

**Recension : Manuel Pedro Ferreira, *Revisiting the Music of Medieval France. From Gallican Chant to Dufay* (Farnham - Burlington, Ashgate Variorum, 2012), x + 292 pp.
ISBN : 9781409436812**

Océane Boudeau

CESEM
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
SAPRAT/EPHE, Paris
oceaneboudeau@yahoo.fr

L'OUVRAGE REGROUPE DIX ARTICLES touchant à des sujets très divers représentatifs de l'ample domaine de recherche de Manuel Pedro Ferreira pour ce qui concerne la musique médiévale en France. Les démarches scientifiques varient d'une étude à l'autre puisque l'analyse musicale côtoie la description d'une nouvelle source, la transcription d'un chant, l'exégèse paléographique voire, pour le dernier article, la synthèse qui embrasse plusieurs siècles et absorbe certaines notions abordées dans l'ouvrage.

I « The Lamentation of Asterix: *Conclusit vias meas inimicus* » (2008)

Dans cet article ayant pour objet le répons *Conclusit vias meas*, M. P. Ferreira s'inscrit dans la continuité des travaux de Theodore Karp qui a consacré une dizaine de pages à ce chant dans son *Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant* (1998). Les conclusions de T. Karp sont ici remises en cause sur la base de la comparaison des leçons du répons, prises dans plus de quarante manuscrits et confrontées aux écrits de sept théoriciens. *Conclusit vias meas* devait être chanté avant le partage de l'Empire carolingien puisqu'il est noté dans les manuscrits de l'ensemble de la Chrétienté. On le retrouve également dans l'*Orationale* wisigothique copié avant 732 (Vérone, Bibl. Capit., Ms. 89). Une des principales caractéristiques mélodiques de ce répons concerne l'usage d'un degré chromatique inhabituel dans le vocabulaire médiéval auquel se superpose une certaine ambiguïté modale. En effet, le répons est noté en sixième mode, avec la finale C, ou en huitième mode. À cela s'ajoutent dans la tradition manuscrite plusieurs points de divergence, preuves du

malaise des scribes face à la transcription de ce chant dans le système guidonien. Certaines de ces variantes se retrouvent par ailleurs dans les écrits théoriques.

Après une analyse des différentes leçons et des commentaires laissés par les théoriciens, M. P. Ferreira conclut que *Conclusit vias meas* est d'origine wisigothique. La mélodie serait alors passée en Gaule où elle aurait été pourvue d'une tournure ornementale gallicane ainsi que d'un ou de plusieurs nouveaux versets. Au moment de l'introduction du rite romain, les chantres auraient raccourci le répons et composé un verset psalmique. Importée à Rome, cette nouvelle version aurait à nouveau subi une révision mélodique afin d'en gommer tout chromatisme.

II « The Cluny Gradual: Its Notation and Melodic Character » (1995)

Cet article a été écrit pendant la préparation de la thèse de l'auteur, *Music at Cluny. The Tradition of Gregorian Chant for the Proper of the Mass: Melodic Variants and Microtonal Nuances*, soutenue en 1997 à l'Université de Princeton et restée inédite. Pour commencer, il étudie les rapprochements mélodiques établis entre les livres relevant de la sphère clunisienne mais aussi entre ces derniers et des sources issues d'autres traditions liturgiques. Sont ainsi pris en compte les graduels de Saint-Maur-des-Fossés, (Paris, BnF, lat. 12584, XI^e siècle), de Souvigny/Saint-Flour (Bruxelles, Bibliothèque royale, II 3823, XII^e siècle), de Saint-Yrieix (Paris, BnF, lat. 903) ainsi que le missel de Lewes, une fondation anglaise de Cluny (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Dept of Manuscripts and Printed Books, Ms. 369, XIII^e siècle).

Le graduel de Cluny (Paris, BnF, lat. 1087), copié dans la dernière décennie du XI^e siècle ou même un peu plus tard, vers 1100,¹ est l'unique source originaire de Cluny qui nous soit parvenue.² Il comprend plusieurs neumes particuliers que M. P. Ferreira associe à des micro-intervalles, tout comme certains signes du tonaire de Dijon et du missel de Stavelot (Londres, British Library, Add. 18031/2). Ces neumes ont également été étudiés dans un autre article de l'auteur.³

Le graduel de Cluny appartient à la sous-catégorie rythmique qui inclut Chartres et Bénévent et intègre quelques liens avec Laon mais demeure souvent en contradiction avec Saint-Gall. L'explication de ce phénomène serait qu'à l'époque carolingienne, on aurait approuvé un archétype

¹ Depuis la rédaction de cet article, une notice descriptive a été consacrée à ce manuscrit dans le catalogue MANNO <<http://saprat.ephe.sorbonne.fr/manuscrits-notes-en-neumes-en-occident-manno--26.htm>> (consulté le 6 avril 2016).

² Plusieurs fragments découverts par Eduardo Henrik Aubert proviendraient de livres écrits à l'abbaye de Cluny (Eduardo Henrik AUBERT, « *Nova cluniacensia* : les feuillets de garde du manuscrit Paris BnF nal 1236 et la création de la liturgie clunisienne », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre. BUCEMA*, 16 (2012), <<https://journals.openedition.org/cem/12502>> (consulté le 6 avril 2016) et « Deux feuillets inédits d'un antiphonaire de Cluny du 11^e siècle : les fragments Solesmes A.3/A.4 et A.5/A.6 », *Études grégoriennes*, 41 (2014), pp. 1-35).

³ Manuel Pedro FERREIRA, « Les neumes spéciaux du Graduel de Cluny, BnF, latin 1087. Essai d'interprétation », *Études grégoriennes. Actes du Colloque de Royaumont. Manuscrits notés en neumes en Occident (29-31 octobre 2010)*, 39 (2012), pp. 149-75.

neumé avec quelques indications rythmiques. Les détails rythmiques non écrits auraient été confiés à la tradition orale et se seraient alors répandus en fonction des affinités géographiques et ecclésiastiques. Mais cela ne permet pas d'expliquer les points communs entre les traditions du nord de la France et du Bénévent. Il faut donc supposer qu'il existait un modèle antérieur, commun aux traditions française et bénévontaine, qui comprenait des indications rythmiques précises ; ou bien qu'une tradition musicale déjà très détaillée d'un point de vue rythmique a été importée dans le Bénévent grâce aux clercs francs avant que la notation permettant de consigner toutes les nuances rythmiques ne se soit développée. L'article se termine par des additions qui viennent compléter la première édition.

III « Is it Polyphony ? » [The Versus de Sancto Marciale by Adémar de Chabannes] (2002)

L'objet de cet article est le *versus* aquitain *Magna virum resonent* en l'honneur de saint Martial, noté dans le manuscrit Paris, BnF, lat. 909 (ff. 202r-205r). Il a été composé et copié par Adémar de Chabannes en 1028-9 à l'abbaye de Saint-Martial de Limoges en même temps que d'autres chants afin de raviver le culte du saint. Ce *versus* comprend deux lignes mélodiques placées toutes les deux sur le même espace laissé pour la notation musicale, au-dessus du poème. L'une est écrite à l'encre noire et l'autre à l'encre orange. La question qui divise les musicologues est de savoir si ces deux lignes mélodiques devaient être chantées ensemble – on serait alors face à une des premières polyphonies aquitaines – ou bien s'il s'agit de deux versions d'une même mélodie.

Dans le manuscrit aquitain Paris, BnF, lat. 1121, noté au début du XI^e siècle et auquel Adémar de Chabannes a également contribué, deux lignes mélodiques (noire et orangée) ont été tracées pour une antienne d'invitatoire et son psaume. Or, ces deux mélodies correspondent à deux tons différents et ne devaient donc pas être chantées simultanément. Mais si la présence de ces deux tons s'explique pour un invitatoire, M. P. Ferreira souligne qu'il est moins aisé de comprendre l'usage de deux versions mélodiques dans le cas d'un *versus*. Sur la base d'éléments paléographiques, il pense donc que la version polyphonique est la plus acceptable, la seconde voix pouvant avoir été confiée à un instrument à cordes pincées comme cela se rencontre pour certains tropes et séquences.

IV « New Light on St Bernard's Chant Reform: Guido of Eu and the Earliest Cistercian Choirbooks » (2002)

M. P. Ferreira s'intéresse ici aux manuscrits cisterciens notés entre 1142 et 1147, années qui correspondent à la seconde réforme voulue par saint Bernard et entreprise par un groupe d'experts dirigé par le théoricien Gui d'Eu. Une des principales sources cisterciennes pour cette période est

l'antiphonaire conservé à l'abbaye de Westmalle (Belgique) sous les cotes 12A et 12B.⁴ Il a été réalisé à partir de plusieurs manuscrits retravaillés afin de correspondre aux attentes des réformateurs mais l'aspect homogène des folios laisse penser qu'ils proviennent d'un même *scriptorium*.

Parmi les mains principales que comptent ces manuscrits, la main D se distingue car ce scribe, probablement le cerveau de l'équipe, a eu un rôle prépondérant dans la mise en forme de l'antiphonaire. Cette main, qui comporte toutes les caractéristiques de la notation française, se retrouve par ailleurs dans le graduel de l'abbaye Tre Fontane de Rome qui provient de l'abbaye d'Oelenberg (diocèse de Strasbourg), tout comme l'antiphonaire de Westmalle. Ce scribe était sûrement Gui d'Eu qui devait se confondre avec Gui, premier abbé de Cherlieu (diocèse de Besançon). Les manuscrits en provenance de l'abbaye d'Oelenberg viendraient donc initialement de l'abbaye de Hautcrêt (canton de Vaud en Suisse) fondée par l'abbé de Cherlieu. Ils auraient ensuite été cédés à l'abbaye féminine de la Fille-Dieu (canton de Fribourg en Suisse), dépendance de l'abbaye de Hautcrêt, puis enfin à Notre-Dame d'Oelenberg.

V « Early Cistercian Polyphony: A Newly Discovered Source » (2001-2002)

Dans un antiphonaire de l'abbaye féminine de Saint-Pierre d'Arouca, au nord du Portugal (Arouca, Museu de Arte Sacra, Ms. 25, olim 2*), figure une hymne à deux voix, *Exultat celi curia*, en l'honneur de saint Bernard, écrite sur un bifolio inséré dans le manuscrit (ff. 2-3). Ce chant, dont on ne retrouve pas de concordances dans d'autres manuscrits, est la première polyphonie notée dans les sources portugaises. Il est aussi contemporain des polyphonies cisterciennes les plus anciennes notées sur le bifolio qui a servi pour la reliure du graduel de Hauterive en Suisse (Oxford, Bodleian Library, lat. liturg. d.5) : *Nicholai sollempnia* et *Catholicorum concio*, auxquelles s'ajoutent *Ad cantum letitie* et *Ave virgo virginum, ave lumen luminum, ave stella previa* (début du XIV^e siècle) ainsi qu'un Kyrie (début du XV^e siècle). Ces polyphonies, à l'exception du Kyrie, sont transcrites dans l'article, tout comme l'hymne *Exultat celi curia* de l'antiphonaire d'Arouca. Contrairement à ce que l'on pense habituellement, les Cisterciens n'étaient pas opposés à la pratique polyphonique, à condition que les chants ne fissent pas entendre plus de deux voix. Le graduel de Hauterive et l'antiphonaire d'Arouca représenteraient ainsi la partie émergée d'une pratique essentiellement orale.

Plusieurs pages, consacrées à l'analyse stylistique de l'hymne d'Arouca, s'appuient sur la consultation des traités et des manuscrits musicaux. Il en ressort que cette hymne est composée dans

⁴ Ce manuscrit a depuis fait l'objet d'une étude doublée d'une édition en fac-similé : Alicia SCARCEZ, *L'Antiphonaire 12 A-B de Westmalle dans l'histoire du chant cistercien au XI^e siècle* (Turnhout, Brepols, 2011).

un style intermédiaire, typique du premier tiers du XII^e siècle, époque à laquelle l'identité cistercienne s'est pleinement établie. La pratique polyphonique au sein de l'ordre cistercien a longtemps été minimisée par les musicologues mais cette étude, tout comme celle de Séverine Grassin parue à la même époque, montrent qu'une certaine tradition a existé.⁵

VI « Mesure et temporalité : vers l'Ars Nova » (1998)

M. P. Ferreira s'interroge sur la part novatrice de l'Ars nova pour ce qui concerne les notions de mesure et de temporalité.⁶ Les œuvres musicales du XIII^e siècle se distinguent par une certaine souplesse rythmique particulièrement visible dans les chansons des trouvères. Il pourrait s'agir ici des premières tentatives de noter le rythme mesuré sans que l'on possède encore le vocabulaire précis pour le transcrire. Cette première volonté de prendre en compte les indications rythmiques correspondrait à une autre forme possible de notation à mi-chemin entre modes rythmiques et absence pure et simple de mesure.

L'auteur s'intéresse ensuite au motet du XIII^e siècle. En prenant modèle sur les travaux de Margaret Bent pour le répertoire du XIV^e siècle, M. P. Ferreira analyse plusieurs motets de l'Ars antiqua. Il résulte de ces analyses très fines deux conclusions qui relativisent les innovations de l'Ars nova : « la conceptualisation numérique et proportionnelle de l'ensemble du motet n'a pas été une innovation du XIV^e siècle » et « l'*Ars nova stricto sensu* (1315-1320) n'a pas apporté une révolution stylistique, car la diversité de mesure et de temporalité était une réalité dans la musique française, aussi bien monodique que polyphonique, du XIII^e siècle et du début du suivant » (p. 108). Deux transcriptions viennent compléter cet article : *Qui adroit* d'Adam de la Halle (W, f. 16v) et *Entre Jehan/Nus hom/Chose Tassin* (Mo 294, ff. 336v-337v).

VII « L'identité du motet parisien » (1999-2000)

L'article débute par de précieuses généralités sur le motet considéré comme un jeu intellectuel réservé à une élite. M. P. Ferreira analyse ensuite *Entre Copin/Je me cuidoiel/Bele Ysabelos* (Mo 256 et Ba 52) et *Entre Adam/Chief/Aptatur* (Mo 258 et Ba 24), déjà étudiés dans l'article précédent. Ces « deux exemples particulièrement recherchés d'une polyphonie sémantique fondée sur l'*equivocatio* de la rhétorique médiévale » (p. 85) lui permettent de conclure avec Jean de Grouchy à la complexité du genre.

⁵ Séverine GRASSIN « Sur la pratique polyphonique chez les cisterciens », *Études grégoriennes*, 29 (2001), pp. 129-60.

⁶ La question du rythme continue d'ailleurs d'intéresser l'auteur : Manuel Pedro FERREIRA, « Rhythmic Paradigms in the Cantigas de Santa Maria: French Versus Arabic Precedent », *Plainsong and Medieval Music*, 24/1 (2015), pp. 1-24.

VIII « Compositional Calculation in Philippe de Vitry » (2008)

Tout comme les deux articles précédents, cet article sur les motets de Philippe de Vitry s'appuie sur des travaux réalisés en parallèle des études doctorales de l'auteur. M. P. Ferreira embrasse l'ensemble du répertoire des motets de Philippe de Vitry et s'attache à mettre en valeur les relations proportionnelles entre le texte et la musique ainsi que leur signification. Cette démarche s'inspire des travaux de Margaret Bent sur des motets plus tardifs. Dans l'appendice, M. P. Ferreira revient sur la datation des motets de P. de Vitry.

IX « Dufay in Analysis or – Who Invented the Triad? » (2009)

Cet article résulte d'un travail de recherche mené à l'université de Princeton en 1988 pour un séminaire de Margaret Bent. L'auteur commence par considérer les textes théoriques, tout particulièrement le *Liber de arte contrapuncti* (1477) de Tinctoris, au regard des compositions de Dufay. Les notions de « composition simultanée » et de « conception simultanée », souvent prises l'une pour l'autre, ont été abordées à travers les définitions des termes musicaux *res facta et cantare super librum* chez Tinctoris.

M. P. Ferreira s'intéresse ensuite à la triade et au concept de « sonorité relative » établi par Oliver Strunk. Alors que de nombreux musicologues tiennent les triades pour des éléments harmoniques, voire tonaux, l'auteur ne les considère pas contraires au contrepoint : il s'agirait d'un changement de style au sein d'un même cadre. Ces passages sont donc analysés grâce aux outils du contrepoint et l'auteur arrive à la conclusion qu'ils le dépassent. On doit donc reconnaître que Dufay avait une raison particulière pour utiliser les triades. L'analyse des dix-huit œuvres de Dufay comprenant des passages verticaux usant de *fermata* permettent d'affiner ces considérations.

X « Proportions in Ancient and Medieval Music » (2002)

Cet article ambitieux retrace l'importance des proportions chez les théoriciens et musiciens antiques et médiévaux. Ce lourd héritage remonte à Pythagore qui a décrit les différentes proportions intervalliques. M. P. Ferreira décrit l'évolution de la théorie grecque des proportions que l'on retrouve chez Philolaos, Archytas ou encore Aristoxène et pour laquelle on éprouve des difficultés à savoir précisément l'influence qu'elle a eue chez les musiciens praticiens.

Cette théorie grecque a ensuite pénétré la Chrétienté par le biais de la question des proportions rythmiques via les écrits de saint Augustin et de Bède le Vénérable. Mais jusqu'au début du IX^e siècle, ces textes n'ont eu que peu d'influence sur les musiciens. L'auteur distingue la production théorique et certaines réalisations musicales peu influencées par ce discours, notamment les polyphonies de Lombardie qui font la part belle aux secondes consécutives ou celles d'Angleterre qui comportent des séries de tierces.

La nouvelle notation mise au point pour les polyphonies parisiennes repose également sur les proportions rythmiques. Cette invention est peut-être liée à la renommée que commence à connaître le *De Musica* de saint Augustin à partir du XII^e siècle. Les écrits d'Euclide sur la géométrie ont également retenu l'attention des lettrés. Avec Philippe de Vitry et l'*Ars nova*, le principe de composition selon une certaine conception géométrique a été étendu et systématisé. La première moitié du XV^e siècle, avec la clarification et la simplification du rythme, marque un tournant vers la Renaissance et l'abandon progressif de l'intérêt porté à la proportionnalité rythmique.

Ces différentes études sur des sujets très variés montrent donc la polyvalence et l'érudition de l'auteur. Deux articles relèvent de mémoires universitaires inédits, ce qui les rend d'autant plus précieux. On retiendra l'approche originale de M. P. Ferreira et même le caractère polémique de certaines thèses que l'on retrouve également dans ses travaux sur les répertoires latins et en langue vernaculaire de la péninsule Ibérique.

Océane Boudeau holds a PhD in Medieval Musicology (thesis prepared under the supervision of Marie-Noël Colette at the École Pratique des Hautes Études, 2013). She is currently working on a post-doctoral project financed by the Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) at the Centro de Estudo de Sociologia e Estética Musical (CESEM) of the Universidade Nova de Lisboa, under the supervision of Manuel Pedro Ferreira.

