

1. L'organum (IX^e–XII^e siècles)

Terminologie

- **Organum** : Nom donné à partir du IX^e siècle à la polyphonie et aux pièces polyphoniques. L'étymologie est obscure. L'idée selon laquelle le mot renvoie à la sonorité de l'orgue est peu crédible parce que l'orgue n'était pas encore très répandu aux IX^e–X^e siècles. Le terme pourrait se référer à l'« organe » de la voix, donc au chant lui-même, ou au caractère « organique » de la polyphonie, c'est-à-dire à l'exactitude des intervalles entre les voix.
- **Voix principale** (VP) : voix donnée (généralement tirée du plain chant) ; c'est elle qui est ornée par la (ou les) voix organale(s).
- **Voix organale(s)** (VO) : voix qui fait (font) le contrepoint sur la voix principale.
- **Mouvement parallèle** : les voix se meuvent à distance d'un intervalle constant (à plus de deux voix, il y a nécessairement parallélisme à l'octave).
- **Mouvement direct** : mouvement de deux voix dans la même direction, mais sans parallélisme strict (les intervalles ne sont pas les mêmes aux deux voix).
- **Mouvement oblique** : une voix reste immobile pendant que l'autre monte ou descend.
- **Mouvement contraire** : une voix monte tandis que l'autre descend (le mouvement contraire n'est possible qu'entre deux voix : à plus de deux voix, il se combine nécessairement avec un mouvement parallèle ou oblique).
- **Contrepoint note contre note** : à chaque note de la partie donnée se superpose une note de contrepoint.
- **Contrepoint fleuri** : chaque note de la partie donnée est contrepointée par plusieurs notes successives.

*Exemples d'organum dans le Micrologus de Gui d'Arezzo (c1025)*¹

a) Organum par mouvement parallèle



La VP est celle du milieu ; deux VO, l'une à la quinte supérieure, l'autre à la quarte inférieure, donc à l'octave l'une de l'autre.

¹ *Guidonis Aretini Micrologus*, J. Smits van Waesberghe ed., [Rome], AIM, 1955 (CSM 4). Les deux exemples cités ici sont p. 198 et p. 212, en notation alphabétique. Voir http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMICR_TEXT.html.

Dans cet exemple, les 38 notes ont été numérotées pour la facilité de référence. Les intervalles contrapuntiques sont notés entre les deux voix. Les croisements de voix (notes 15, 17, 19-20) sont marqués par des chiffres en italique. Les parallélismes (notes 9-10, 19-20 et 36-37) sont marqués par des chiffres encadrés ; mais il faudrait noter aussi les cas de « parallélisme par mouvement contraire », unisson suivi d'octave ou inversement (notes 1-2, 13-14, 25-26), ainsi que les mouvements directs (notes 27-28) et obliques (notes 4-7 et 31-32). La répartition des intervalles est la suivante : 11 unissons, 7 octaves (soit 47% des notes à l'unisson ou l'octave) ; 11 quintes (29%) ; 8 quartes et 1 onzième (24%). L'ambitus de la VO est nettement plus large (la_1-fa_3) que celui de la VP (la_1-la_2).

On analysera de la même manière cette deuxième proposition tirée du même traité :

VO

VP

Be - ne - di - ca - mus Do - - - - - mi - no.

Organum de la cathédrale de Chartres (fin XI^e siècle)³

La mélodie traitée ici est une version un peu modifiée de l'*Alleluia* de la messe du lundi de Pâques, en mode plagal de *sol*. L'*Alleluia* se caractérise notamment par les mélismes (nombreuses notes sur une seule syllabe du texte), qui sont traités note contre note dans l'organum. Une autre caractéristique de l'*Alleluia* est l'alternance de passages solistes et de passages en chœur : seuls les premiers sont traités en polyphonie. On remarquera que la VO est notée avec un bémol à la clé (pour former la quarte sur le *fa*), tandis que la VP comporte un *si* bécarre.

8. A L-le- lú-ia. * ij. ¶. Ange- lus

Dó-mi-ni descén- dit de cae- lo : et accé- dens

revól- vit lá- pi-dem, et se-dé- bat * su-per e- um.

(« Alléluia. L'ange du Seigneur descendit du ciel et, s'approchant, il fit rouler la pierre, et il était assis sur elle. »)

³ La mélodie grégorienne est citée d'après le *Graduale romanum*, Tournai, Desclée, 1961, p. 245. Organum : Guido ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte*, 1930, vol. 1, p. 175.

VO

VP

Al - le - lu - ia. Al - le - lu - ia.

An - ge - lus do - mi - ni de - scen - dit

de ce - lo: et ac - ce - dens re - vol - vit la - pi - dem.

et se - de - bat su - per e - um.

L'analyse portera d'abord sur la forme de la pièce, qui se compose de plusieurs membres de phrase. Ceux-ci peuvent être mis en lumière par une analyse distributionnelle, réalisée ci-dessous pour la VP, mais à laquelle il faudrait comparer la distribution de la VO.

Les deux voix ont pratiquement la même tessiture, à peine une octave. Les intervalles entre elles sont variés : ils comprennent des unissons, des secondes, des tierces, des quarts, des quintes, des sixtes et des octaves (ces dernières toujours entre do_2 et do_3 , notes extrêmes de l'ambitus des voix). On peut penser cependant que les dissonances (secondes) et les consonances imparfaites (tierces et sixtes) sont ornementales par rapport aux consonances parfaites, comme le montre l'analyse du premier membre de phrase, ci-dessous, qui pourra être étendue aux autres membres. Il apparaît que

chaque ligature comprend au moins une consonance parfaite. On notera par ailleurs que toutes les phrases se terminent à l'unisson ou à l'octave.

Organum fleuri de Saint-Jacques de Compostelle (vers 1125)⁴

Sur *Benedicamus Domino* (voir plus haut) :

L'analyse des intervalles contrapuntiques pourra procéder comme dans l'exemple précédent, en mettant en avant les appuis sur les consonances parfaites ; elle est réalisée ci-dessous pour le début de la pièce :

Bien que la notation soit sans rythme, on peut souligner que les notes de la VP sont contrepointées, avec une alternance assez régulière, par des groupes longs (5 à 7 notes à la VO) et brefs (2 ou 3 notes à la VO), qui suggèrent un rythme long–bref pour la VP. Il n'y a pas de croisement des voix.

⁴ A. T. DAVISON et W. APEL, *Historical Anthology of Music*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2/1949, exemple 28b.

Modes rythmiques

À partir du milieu du XII^e siècle, la ou les voix organale(s) sont généralement organisées selon l'un des « modes rythmiques », eux-mêmes fondés sur une combinaison de notes longues (L) et brèves (B). Plusieurs traités décrivent six modes rythmiques :

- | | | | |
|----------------------|---|------------------------|---|
| 1. L B L B L ... | () | 2. B L B L B ... | () |
| 3. L B B L B B L ... | () | 4. B B L B B L B B ... | () |
| 5. L L L | () | 6. B B B B ... | () |

Chacun des modes peut théoriquement se prolonger à l'infini, mais les voix organales sont rythmées plus souvent selon des « ordres », formés d'un petit nombre de répétitions de la formule de base et terminés par la première valeur du mode (« ordres parfaits ») ou une autre valeur (« ordres imparfaits »), suivie d'un silence. La mise en œuvre des modes rythmiques dans les œuvres n'est pas toujours claire et leur transcription demeure souvent hypothétique.

Organum du Magnus liber organi (École de Notre-Dame de Paris, fin XII^e siècle)⁵

Sur *Benedicamus Domino*. Le premier mot seul est traité en organum à proprement parler : la VP n'est pas rythmée. Le deuxième mot, *Domino*, est traité en un style plus proche du conduit (*conductus*, voir texte 2), où la VP est affectée d'un rythme proche de celui de la VO.



⁵ *Op. cit.*, exemple 28c.

The image shows a musical score for organum in bass clef, consisting of four staves. The first staff begins with the note 'Do'. The second and third staves contain the lyrics 'mi' and 'no.' respectively. The music features a mix of long and short notes, with some notes beamed together. The fourth staff concludes the phrase with a double bar line.

Dans la partie en organum proprement dit (*Benedicamus*), où la VP s'étire en notes longues non mesurées, le lien entre les deux voix demeure ténu : la VO se déploie assez librement. Elle est généralement en premier mode rythmique, sauf sur la syllabe *-di-* où elle utilise plutôt le deuxième mode. On distingue dans les mélismes des gestes mélodiques qui s'appuient généralement sur les consonances parfaites au dessus de la VP ; il n'y a aucun croisement de voix. Les mouvements mélodiques principaux peuvent être mis en lumière par une réécriture en réduction, où l'opposition entre les notes d'appui et les notes secondaires est marquée par des figures de note différentes et où les directions mélodiques importantes sont soulignées par des ligatures.

Le contrepoint sur la première note, par exemple, peut se décrire et se représenter graphiquement comme ci-dessous : l'ambitus de la VO s'étend de l'unisson à l'octave du *ré* de la VP ; la mélodie part de la quinte et y revient pour l'octave de la deuxième note, *la*, de la VP. La VO passe d'abord rapidement de la quinte à l'octave (5–8), redescend à la quinte puis à la quarte (8–5, 8–4) ; ces passages rapides d'une consonnance parfaite à une autre sont marqués par des ligatures obliques. La VO fait ensuite une longue descente de toute une octave de *ré* à *ré* (8–0), marquée par une ligature et dont tous les ornements ne sont pas représentés⁶, avant une dernière montée qui ramène à *la*, octave de la deuxième note de la VP.

The image shows a graphical representation of the counterpoint on the first note. It consists of a single staff in bass clef with a series of notes connected by ligatures. Above the notes are the numbers 5, 8, 8, 5, 8, 4, 8, 0, 8, which represent the intervals or positions of the notes. The notes are connected by oblique ligatures, indicating rapid passages between consonances. The staff begins with a 'Bc' marking and ends with a double bar line.

Cette phrase met en lumière les deux principes essentiels de la conduite mélodique dans le cadre d'un contrepoint : 1) le saut d'une consonnance à l'autre (arpégiation) ; 2) le mouvement conjoint d'une consonnance à l'autre.

La deuxième phrase, sur le *la* de la VO, débute par une broderie de l'octave, marquée ici par un signe de liaison, puis effectue trois descentes successives, *la-sol-fa-mi* (8–5), *sol-fa-mi-ré* et *fa-mi-ré-do*, pour aboutir à l'unisson de la troisième note de la VO. Les notes d'aboutissement de ces trois lignes, *mi-ré-do*, forment une ligne de niveau hiérarchique supérieur, descendant de la quinte de la

⁶ Une analyse de ce type doit se lire en comparaison constante avec la partition elle-même : c'est pourquoi il n'est pas nécessaire d'y représenter toutes les notes. Les détails de la réduction graphique ne sont pas très importants : il suffit de respecter quelques conventions générales et l'essentiel est que la figure soit intelligible pour le lecteur. Pour cela, il faut que le graphe soit réalisé avec soin : il faut souvent s'y prendre à plusieurs fois avant d'aboutir à un résultat satisfaisant.

Dans la représentation ci-dessous, les consonances parfaites sont marquées comme ci-dessus par un chiffrage au dessus de la VO ; deux descentes mélodiques de toute une octave *ré-ré* à la VO sont soulignées par des arcs de liaison ; les éléments répétés sont indiqués par des crochets. Les sept formules rythmiques de la VP ont été marquées *R1* à *R7* (la dernière est incomplète) et une reprise de la même formule à la VO est désignée par la lettre *R*. Les formules répétées à la VO sont à la fois rythmiques et mélodiques : *a*, *a'* et *a*, puis huit répétitions de la succession ♪♪♪♪ , marquées *b1* à *b8* ; *b5-b6* et *b7-b8* débutent deux énoncés d'une formule rythmique plus étendue, marqués *c* et *c'*, qui forment antécédent/conséquent (avec consonances finales 4/5) pour terminer la pièce.

On notera que cet ensemble d'indications surcharge considérablement la partition, au point de nuire à la lisibilité. Il faudra peut-être préférer d'autres dispositions, par exemple un tableau paradigmatique des cellules *a*, *b* et *c* et un tableau plus général les situant par rapport aux répétitions de la formule *R*.

* * *

La bonne présentation (graphique ou autre) d'une analyse requiert de l'imagination ; il n'y a pas de règle absolue. On retiendra des exemples précédents les principes généraux que voici :

- l'utilité de réécrire, complètement ou en réduction, des parties de l'œuvre analysée (ou cette œuvre toute entière) ;
- l'indication de l'importance relative des notes par des formes (ou des tailles) différentes des têtes de notes (pour marquer les consonances parfaites, par exemple) ;
- le soulignement de mouvements mélodiques ou de cellules rythmiques remarquables par des signes de liaison ou de ligature, ou encore par des crochets (ces signes doivent être portés dans la réécriture ou la réduction, plutôt que dans la partition originale) ;
- l'utilisation d'une ligature oblique ($\text{♪} \diagup \text{♪}$) pour indiquer un saut consonant (la note la plus grave à la hampe vers le haut, la plus aiguë à la hampe vers le bas !).