

2. Déchant, conduit, clausule, motet (XII^e–XIII^e siècles)

Terminologie

Les termes « déchant », « conduit » sont très polysémiques, notamment parce que leur signification a évolué avec le temps. Les définitions proposées ici sont valables dans le cadre d'un cours d'analyse, mais pas nécessairement dans celui d'un cours d'histoire.

– **Déchant** (latin *discantus*, analogue au grec *diaphonia*). Étymologiquement, le mot désigne seulement le chant à voix séparées, donc la polyphonie ou le contrepoint ; il est alors pratiquement synonyme d'« organum ». Mais il a été utilisé surtout pour désigner des réalisations par mouvement contraire, donc note contre note ou à peu de notes contre une (dans le cas d'un organum fleuri, il est difficile de déterminer si le mouvement est parallèle ou contraire). À partir du XII^e siècle, le terme « déchant » désigne des pièces dont la voix principale est rythmée selon les modes rythmiques, alors que le mot « organum » est réservé plutôt aux compositions en contrepoint fleuri, où la voix principale n'est pas notée avec un rythme.

– **Conduit** (latin *conductus*). Composition sur un texte poétique latin, le plus souvent religieux, mais qui n'est pas tiré du répertoire grégorien. Par conséquent, l'œuvre n'est pas non plus réalisée sur une mélodie grégorienne : la voix principale est librement composée ; elle demeure néanmoins la première voix dans l'ordre de composition (*vox prius facta*), celle à partir de laquelle se réalise le contrepoint. Le mot « conduit » paraît renvoyer à un caractère de procession ou d'introduction. Les conduits sont normalement composés en style de déchant. Souvent, le poème latin possède une régularité métrique qui transparaît dans la structure musicale.

De ces deux définitions, on peut déduire que le déchant est surtout une technique d'écriture, tandis que le conduit est plutôt une pièce dotée d'une fonction particulière.

– **Clausule** (latin *clausula*). Composition polyphonique basée sur un fragment de chant grégorien. Il s'agit souvent plus précisément d'un fragment en style de déchant, destiné à remplacer un passage en contrepoint fleuri (organum) dans une composition existante : la volonté de moderniser est évidente et ces fragments sont souvent le lieu d'expérimentations intéressantes, notamment dans l'emploi des modes rythmiques. Les clausules ont été aussi parmi les premières compositions à trois voix.

– **Motet** (latin *motetus*). Paroles (« mots ») ajoutées aux voix organales d'une composition polyphonique ; ensuite, nom donné à une composition comportant cet ajout. Cette technique a été appliquée en particulier à des clausules et donne alors naissance à un genre relativement complexe du point de vue rythmique. Les premiers motets sont à deux voix seulement (donc un seul texte nouveau) ; des motets à trois voix ont été composés ensuite, comportant donc trois textes : ceux des deux voix de contrepoint, en plus de celui (souvent un seul mot) du fragment emprunté au chant grégorien. Certains motets ont des textes dans plusieurs langues.

Clausula du Magnus liber organi (École de Notre-Dame de Paris, XII^e siècle)¹

Seul le deuxième mot de la salutation *Benedicamus Domino* (voir les exemples au chapitre 1) est traité en polyphonie.

La VP est dotée d'un rythme presque régulier, ♩. ♩. ♩. ♩. ♩. (cinquième mode rythmique), au-dessus duquel la VO marque une pulsation ♩. ♩. ♩. correspondant au troisième mode rythmique (la ♩. est souvent monnayée en valeurs plus courtes, mais celles-ci sont alors liées ou ligaturées). Le découpage rythmique de la VP est suivi à la VO, de sorte que la composition s'articule en membres de phrases suivis d'un silence aux deux voix, le plus souvent de quatre mesures (mes. 1-4, 5-8, 14-17 et 18-21) ; deux membres de phrase comptent cinq mesures (mes. 9-13 et 22-26). La forme de la pièce est donc presque entièrement déterminée par le traitement de la VP.

The image displays a musical score for a clausula. It consists of two staves: VO (Vox Organica) and VP (Vox Polyphona). The VO staff is in the bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, often grouped in pairs. The VP staff is also in the bass clef and features a simpler rhythmic pattern of quarter notes. The lyrics are written below the VP staff: "Be - ne - di - ca - mus - Do - mi - no. De - o gra - ti - as." The score is divided into four systems, each with measure numbers 1-7, 8-17, 18-27, and 28-29. The first system shows the beginning of the piece, with the VO staff starting with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, and the VP staff starting with a quarter note. The second system shows the continuation of the piece, with the VO staff starting with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, and the VP staff starting with a quarter note. The third system shows the continuation of the piece, with the VO staff starting with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, and the VP staff starting with a quarter note. The fourth system shows the end of the piece, with the VO staff starting with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, and the VP staff starting with a quarter note.

L'analyse des intervalles contrapuntiques peut se faire comme pour les exemples précédents. On constate que la VO donne au moins une consonance parfaite sur chacune des notes de la VP, comme le montre la réduction ci-dessous (le rythme de la VP y est reproduit textuellement, tandis que les « valeurs » de notes de la VO représentent la hiérarchie des consonances) :

¹ A. T. DAVISON et W. APEL, *Historical Anthology of Music*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2/1949, exemple 28d.

The image shows a musical score for a chant, consisting of three systems of notation. Each system contains two staves of music. The notes are written in a medieval style, with some ligatures. Above the notes, there are numbers indicating fingerings or intervals: 8, 5, 8, 5, 8, 8, 8, 5, 5, 0, 5, 5, 8 in the first system; 5, 4, 0, 5, 8, 5, 0, 4, 8, 5, 8, 4 in the second system; and 5, 8, 5, 8, 5, 0, 4, 5, 8 in the third system. The measures are numbered from 1 to 29.

Les consonances sont majoritairement l'octave (13 occurrences, auxquelles s'ajoutent 4 unissons) et la quinte (14 occurrences), contre 4 quarts seulement. Les enchaînements sont presque tous par mouvement contraire, mais on constate malgré tout quelques parallélismes en octaves (mes. 1-2, 4-5-6) ou en quintes (mes. 6-7, 8-9). Les mouvements « cadentiels » (fins des membres de phrase) ne paraissent pas différents des autres mouvements, sauf celui de la cadence finale, avec appoggiature montante de l'octave.

Conduit de l'École de Saint-Victor (XII^e siècle)²

Le texte est en vers latins rimés : deux vers de sept syllabes, deux vers de onze syllabes et la reprise des premiers mots.

*Custodi nos Domine
Sub alarum tegmine,*

Protège-nous, Seigneur,
Sous l'ombre de [tes] ailes,

*Custodi nos omnes hujus seculi
Per terminos ut pupillam oculi,*

Protège-nous tous de ce siècle
Jusqu'à la fin comme la prunelle des yeux,

Custodi nos.

Protège-nous.

La réalisation est à trois voix. Bien que celles-ci ne soient pas nommées dans la source, on peut les appeler, de bas en haut, *tenor* (correspondant à la VP : c'est la voix qui sert de fondement aux autres, même si, ici, elle n'est pas empruntée au répertoire grégorien) ; *duplum* (« deuxième voix ») ou *discantus* (« voix de contrepoint » : c'est la VO) ; *triplum* (« troisième voix »)³.

² E. DE COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris, 1852, p. xxvij et planche XXVII/4.

³ La « troisième voix » est traditionnellement la plus aiguë ; le mot *triplum* (« triple ») a donné en anglais *treble*, qui est devenu le mot désignant l'aigu, comme on peut le voir aux appareils électroniques de reproduction sonore, dont le bouton de réglage des aiguës est généralement marqué *treble*.

Intervallic tablature for the first system (measures 1-13):

8	5 (4)	3	0	5	(7)	6	8	5 (4)	3	0	(4)	5	3	(6 7)	8	
5	3	3	4	8	8 (7)	6	3	5	(4)	5	5	(6 5)	5	3 (2)	0	5

Intervallic tablature for the second system (measures 14-28):

5	3	0	6	8	8	5	(4)	6	8	8 (7 6)	4	0	0	5	(5) 6	8	
(4) 5	5	5	6	8	5	8	(4)	6	5	8	8	5 (4)	5	5	8	6	5

Intervallic tablature for the third system (measures 29-41):

5	4	(2) 0	0	5	5	(2)	5	5	5 (6)	5	3	3	5	5	8	
0	-5	-5	-4	0	3	0	3	(4)	8	8	5	3	3	3	0	5

Dans la transcription ci-dessus, la voix de tenor est surmontée du chiffrage des intervalles entre tenor et duplum et entre tenor et triplum ; les chiffres entre parenthèses concernent des notes de passage ou des notes qui semblent d'importance secondaire. Bien que les intervalles de quinte et d'octave demeurent de loin les plus fréquents (parfois encore par mouvement parallèle), on constate un certain nombre de tierces et de sixtes ; il y a par contre peu de quarts. On ne trouve qu'un bref croisement entre tenor et duplum, mes. 30-31 ; les croisements entre duplum et triplum sont plus fréquents : mes. 3-5, 9-11, 15-16, 19, 22-27, 35-38 : la composition paraît fondée sur deux voix égales au-dessus d'un tenor un peu plus grave. Le tableau ci-contre décrit l'ambitus des trois voix et montre que les différences sont peu marquées : l'ambitus total des trois voix ne dépasse pas la neuvième *do*₂-*ré*₃.

Excerpt 1 (Tr): Measures 1-4

Excerpt 2 (D): Measures 3-6

Excerpt 3 (D): Measures 9-12

Excerpt 4 (Tr): Measures 19-23

Un aspect très intéressant de cette pièce est la répétition à plusieurs reprises, au duplum et au triplum, d'une même formule mélodico-rythmique dont le tableau paradigmatique est reproduit ci-contre. Cette répétition de la formule, en chevauchement et aux deux voix de contrepoint,

s'apparente à des imitations. On pourrait y rattacher encore des mouvements similaires à la voix de ténor aux mes. 31-33 et 34-36. Il est assez remarquable que l'environnement contrapuntique de ces formules aux autres voix est chaque fois différent.

Triplum	<i>mi₂-ré₃</i>
Duplum	<i>do₂-ré₃</i>
Tenor	<i>do₂-la₂</i>

Le Rondellus selon Walter Odington, De speculatione musicae, vers 1300⁴

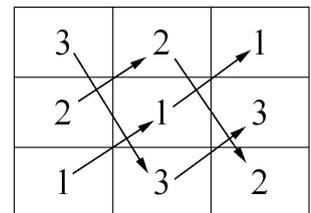
Habet quidem discantus species plures, et si quod unus cantat omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus Rondellus, id est rotabilis vel circumductus. [...]

Rondelli sic sunt componendi. Excogitetur cantus pulchrior qui potest et disponatur secundum aliquem modorum praedictorum cum littera vel sine, et ille cantus a singulis recitetur cui aptentur alii cantus in duplici aut triplici procedendo per consonantias, ut dum unus ascendit alius descendit vel tertius, ita ut non simul descendant vel ascendant nisi forte causa maioris pulchritudinis. Et a singulis singulorum cantus recitentur, sic:

Le déchant a plusieurs espèces, et si tous chantent à leur tour ce que l'un chante, ce chant s'appelle *rondellus*, c'est-à-dire « qui peut faire rotation » ou circulaire. [...]

On compose les *rondelli* comme ceci. On imagine un chant aussi beau que possible et on le dispose selon l'un des modes [rythmiques] susdits, avec ou sans paroles ; ce chant est récité à une voix. On y adapte une seconde voix ou une troisième, en procédant par les consonances, de sorte que si l'une monte, la seconde ou la troisième descend, de sorte qu'elles ne montent ni ne descendent jamais ensemble, si ce n'est pour une plus grande beauté. Chacun à son tour chante chaque mélodie, comme ceci :

Ce qui est remarquable, dans cette pièce et sa description, c'est qu'une fois que la mesure 1 a été écrite à trois voix, les deux mesures suivantes en découlent automatiquement par un simple échange des voix, comme dans le tableau ci contre. Il en va de même des mesures 4-6, qui sont déjà entièrement contenues dans la mes. 4. Il suffirait en outre de décaler les entrées, en ne faisant commencer chacune des voix, par exemple, qu'au moment où elle doit chanter l'élément 1, pour obtenir des entrées en canon.



⁴ *Corpus scriptorum de musica* 14, F. Hammond ed., Rome, AIM, 1970, p. 140-141.

*Conduit de l'École de Notre-Dame de Paris*⁵

Pro-cu - rans o - di - um Ef - fe - ctu pro - pri - o Vix de - tra -

6
hen - ti - um Gau - del in - ten - ti - o Ne - xus est cor - di - um I - psa de -

12
trac - ti - o Si per con - tra - ri - um Ab ho - ste ne - sei - o Fit hic pro -

18
vi - si - o In hoc a - man - ti - um Fe - lix con - di - ti - o

Pour analyser cette pièce, on chiffrera les intervalles du contrepoint comme dans les exemples précédents ; on décrira le rythme, déterminé par les onze vers hexasyllabiques et la métrique du deuxième mode (brève-longue) du poème latin⁶ ; on examinera surtout les échanges entre les voix,

⁵ R. HOPPIN, *La musique au Moyen Âge*, vol. II, *Anthologie*, Liège, Mardaga, 1991, n° 36.

⁶ Le texte de ce poème est relativement difficile à traduire ; le latin est manifestement conçu pour une alternance brève-longue, que la musique monnaie de diverses manières. Il y a deux strophes de onze vers, avec rimes alternées en *-ium* et en *-io* ; la traduction de la première strophe est donnée ici pour information :

<i>Procurans odium</i>	Conjurer la haine	<i>Si per contrarium</i>	Si au contraire
<i>Effectu proprio</i>	pour son propre effet	<i>Ab hoste nescio</i>	j'ignore [tout] de l'ennemi,
<i>Vix detrabentium</i>	satisfait à peine	<i>Fit hic provisio</i>	il est pourvu ici
<i>Gaudet intentio.</i>	l'intention des détracteurs.	<i>In hoc amantium</i>	à cette condition heureuse
<i>Nexus est cordium</i>	Ce dénigrement	<i>Felix condition.</i>	de ceux qui s'aiment.
<i>Ipsa detractio.</i>	est la contrainte des cœurs.		

dont l'organisation pourra être décrite en numérotant les formules et en reportant ces numéros d'ordre dans un tableau.

*Motet de l'École de Notre-Dame de Paris*⁷

Motet écrit à partir d'une clausule sur *Domino* de *Benedicamus Domino*. La partie de duplum (qui peut être appelée ici *motetus* en raison des paroles, des « mots », dont elle est affectée) reçoit un texte poétique dont les vers de longueur variable se terminent presque tous par une rime en *-io*⁸.

L'analyse portera en premier lieu sur l'organisation de la voix de ténor (VP), fondée sur la mélodie grégorienne dont on a vu de nombreux exemples ci-dessus : elle est construite non seulement sur une formule rythmique répétée, mais en outre sur des reprises de la mélodie elle-même (marquées dans l'exemple par des doubles barres). L'analyse des intervalles contrapuntiques mettra en évidence un nombre relativement élevé de consonances parfaites. Enfin, on examinera le rythme et l'articulation de la voix supérieure, souvent formée de groupes de deux mesures, mais pas toujours, et dont la disposition par rapport au ténor subit des décalages.

⁷ A. T. DAVISON et W. APEL, *Historical Anthology of Music*, op. cit., exemple 28f.

⁸ En voici la traduction :

<i>Domino fidelium</i>	Seigneur, que la dévotion	<i>Vita restituitur</i>	la vie est restituée.
<i>Omnium fidelis devocio</i>	assidue de tous tes fidèles,	<i>Redimeat ab exilio</i>	Que revienne d'exil
<i>Laudis cum preconio</i>	par les louanges et la prière,	<i>Plebis natio</i>	la foule du peuple,
<i>Jubilet in gaudio</i>	jubile en joie,	<i>Post culpe remedium</i>	qu'après rémission des péchés
<i>Cuius beneficio</i>	[toi] par le bénéfice de qui	<i>Subit patrie patris predium.</i>	elle retrouve la patrie du père.