renseignements certains, les données positives que fournissent les textes nous font à peu près complètement défaut, nous sommes réduits à présenter des hypothèses.

Nous savons déjà que le motet primitif sort de l'*organum* et nous savons encore que les pièces d'*organum* étaient destinées au culte divin, puisque les livres d'*organum* de Pérolin et de Robert de Sabillon étaient en usage *in choro beate Virginis Majoris ecclesie Parisius*, c'est-à-dire à Notre-Dame de Paris (2).

Les pièces d'*organum* étaient exécutées, soit par les voix, soit par les instruments, au lieu et place de la mélodie liturgique qui avait fourni le timbre du tenor : ainsi il faut admettre que le célèbre quadruple *Viderunt* de maître Pérotin remplaçait au jour de Noël le chant ordinaire du graduel.

Le tenor, emprunté habituellement au répertoire liturgique, est, comme on sait, l'élément fondamental du motet dont le texte littéraire aux époques anciennes de cette forme de composition n'est autre chose que la paraphrase, le trope, du texte du tenor.

Nous en concluons que lorsque l'*organum* fut tombé en désuétude, peut-être vers le milieu du treizième siècle, dans le but de rehausser la splendeur et la solennité des offices religieux, on a chanté certains motets, au lieu du morceau liturgique qui avait fourni le tenor de ces motets.

Ainsi, nous concevons facilement l'exécution de motet *Beata viscera Marie virginis* au moment de la communion d'une messe votive de la Vierge : en effet le texte poétique du motet fait sur celui de la communion un trope serré et, d'autre part, la mélodie de cette communion entre toute entière dans le tenor du motet.

On peut admettre de même qu'à l'office de sainte Catherine, le 25 novembre, au lieu du répons *Virgo flagellatur*, on ait pu chanter le motet *Agmina milicie* consacré à la même sainte.

Entre l'alleluia *Nativitas gloriose Marie* et le motet *Ex semine Abrahe*, le lien est assez étroit pour que celui-ci ait, à l'occasion remplacé celui-là à la fête de la Nativité de la Vierge.

Il en est de même du verset *Herodes iratus* et du motet *In Bethleem* : ce dernier se chantait sans doute dans la liturgie parisienne le jour des saints Innocents, au lieu du verset d'alleluia.

Nous pourrions prolonger cette énumération avec un grand nombre d'exemples : à l'origine en effet, le reflet liturgique est assez sensible dans l'œuvre nouvelle, pour que nous soyons en droit de penser que les auteurs ont eu la préoccupation d'adapter leurs compositions aux exigences du culte.

L'Eglise a-t-elle, par la voix de ceux qui ont mission de parler en son nom, autorisé ces manifestations d'art extra-liturgique ? A cette question nous n'avons rien à répondre : les textes font défaut. L'Eglise a toléré simplement.

(1) Voir l'article de Fr. Ludwig, *Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie* dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1907.

(2) SS. I, p. 342.

En cela, l'Eglise s'est montrée prudente, car bientôt l'ère des abus apparaît : c'est d'abord la langue vulgaire qui remplace le latin et tente de pénétrer dans le sanctuaire à sa suite c'est ; en second lieu, l'introduction dans cet art, quivoudrait être liturgique, de toutes les habiletés d'une technique musicale de plus en plus raffinée, triples, quadruples, hoquets, et bien d'autres artifices d'écriture ; c'est enfin le danger des exécutions musicales, le danger de l'art dans les artistes, et l'inconvénient d'admettre des indignes, comme les jongleurs et les jongleresses, à prendre part aux fonctions liturgiques.

La tolérance fut retirée et les abus conduisirent à une prohibition : il fut interdit de laisser chanter des motets dans les églises.

Nous citerons en première ligne le texte de Guillaume Durand : *Et videretur valde honestum esse quod.... cantus indevoti et inordinati motetorum et similium non fierent in ecclesia...* (1)

Ensuite nous nous souviendrons qu'en janvier 1261, Odon Rigaud, archevêque de Rouen, faisait la même défense aux religieuses de Montivilliers, qui, à la saint-Jean, à la saint-Etienne et aux saints Innocents, avaient accoutumé de célébrer ces fêtes avec une allégresse qui n'avait rien de monastique : Odon Rigaud leur interdit, entre autre, de chanter des motets. Nous avons donné précédemment ce texte.

Odon Rigaud et Guillaume Durand écrivaient ce que nous venons de rapporter, l'un en 1261, l'autre vers 1275 : ces dates coïncident, autant que nous pouvons le croire, avec les années qui virent le grand développement de cette forme musicale.

Plus tard enfin, en 1324, dans sa célèbre bulle *Docta sanctorum*, le pape Jean XXII renouvelle cette prohibition et défend d'admettre dans le sanctuaire « ceux qui sectionnent les mélodies par des hoquets, les efféminent par des déchants, y intercalent des triples et des motets en langue vulgaire... *tripolis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant* ». Mais déjà l'interdiction de Jean XXII s'adressait à une autre forme d'art.

Le motet, banni du sanctuaire, chercha asile dans le cloître : les jongleurs y pénétraient facilement et avec eux leur répertoire. Nous croyons volontiers que le motet relève dans son exécution de l'art du jongleur. N'oublions pas qu'au treizième siècle, en dehors des musiciens d'Eglise, le jongleur est seul instrumentiste, le jongleur possède seul une formation musicale, et il faut pour l'exécution des motets la connaissance des instruments de musique, il faut posséder à fond la théorie musicale mesurée de l'époque. Qui donc, encore une fois, aurait pu être l'interprète de ces œuvres, sinon ces joyeux compagnons de la vie errante, sinon les jongleurs ?

L'exécution des motets réclame plusieurs concours. Or, le jongleur, nous le savons, va rarement seul, il a avec lui son compagnon, le *sodalis*, qui joue d'un instrument et exécute la partie de tenor tandis que lui-même chante la partie de motet. Sont-ils, non plus deux, mais trois ? alors ce sont les *triplices* qui constituent le répertoire de la troupe ambulante.

Nous ne possédons plus d'instruments de musique du treizième siècle, mais des accessoires de jonglerie, il nous reste au moins quelques manuscrits. Les manuscrits de jongleurs n'ont jamais compté parmi les chefs-d'œuvre de la calligraphie médiévale : ils sont ordinairement petits, sans luxe d'enluminure et très fatigués. Le manuscrit

(1) Guillaume Durand, *De modo generalis concilii celebrandi*, rubrica XIX, fol. 24, Lugduni, excudebat J. Crispinus, 1531, in-4^o.

(1) Extravag. commun. lib. III, tit. I, *De vita et honestate clericorum*, cap. un.

Egerton 274 du British Museum est un modèle du genre ; il contient des compositions pour toutes les occasions de la vie du jongleur, des motets, des rondeaux, des *conductus*, on y trouve des pièces appartenant à la poésie religieuse, il y a enfin des chansons de trouvères.

Ce répertoire devait être varié à l'infini. Considérons seulement ici le motet polyphonique. Si, dans quelques églises, un clergé plus tolérant autorise l'exécution d'un motet, il ne faut point manquer l'aubaine et des compositions d'une haute gravité, comme l'*Ave, gloriosa mater salvatoris* ou *Mellis stilla, maris stella*, conviendront merveilleusement à cette audition dans le sanctuaire. Mais supposons que dans une abbaye, des jongleurs soient admis à distraire les moines à la récréation de l'après-dîner, ils chanteront quelques-unes de ces pièces morales : *Ad solitum vomitum, Homo miserabilis*, ou satyriques, *Venditores labiorum*, qui encombrant la littérature du motet. Devant un auditoire illettré, le jongleur, qui connaît la psychologie de son public et qui a du savoir-faire, changera le ton : il ouvrira son manuscrit aux pages grivoises et l'arçon de sa gigue rythmera allègrement des motets, tel *A la cheminée, Au tens pascour, Hare hare hye godalier* ou tant d'autres, dont les recueils sont pleins. Enfin, le jongleur peut être convié dans la haute société féodale pour chanter devant le seigneur et distraire ses hôtes. A cet auditoire étaient vraisemblablement réservés certains motets de grande allure : le manuscrit de Bamberg contient ainsi plusieurs compositions en langue vulgaire, auxquelles nous n'apercevons point d'autre destination possible.

En résumé, il faut admettre, selon nous, qu'au treizième siècle le motet a été le principal élément du répertoire polyphonique de la jonglerie : alors, en effet les jongleurs avaient un monopole de fait pour l'exécution des motets et, d'autre part, les compositions que nous connaissons de cette famille musicale semblent avoir répondu à tous les besoins de la profession.

Nous n'avons voulu faire dans les pages précédentes qu'une introduction historique à l'étude du manuscrit de Bamberg. Nous souhaitons que ces notions soient suffisantes pour mettre en valeur dans leur cadre les motets de ce précieux recueil. Il est assez rare que nous connaissions un motet à toutes les phases de son existence. Le plus souvent, ces compositions ne nous apparaissent qu'à une étape quelconque de leur évolution : l'étude qui précède aura, selon nous, pour résultat principal, lorsque nous établirons plus tard l'état civil de nos motets, de relier les indications éparses, fragmentaires, que nous possédons sur chaque pièce et de nous permettre, bien que souvent les autres transformations ne nous soient point parvenues, d'apercevoir d'un coup d'œil et la valeur de ce qui nous a été conservé et les lacunes de notre documentation.