Dynamique verbale et segmentation rythmique dans la *lectio cum cantico* de Daniel

Analyse comparative de la version milanaise et de la version bénéventaine

lundi 1er avril 2013, par Marie Formarier

Sommaire

- Introduction
- 1. Sources
- 2. Problèmes posés
- 3. Analyse comparative du
- 4. Analyse comparative du
- Conclusion
- Bibliographie

Introduction

La lecture suivie d'un cantique *(lectio cum cantico*) dont je propose l'analyse ici est tirée du troisième chapitre du livre de Daniel dans l'Ancien Testament. Il s'agit de l'épisode des trois enfants jetés par Nabuchodonosor dans la fournaise pour avoir refusé de se prosterner devant la statue du roi. Elle est exécutée au Moyen Âge lors de la Vigile Pascale [1], ainsi qu'au Vendredi Saint à Bénévent et à Milan [2]. L'économie de la pièce suit la structure tripartite suivante : a) lecture (*Dan*. III, 1-25) ; b) prière d'Azarias (*Dan*. III, 26-45) ; a') suite de la lecture (*Dan*. III, 46-50) ; c) hymne ou cantique des Trois Enfants ou *Benedictiones* (*Dan*. III, 51-90). La première partie ne comporte aucune notation musicale sur les manuscrits que j'ai pu consulter ; de fait, elle était probablement lue sur un ton de lecture habituel. La deuxième partie n'est notée que dans la source bénéventaine *(Vat. lat. 10673)*. Il s'agit dans cette version d'un récitatif orné. Enfin, la troisième partie constitue à proprement parler les *Benedictiones* (hymne ou cantique des Trois Enfants) dont il est question chez les Pères de l'Église [3]. L'appellation *hymne* s'explique par l'exhortation initiale du refrain « *Hymnum dicite* » et par le caractère jubilatoire de cette pièce, dont la présence systématique de mélismes est l'une des expressions. De fait, Augustin définit ainsi l'hymne : « la louange à Dieu dans un chant *(in cantico)* est appelée hymne *(hymnus)* » [4]. En réalité, cette section du chapitre donne lieu à deux cantiques : le cantique de la Transcendance divine (52-56) et le cantique des Créatures (57-90). Or, comme l'a souligné Ph. Bernard, le cantique des Créatures est plus ancien ; en raison de son ampleur, il est peu à peu remplacé par le cantique de la Transcendance divine [5]. Cette pièce présente donc un intérêt tout particulier : « le chant, par scissiparité, sort de la lecture, dont il n'est au départ que la continuation lyrique » [6]. Dès lors, comment le même texte biblique est-il traité mélodiquement et rythmiquement dans l'une et l'autre version ? Au-delà de la composition formulaire, comment caractériser le rapport problématique entre la dynamique verbale de l'énoncé biblique et la segmentation rythmique imposée par l'exécution musicale ? Dans quelle mesure ce rapport est-il porteur de sens et d'expressivité, mais aussi le reflet des mutations linguistiques qui

touchent la pratique du latin au Moyen-Âge ?

1. Sources

La pièce des *Benedictiones* est notée dans quatre traditions différentes : milanaise, bénéventaine, romaine et grégorienne. Dans un souci de cohérence et de synthèse, j'étudierai ici le premier groupe seulement. Pour la tradition milanaise, ma transcription s'appuie sur l'Antiphonaire [7] du British Museum (*Antiph. ambr., cod. add. 34209*, fol. 248-251, 258-259) [8] ; il s'agit du plus ancien manuscrit milanais, datant du XIIe siècle. La notation neumatique suit un tracé angulaire diastématique mais sans portée. Bien qu'elle soit aisément déchiffrable, j'ai également consulté la transcription en notation carrée de la *Paléographie Musicale* [9]. Pour la tradition bénéventaine, j'ai utilisé deux manuscrits, le graduel de Bénévent (*Ben. Cap. VI, 40*, fol.12-14) datant du XIe siècle et le graduel de la Vaticane (*Rome, Vat. lat. 10673*, fol. 29v-30r) de la même époque [10]. Le graduel de Bénévent offre une notation élégante, diastématique mais sans portée. Il fait figurer les *Benedictiones* en intégralité. Le graduel de la Vaticane est adiastématique. Le feuillet contenant les *Benedictiones* manque malheureusement ; en revanche, la prière d'Azarias figure entièrement. Ces deux graduels sont donc parfaitement complémentaires. J'ai aussi consulté la transcription en notation carrée de la *Paléographie Musicale* [11].

Les textes des différentes versions de cette pièce sont étudiés dans l'article de Ph. Bernard (1993). Il ressort de cette étude qu'ils proviennent d'une vieille latine antérieure à la Vulgate, sans doute d'une traduction de la version de Théodotion [12] dont l'utilisation est attestée dans l'Antiquité tardive par Jérôme [13]. P. Grelot souligne dans son article que cette version, comme la Septante, traduit le même texte fondamental en y ajoutant les morceaux deutérocanoniques dont le texte de notre pièce est justement tiré [14]. L'utilisation de cette traduction suggère que la pièce a été composée dès les premiers siècles du christianisme. Par ailleurs, le fait que ne figurent que quelques versets est interprété par Ph. Bernard comme un souci d'économie : « les copistes ont pu se borner volontairement à indiquer quelques versets-types qui servaient de modèles aux chantres, lesquels étaient suffisamment expérimentés pour adapter ces modèles à tous les versets » [15].

2. Problèmes posés

2.1 Le rapport entre mélodie et texte

Dans le cas spécifique de la *lectio cum cantico* où le texte est préalable à la mélodie, la question qui se pose est la suivante : dans quelle mesure la dynamique verbale, caractérisée par l'alternance de syllabes toniques et atones, gouverne-t-elle la mélodie ? De fait, la mélodie peut tenir compte ou non des contraintes imposées par le texte. Comme le souligne J. Stevens [16], la mélodie est susceptible de mettre en évidence la syllabe tonique par la hauteur des notes, par la durée du motif mélodique ou bien encore par certains détails dans l'exécution elle-même, même si ces deux derniers points restent pour le moins conjecturaux en l'absence d'indications précises dans les traités ou sur les manuscrits. De plus, quel lien établir entre cette interaction mélodie/accent et le contexte esthétique dans lequel elle s'inscrit ? Le répertoire chrétien médiéval fait appel à une tradition, à des conventions liées à la liturgie et aux genres musicaux. La difficulté dès lors est de distinguer ce qui relève de la convention de ce qui est propre à l'individualité de la pièce. Pour J. Stevens, « le rapport entre les mots et la musique est moins lié à une créativité individuelle qu'à une convention » [17]. On peut notamment admettre, à la suite des études antérieures, que les mélodies du premier répertoire chrétien observent principalement deux lois. L'une touchant à la macrostructure veut que la ligne mélodique suive une courbe parabolique (mouvement ascendant, sommet, mouvement

descendant) [18] ; la seconde concerne la microstructure et confère à l'accent verbal un rôle de première importance dans l'élaboration de la mélodie [19]. Il s'agira dès lors de cerner avec précision ce que la segmentation rythmique, imposée par la mélodie, conserve et modifie de la dynamique verbale.

2.2 La segmentation du *cantus prosaicus*

Selon le témoignage des traités de musique médiévaux, le chant en prose *(cantus prosaicus)* se distingue du chant versifié *(cantus metricus)* par une segmentation irrégulière : les séquences peuvent être inégales, alors que les vers doivent être égaux [20]. Il existe une autre différence de taille : dans le chant versifié, les motifs mélodiques doivent respecter des rapports rythmiques, issus de la tradition musicale antique [21]. Si l'on en croit Aribon, « depuis l'Antiquité, non seulement les compositeurs de chant, mais aussi les chanteurs eux-mêmes faisaient grandement attention à tout composer et chanter en vertu du principe de proportion. Cette règle n'a désormais plus cours, elle est complètement enterrée » [22], notamment dans le chant en prose. Par ailleurs, l'analyse proposée aujourd'hui du chant chrétien médiéval postule dans sa méthode une forte interaction entre les deux logiques structurelles qui gouvernent le discours musical : le texte et la mélodie. Partant du principe que les segments sont à la fois des unités textuelles et mélodiques, cette analyse se concentre sur le repérage des *formules* [23]. Celles-ci se définissent par leur ligne mélodique, leur caractère modal, mais également par leur fonction dans le discours, largement déterminée par la place qu'elles y occupent. Il s'agit ainsi de délimiter la *formule d'intonation*, placée à l'initiale et chargée de lancer la dynamique de la phrase ainsi que d'en définir la modalité. La *cadence médiane* (ou *médiante*) est une formule qui marque une ponctuation interne ; sa ligne mélodique suit souvent une configuration traditionnelle, tout comme la cadence finale qui signale en revanche la ponctuation finale. Cette méthode et cette terminologie sont employées dans la *Paléographie Musicale* [24] mais également par P. Ferretti [25] ou encore par Ph. Bernard [26] dans les analyses proposées de la *lectio cum cantico* de Daniel. Elles permettent de mener une première approche, insuffisante néanmoins pour comprendre véritablement comment s'articulent le texte et la mélodie, car elle n'envisage que les segments les plus étendus, qui correspondent aux *distinctiones* de Gui d'Arezzo. Une analyse microstructurale s'avère donc plus que nécessaire. Je suggère dès lors qu'il est indispensable de relever et d'analyser aussi les *motifs mélodiques*, c'est-à-dire les segments mélodiques réitérés à l'identique ou bien sous forme de variantes, à l'intérieur des formules. Ils correspondent à ce que Gui appelle *neuma*. Nous verrons que certains motifs sont associés pour constituer un motif composé, autrement dit un segment plus ample *(pars)*. Il s'agira de déterminer si ces motifs mélodiques coïncident avec des schémas accentuels fixes et dans quelle mesure les variantes reflètent éventuellement des modifications de la dynamique verbale. D'autre part, on se demandera comment leur structure intrinsèque et la place qu'ils occupent dans la formule participent à la segmentation rythmique ; on s'interrogera notamment sur leur rôle de ponctuation.

2.3 La distinction entre récitatif et cantique : hypothèse de travail

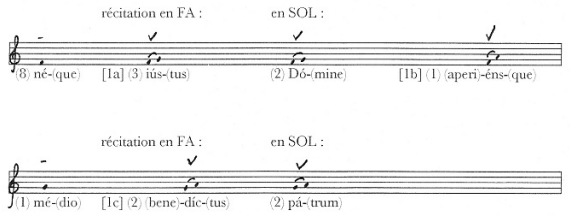
L'analyse du rythme oratoire latin, que j'ai mené dans ma thèse, a révélé l'importance capitale de la distinction entre le style haché et le style périodique. Le style haché, plus proche de l'*oratio soluta*, suit un rythme où chaque mot est distinct et constitue le module référentiel de segmentation. Le style périodique, plus proche de l'*oratio uincta*, s'appuie sur un rythme où les éléments sont moins démarqués les uns des autres, où le module référentiel n'est plus le mot, mais le segment compris entre deux accents de mots. Sachant que les principes oratoires de segmentation sont clairement empruntés par le chant chrétien médiéval et que, d'autre part, le texte dans ce répertoire tient une

place considérable, notamment dans une visée pédagogique, on est en droit de supposer que cette distinction entre style haché et style périodique pourrait trouver un écho dans le couple récitatif/cantique. Cela signifierait que dans le récitatif, comme dans l'*oratio soluta*, la segmentation rythmique viserait à détacher les mots alors que dans le cantique, comme dans l'*oratio uincta*, les mots seraient pour ainsi dire soudés les uns aux autres. Il s'agira donc de déterminer si cette hypothèse est valable dans la pièce de Daniel, de la nuancer et de l'approfondir le cas échéant.

3. Analyse comparative du récitatif

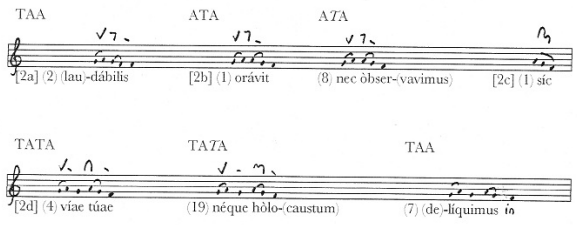
3.1 La version bénéventaine : la prière d'Azarias

La *Prière d'Azarias* constitue un récitatif d'une grande ampleur. Elle est introduite par la formule traditionnelle *Stans*… que l'on trouve dans les antiennes du Magnificat associées à Ste Agnès ou Ste Agathe [27]. Se trouvant dans une situation désespérée *(in medio flammarum, in medio carceris)*, Agnès et Agathe chantent la louange de Dieu *(orabat ad Dominum)*. De même, Azarias au milieu des flammes *(in medio ignis)* se met à prier *(orauit sic)*. Même si les antiennes sont moins longues, la prière d'Azarias fonctionne de la même façon sur le plan mélodique. Sa mélodie simple est également utilisée pour la *Prière de Jonas* exécutée le Jeudi Saint ; elle a été transcrite en notation carrée dans la *Paléographie Musicale* [28]. Elle comporte une intonation en *FA*, prolongée par une récitation sur *SOL*. La cohabitation de ces deux cordes de récitation est un trait d'archaïsme. En outre, comme nous le verrons, certains motifs mélodiques jouent le rôle de ponctuation. Comme dans certaines antiennes, en dépit d'un *ambitus* assez restreint (entre *FA* et *la*), la mélodie offre parfois des modulations. L'enjeu de cette analyse sera donc d'identifier ces modulations et de voir dans quelle mesure elles accompagnent et signalent la dynamique verbale et la segmentation rythmique. Tout d'abord, les syllabes toniques font l'objet de traitements mélodiques divers. Situées dans la récitation initiale en *FA*, elles peuvent s'exécuter sur un *FA* ou bien bénéficier d'une emphase mélodique élaborée sur un mouvement ascendant *FA-SOL*, parfois *SOL-la* ou encore *FA-la (podatus)*. Situées dans la récitation médiane en *SOL*, elles peuvent également se chanter comme les syllabes atones sur un *SOL* ou bien être signalées par un mouvement ascendant *SOL-la (podatus)*. Parfois, la syllabe qui précède est chantée sur un *FA* ; dans ce cas de figure, la syllabe tonique est marquée par un mouvement *FA-SOL*, comme dans la récitation en *FA*.

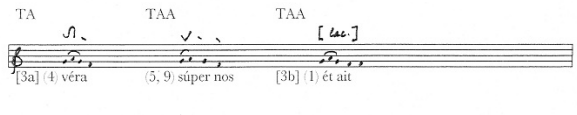


Outre l'incertitude qui subsiste sur les noms propres hébreux, une anomalie peut être relevée pour *ómnia* (9) : le *podatus FA-SOL* est employé sur la finale. Peut-être cela suggère-t-il que le mot suivant, *ergo*, est traité comme un véritable enclitique ; dans ce cas, *omnia ergo* ne forme qu'une seule unité articulatoire *(omniá ergo)*. Par ailleurs, les syllabes toniques peuvent ne faire l'objet d'aucun traitement mélodique spécifique dans les récitations en *FA* et en *SOL*. Les syllabes toniques exécutées sur un *SOL* constituent un tiers de la totalité (34 %) ; ce procédé, loin d'être marginal, suggère que la dynamique verbale n'est pas nécessairement éclairée par la mélodie. L'emphase

mélodique suppose dès lors un dessein expressif particulier. Elle se manifeste par un *podatus* (motifs [1a], [1b] et [1c]) et emploie toutes les ressources offertes par l'intervalle *FA-la*. Le motif [1a] est utilisé de façon équilibrée dans les récitations en *FA* et en *SOL* (18 % dans les deux cas) ; le motif [1c] en revanche est davantage employé dans les récitations en *FA* (13 % contre 7 % dans les récitations en *SOL*). Trois autres motifs associés à la dynamique verbale ont pu être relevés. Ils correspondent à des schémas accentuels plus développés comprenant plusieurs syllabes : une syllabe portant un accent principal (T) ou secondaire *(T)* accompagnée d'une ou plusieurs syllabes atones (A). Dans ces configurations, la syllabe tonique joue réellement le rôle d'un sommet rythmique ; c'est vers elle que tend la ligne mélodique :



Le *podatus* sur *SOL-la*, s'il est suivi d'un *SOL*, marque une syllabe tonique (motifs [2a] et [2d]) ; s'il est suivi d'un *la* et plus précisément d'une *cliuis* sur *la-SOL*, il coïncide au contraire avec une syllabe atone. Dans ce cas, c'est la *cliuis* qui signale l'accent (motif [2b]). Ce système ne connaît pas d'exceptions. Toutefois, il peut faire l'objet, ici encore, de modulations. Le motif [2b] peut être écourté de son *podatus* initial. Cette configuration signale une syllabe tonique isolée (motif [2c]). Enfin, le motif [2d] mêle les motifs [2a] et [2b] en raison de la présence de deux syllabes toniques. Il est néanmoins étrange que ce motif soit employé pour *-líquimus* puisque la configuration TAA est normalement exécutée sur un motif [2a]. Aucune donnée verbale ne peut expliquer cette modulation. Le deuxième motif mélodique qui coïncide avec un schéma accentuel est le motif [3] qui se caractérise par une emphase accentuelle *SOL-la-SOL* notée par un *torculus* puis d'une chute sur le *FA* notée par un *punctum* :

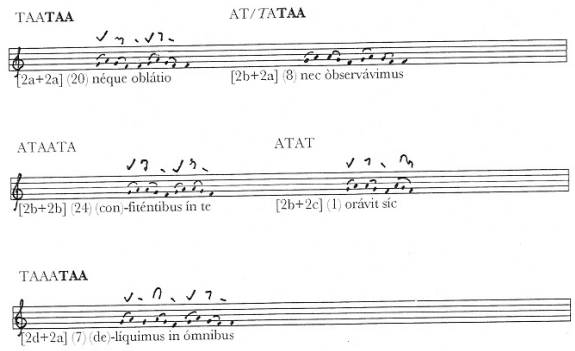


Le motif [3a] est le plus fréquent ; il correspond généralement (dans 20 cas sur 23) au schéma accentuel TA. Le *torculus* sur *SOL-la-SOL* signale dès lors la syllabe tonique tandis qu'un *punctum* sur *FA* permet de poser la fin de ce motif. Ce *torculus* peut toutefois coïncider avec deux syllabes, la syllabe tonique et une syllabe atone. Dans ce cas de figure, le mouvement ascendant *SOL-la* signale l'accent tandis que la descente sur *SOL* caractérise la première syllabe atone. De ce fait, la structure mélodique reflète parfaitement la dynamique verbale. À cet égard, les deux cas de figure *a te* (7) et *et dux* (19) ainsi que le motif [3b] *et ait* (1) et *terrarum* (29) suggèrent un déplacement d'accent sur la première syllabe. Le troisième motif élaboré en vertu de la dynamique verbale est le motif [4]. Il correspond, comme généralement le motif [3], au schéma paroxyton TA ou bien, plus rarement, au schéma proparoxyton TAA :

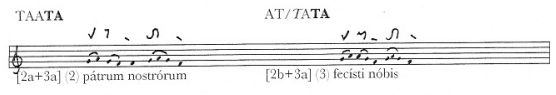
Ce motif [4] comprend deux mouvements. Le premier, qui correspond à la syllabe tonique, est noté par un *scandicus flexus (FA-SOL-la-SOL)*. Cette configuration est observée lorsque la syllabe tonique n'est suivie que d'une seule syllabe atone. Celle-ci appelle le second mouvement mélodique, signalé simplement par un *punctum* sur *SOL*. En revanche, lorsque la syllabe tonique est suivie de deux syllabes atones, elle est exécutée sur un simple *scandicus* sur *FA-SOL-la*. Les syllabes atones, signalées chacune par un *punctum* sur *SOL*, forment alors le second mouvement mélodique. On le voit, la ligne mélodique reste inchangée dans les deux schémas accentuels. La seule modification qui est apportée réside dans la répartition des notes sur les syllabes. Cette modification trouve un écho graphique puisque le premier mouvement peut correspondre à un seul neume ou bien à deux. Outre la grande constance de ce motif mélodique, tant du point de vue mélodique que du point de vue accentuel, notons que le découpage mélodique correspond très souvent (73 % des cas) au découpage des mots. La coïncidence des logiques mélodique et linguistique apporte une grande cohésion à ce motif et en facilite sans aucun doute la perception par les auditeurs.

D'après les éléments de cette analyse, il apparaît bien que ces motifs [2], [3] et [4] suivent presque toujours un mouvement binaire défini en fonction du schéma accentuel qu'ils mettent en évidence. La première phase ascendante (*FA-la* ou *SOL-la*) signale la syllabe tonique, précédée parfois d'une syllabe atone. La seconde phase descendante (*la-SOL* ou *la-FA*) correspond aux syllabes atones qui suivent l'accent. De ce fait, la ligne mélodique reflète bien la dynamique verbale. Cette dynamique binaire, composée d'une phase de tension et d'une phase de relâchement est une caractéristique issue de la pratique antique du rythme. Cette continuité s'explique par la nature accentuelle de la langue latine : l'accent, quelle que soit sa nature, impose à la parole cette dynamique binaire. Dans ce récitatif, la mélodie s'appuie donc visiblement sur les données textuelles et parvient à les éclairer. La question est désormais de savoir si cette correspondance entre texte et mélodie se répercute dans la macrostructure, c'est-à-dire dans la structure générale de la phrase.

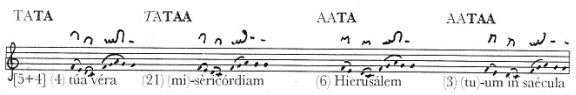
Les traits mélodiques qui participent à la segmentation rythmique de la façon la plus évidente sont des motifs composés, destinés à clore les différents segments consécutifs. Tout d'abord, le motif [2] lorsqu'il est redoublé constitue un motif conclusif :



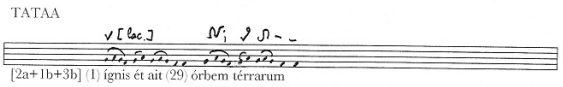
Le découpage des mots n’est pas réellement déterminant dans la constitution de ce motif conclusif. D’autre part, si le schéma accentuel TAA est fréquent, la prise en compte du paramètre accentuel dans la structure mélodique ne répond cependant pas à des règles établies a priori. De fait, si l’on excepte les deux configurations minoritaires [2a+2a] et [2b+2b], le *cursus* par exemple n’est pas recherché. Par conséquent, ce motif observe un fonctionnement propre qui tire parti des ressources offertes par le texte biblique. Le motif [2] peut également être combiné au motif [3] afin de former un motif composé, plus ample que le précédent :



Ici encore, le découpage des mots n’est pas déterminant. En revanche, la place de l’accent est un paramètre de première importance. En effet, ce motif est systématiquement caractérisé par une chute sur le schéma accentuel TA ; à cet égard, la structure mélodique confirme la présence d’un accent d’enclise sur *-ricàtorúmque*. Enfin, on relève un dernier type de motif composé conclusif dans lequel interviennent le motif [4] et un autre motif (motif [5]) qui s’appuie sur aucun schéma accentuel particulier. Seul le nombre de syllabes est pris en compte. Il consiste en un mouvement mélodique descendant *(cliuis + cliuis)* sur *FA-MI-RE-DO*.



Le premier mouvement de ce motif composé est par conséquent variable du point de vue accentuel : le motif mélodique [5] est appliqué automatiquement, sous une forme fixe, sans être adapté à la dynamique verbale. Dans le second mouvement, la mélodie ne connaît aucune variation non plus, mais s’applique presque toujours à un schéma paroxyton, dans quatre cas à un schéma proparoxyton. Enfin, deux motifs conclusifs spécifiques sont employés au début et à la fin du récitatif :



On le voit, le motif [1b] cette fois ne signale pas une syllabe tonique, mais entre dans la combinaison de ce motif composé conclusif. L’ampleur particulière de cette cadence lui confère un caractère propre à signaler un moment stratégique de la récitation. Son utilisation aux deux extrémités du récitatif permet ainsi de constituer un cadre mélodique et rythmique solide, qui apporte une cohésion supplémentaire à la segmentation rythmique de cette pièce. À tous ces motifs conclusifs

sont associés des motifs introductifs, moins complexes. La première catégorie prend appui sur un *FA* ou même une récitation sur *FA*, suivis généralement d'un mouvement ascendant sur *FA-SOL* (motif [1a]) ou bien sur *FA-la* (motif [1b]). La seconde catégorie se caractérise par une intonation à la tierce *RE-FA* (motif [7]). Ces intonations ne correspondent à aucune dynamique verbale spécifique ; elles constituent ainsi des charnières mélodiques qui ne s'appuient pas sur le rythme des mots, mais qui marquent néanmoins la segmentation rythmique.

Au vu de ces charnières rythmiques et mélodiques, la mélodie reflète un réel souci de la part du chantre de mettre en évidence les constantes du texte biblique. Ce souci s'exprime néanmoins par un degré variable d'adaptation de la mélodie à la dynamique verbale. Ajoutons que l'utilisation des motifs conclusifs répond à un système précis. De fait, ils spécifient le type de ponctuation (faible, moyenne, forte) selon la tripartition établie par les grammairiens, et déterminent ainsi l'intonation qui suit, autrement dit, la catégorie de motifs introductifs à employer. Ainsi, les motifs conclusifs caractérisent le niveau hiérarchique auquel le segment appartient. Les motifs [2+2] avec presque toujours une chute sur TAA signalent la fin d'unités sémantiques syntaxiquement dépendantes (cellules CL). Les motifs [2+3] avec une chute sur TA concluent les unités sémantiques et syntaxiques intégrées toutefois dans un segment plus ample (sections SC) et les motifs [5+4] avec une chute également sur TA marquent la fin des phrases, c'est-à-dire des segments dont le sens et la syntaxe sont complets (séquences SQ). Toutefois, ce système connaît parfois quelques exceptions qui ne manquent pas d'intérêt :

(v. 25) <SQ1 <CL1 : *stans autem Azarias* [*orauit sic*] = [2b+2c]> <CL2 : *aperiensque os suum in medio* [*ignis et ait*] = [2a+1b+3b]> (v. 26) <SC1 : *benedictus es Domine Deus* [*patrum nostrorum*] = [2a+3a]> <SC2 : *et laudabilis et gloriosum nomen tu-*[*-um in saecula*] = [5+4]>>
(v. 27) <SQ2 <SC3 : [*quia*] = [7] *iustus es in omnibus quae* [*fecisti nobis*] = [2b+3a]> <SC4 : *et uniuersa ope-*[*-ra tua uera*] = [2b+3a]> <SC5 : *et* [*uiae tuae rectae*] = [2d+3a]> <SC6 : *et omnia iudicia* [*tua uera*] = [5+4]>>
(v. 28) <SQ3 <SC7 : [*iudi-*] = [7] *-cia enim uera fecisti iuxta omnia quae in-*[*-duxisti super nos*] = [2b+3a]> <CL3 : *et super ciuitatem sanctam patrum nostrorum* [*Ierusalem*] = [5+4]>>
<SQ4 [*quia*] = [7] *in ueritate et in iudicio induxisti omnia haec propter pec-*[*-cata nostra*] = [5+4]>
(v. 29) <SQ5 <SC8 : [*pecca-*] = [7] *-uimus enim et inique egimus re-*[*-cedentes a te*] = [2b+3a]> <CL4 : *et de-*[*-liquimus in omnibus*] = [2d+2b]> (v. 30) <CL5 : *et praecepta tu-*[*-a non audiuimus*] = [2b+2a]> <CL6 : [*nec obseruauimus*] = [2b+2a]> <CL7 : *neque fecimus sicut praeceperas nobis ut bene* [*nobis esset*] = [5+4]>>
(v. 31) <SQ6 <SC9 : [*omni-*] = [7] *-a ergo quae in-*[*-duxisti super nos*] = [2b+3a]> <SC10 : *et uniuersa quae fecisti nobis in uero iudici-*[*-o fecisti*] = [5+4]>>
(v. 32) <SQ7 <SC11 : [*et tra-*] = [7] *-didisti nos in manibus inimico-*[*-rum iniquorum*] = [2b+3a]> <SC12 : [*et pessimorum*] = [2b+3a]> <SC13 : *praeua-*[*-ricatorumque*] = [2b+3a]> <SC14 : *et regi iniusto et pessimo ultra* [*omnem terram*] = [4+5]>>
(v. 33) <SQ8 <SC15 : [*et nunc*] = [7] *non possu-*[*-mus aperire os*] = [2b+3a]> <SC16 : *confusio et opprobrium facti sumus seruis tuis* [*et his qui colunt te*] = [2b+3a]> (v. 34) <SC17 : *ne quaesumus tradas nos in perpetuum propter* [*nomen tuum*] = [5+4]>>
<SQ9 <SC18 : [*et ne*] = [7] *dissipes tes-*[*-tamentum tuum*] = [2b+3a]> (v. 35) <SC19 : *neque auferas misericordiam* [*tuam a nobis*] = [2a+3a]> <SC20 : *propter Abraham* [*dilectum tuum*] = [2b+3a]> <SC21 : *et Isa-*[*-ac seruum tuum*] = [2b+3a]> <SC21 : *et Israel* [*sanctum tuum*]= [5+4]>>
(v. 36) <SQ10 <SC22 : [*quibus*] = [7] *locutus es pollicens quod multiplicares semen eorum si-*[*-cut stellas caeli*] = [2b+3a]> <CL8 : *et sicut arenam quae est in li-*[*-tore maris*] = [5+4]>>
(v. 37) <SQ11 <SC24 : [*quia*] = [7] *Domine imminuti sumus plus* [*quam omnes gentes*] = [2b+3a]> <SC25 : *sumus humiles in uniuersa terra hodie propter pec-*[*-cata nostra*] = [5+4]>>
(v. 38) <SQ12 <SC26 : [*et non*] = [7] *est in tempore hoc princeps et* [*propheta et dux*] = [2b+3a]> <SC27 : [*neque holocaustum*] = [2d+3a]> <CL9 : [*neque sacrificium*] = [2d+2a]> <CL8 : [*neque oblatio*] = [2a+2a]> <CL10 : *neque locus primitiarum coram te* (v. 39) *ut possimus inuenire mi-*[*-sericordiam*] = [5+4]>>
<SQ13 < SC28 : [*sed in*] = [7] *anima contrita et spiritu humilitatis* [*suscipiamur*] = [2b+3a]> (v. 40) <SC29 : *sicut in holocausto arie-*[*-tum et taurorum*] = [2b+3a]> <CL11 : *et sicut in millibus* [*agnorum pinguium*] = [2b+2a]> <CL12 : *sic fiat sacrificium nostrum in conspectu tuo hodie ut pla-*[*-ceat tibi*] = [5+4]>>
<SQ14 <CL13 : [*quia*] = [7] *non est confusio con-*[*-fidentibus in te*] = [2b+2b]> (v. 41) <CL14 : *et nunc sequimur te Domine in toto corde nos-*[*-tro et timemus te*] = [2b+2a]> <CL15 : *et quaerimus faciem tuam* (v. 42) [*ne confundas nos*] = [5+4]>>
<SQ15 <SC30 : [*sed fac*] = [7] *nobiscum iuxta mansue-*[*-tudinem tuam*] = [2a+3a]> <SC31 : *et secundum multitudinem miseri-*[*-cordiae tuae*] = [2a+3a]> (v. 43) <SC32 : *et erue nos in mira-*[*-bilibus tuis*] = [2a+3a]> <SC33 : *et da gloriam nomini* [*tuo Domine*] = [5+4]>>
(v. 44) <SQ16 <SC34 : [*confun-*] = [7] *-dantur omnes qui ostendunt ser-*[*-uis tuis mala*] = [2b+3a]> <SC35 : *confundantur in* [*omni potentia*] = [2a+3a]> <SC36 : *et robur eo-*[*-rum conteratur*] = [2b+3a]> (v. 45) <SC37 : *et sciant quia tu es Dominus Deus solus et gloriosus super* [*orbem terrarum*] = [2a+1b+3b]>>

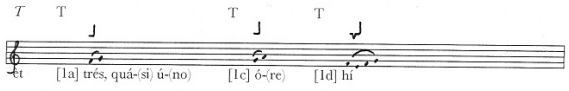
J'ai figuré la numérotation des versets du texte biblique (v. […]). On peut observer que chaque séquence correspond à un verset, parfois à deux (SQ5, SQ16). Toutefois, dans certains cas, notamment dans le dernier tiers de la pièce, on observe une discordance entre la segmentation

mélodique et le découpage en versets. Le verset 39 est ainsi réparti en deux séquences (SQ12 et SQ13) ce qui permet au chantre de mettre en évidence le nom *misericordiam* par un motif conclusif ; ce mot vient également clore la phrase de récitatif placée après le cantique. Par conséquent, la segmentation mélodique et rythmique met en lumière les deux mouvements du verset : d'une part la situation présente des trois enfants (SQ12), caractérisée par l'impossibilité de faire des sacrifices et des offrandes rituelles, et d'autre part, le souhait (SQ13) de constituer eux-mêmes le sacrifice. Les deux séquences éclairent ainsi les échos textuels *(neque holocaustum / sicut in holocausto, neque sacrificium / sacrificium nostrum)* et participent à la poétique de la prière. Le second cas de discordance entre le découpage des versets et la segmentation concerne le verset 42. En effet, la supplication *ne confundas nos* concorde dans le texte biblique avec le début d'une nouvelle phrase. Mais la segmentation suppose une interprétation différente : *quaerimus*, construit transitivement *(faciem tuam)* est compris dans ce récitatif comme le verbe introducteur d'une proposition complétive en *ne*. Il s'agit sans doute d'un moyen, très subtil, de fusionner les deux versets « je cherche la face du Seigneur » (*Ps*. 26, 8) et *je ne serai pas confondu* (*Ps*. 70, 18), ou bien également de faire écho à 1 *R* 2, 16 *(ne confundas faciem meam)*. En outre, certains segments ont été analysés comme des sections en raison du motif qui les conclut, alors même qu'ils ne correspondent pas à une unité de sens et de syntaxe, mais constituent un simple élément dans une énumération. C'est le cas dans la SQ7 *(et tradidisti nos in manibus inimicorum iniquorum / et pessimorum / praeuaricatorumque / et regi iniusto et pessimo ultra omnem terram)* et dans la SQ9 *(propter Abraham dilectum tuum / et Isaac seruum tuum / et Israel sanctum tuum)*. Par la multiplication des ponctuations fortes entre chaque élément de ces deux énumérations, la portée sémantique des segments est d'autant mieux mise en valeur. Notons qu'il s'agit dans le premier cas des détracteurs de Dieu, dans le second cas, au contraire, de la lignée d'Abraham. La similitude des effets rythmiques contribue assurément à mettre en parallèle ces deux énumérations afin de mieux les opposer. À cet égard, la segmentation mélodique offre, en définitive, une interprétation du texte biblique et propose, semble-t-il, une réflexion d'ordre exégétique.

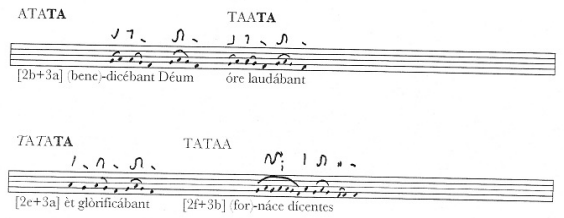
3.2 La version bénéventaine : l'antienne d'introduction

Avant de chanter le cantique à proprement parler, un soliste exécute une antienne d'introduction. Voici ce qui est indiqué sur le manuscrit *(Ben. VI 40) : Tunc unus cantor in alta uoce dicat*. Cette rubrique didascalique indique deux faits majeurs : cette antienne, malgré son caractère peu orné, proche du récitatif, doit être exécutée par un chanteur soliste, et non par l'officiant. Ce mode opératoire semble ne pas devoir être modifié au moment où le chant commence. Le manuscrit indique seulement *Sequatur*. Cette antienne s'inscrit dans la continuité parfaite avec la *Prière d'Azarias* sur le plan mélodique ; je conserve donc la même typologie de motifs, afin de mettre en évidence les nombreux points de contact structurels. Comme dans la *Prière d'Azarias*, la mélodie s'appuie sur deux cordes de récitation, le *FA* et le *SOL* ; on peut en outre observer quelques montées jusqu'au *la*. L'analyse de l'interaction entre la structure mélodique et les configurations accentuelles des mots du texte permettra d'apporter quelques éclaircissements sur la structure modale de cette antienne.

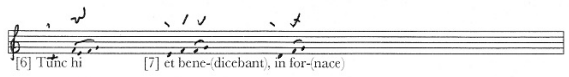
Les syllabes toniques (T) sont signalées par un *la* ou bien par un mouvement ascendant sur *FA-SOL* ou sur *SOL-la (podatus)*. Ces montées constituent respectivement les motifs [1a] et [lc] rencontrés dans la *Prière d'Azarias*. On en relève en outre une variante ornée, notée par un *porrectus resupinus* (motif [1d]) :



Par ailleurs, les emphases mélodiques signalant les syllabes toniques sont généralement intégrées dans des motifs composés qui jouent le rôle d'une ponctuation et qui participent, par conséquent, à l'élaboration de la segmentation rythmique de cette antienne. Les motifs conclusifs présents dans cette antienne suivent le même fonctionnement binaire [2+3] relevé dans la *Prière d'Azarias*. Rappelons que le premier élément (motif [2]) est le moins stable et peut être exécuté sur différents schémas accentuels. D'après l'analyse proposée précédemment, le schéma TAA doit être exécuté sur *SOL-la-SOL-FA-FA* (motif [2a]), le schéma ATA sur *SOL-la-la-SOL-FA* (motif [2b]). Ces variantes mélodiques correspondent à la même notation neumatique *(podatus + cliuis)*. Néanmoins, la *cliuis* est placée différemment en fonction des degrés auxquels elle renvoie. Le motif [3] en revanche est fixe sur le plan mélodique et accentuel, puisqu'il correspond presque toujours au schéma paroxyton TA. Il s'agit d'un *torculus* sur *SOL-la-SOL* suivi d'un *punctum* sur *FA*.



D'après cette structure mélodique, il faut admettre que le dernier mot *dicentes* n'est pas accentué sur la pénultième longue *-cen-* mais sur l'initiale *di-*. Cette anomalie peut s'expliquer par analogie avec *dicens*, effectivement accentué sur l'initiale. Ensuite, le groupe *óre lau-* est exécuté sur le motif [2b] au lieu du motif [2a] attendu pour le schéma TAA. Ainsi, la syllabe atone *-re* est traitée comme si elle était accentuée : elle est en effet exécutée sur une *cliuis la-SOL*. Le manuscrit est parfaitement lisible à cet endroit et ne laisse aucun doute. D'autre part, on peut également induire, d'après la structure mélodique, que dans le groupe *et glorificabant*, le proclitique *et* (sur un *la*) porte un accent secondaire, et que par une règle de répartition binaire, un accent secondaire tombe également sur *-ri- (la-SOL)*. Du fait de la présence de ces deux accents secondaires, la mélodie est exécutée sur le motif réservé au schéma ATA avec cependant une attaque sur *la* au lieu de *SOL*, destinée à signaler l'accent sur *èt* (motif [2ᵉ]). Enfin, on note la présence dans le dernier motif conclusif d'une emphase mélodique particulièrement insistante sur la syllabe *-ná-* (motif [2f]) ; l'analyse de la mélodie induit qu'il s'agit du motif appliqué au schéma TAA, auquel est ajouté un mouvement répercussif sur *la* ; on note également que le *punctum* sur *FA* est remplacé par une *uirga* sur *la*. Cette modification entraîne un effet de suspens qui suggère peut-être la présence d'une pause très courte *(suspensio)* ou tout au moins d'une césure, destinée à poser véritablement la cadence finale sur *dicentes*. Ainsi ce dernier motif conclusif suit-il une progression plus ample, destinée à conclure véritablement l'antienne. La segmentation rythmique est également signalée par des motifs introductifs, moins amples néanmoins que les motifs conclusifs. L'antienne débute ainsi sur un *DO* suivi du mouvement ascendant *FA-SOL* (motif [1b]). Il s'agit là de l'intonation que l'on retrouvera dans la phrase de conclusion (motif [6]). On relève la présence d'un second type de motif introductif marquant une intonation médiane. Il s'agit d'une montée mélodique sur *RE-FA-(FA)-SOL (punctum + (uirga) + podatus)* :



Ainsi, le mouvement ascendant *FA-SOL* ne signale pas cette fois une syllabe accentuée, mais constitue simplement un élément de composition dans ce motif [7]. Celui-ci ne s'appuie nullement sur un schéma accentuel défini ; sa stabilité est assurée par la permanence de la mélodie. Associés aux motifs conclusifs, ces motifs introductifs participent pleinement à la matérialisation sonore de la segmentation rythmique de ce court récitatif. Plus précisément, ils mettent en évidence quatre cellules principales :

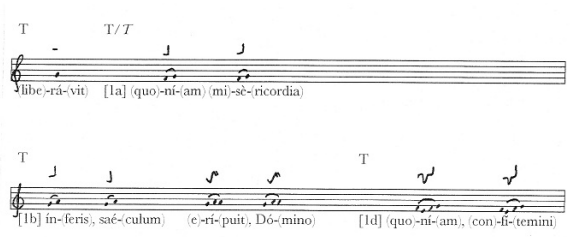
<SQ <CL1 : [*Tunc hi*] = [6] *tres quasi ex uno* [*ore laudabant*] = [2b+3a]> <CL2 : [*et glorificabant*] = [2e+3a]> <CL3 : [*et bene-*] = [7] [*-dicebant Deum*] = [2b+3a]> <CL4 : [*in for-*] = [7] [*-nace dicentes*] = [2f+3b]>

Chaque cellule est ainsi délimitée par un motif introductif et un motif conclusif, à l'exception de la deuxième *(et glorificabant)* qui est formée exclusivement d'un motif conclusif. La segmentation est clairement guidée par la structure syntaxique. Les trois premières cellules sont centrées autour des formes verbales à l'imparfait *(laudabant, glorificabant, benedicebant)* ; la mélodie appuie le jeu phonique présent dans le texte biblique, à savoir l'homéoptote *-bant*. Le complément *Deum* clôt ainsi la première unité de sens et de syntaxe. Toutefois, le motif conclusif de CL3 ne se distingue en rien des précédents, alors même que l'on aurait pu voir dans ces trois cellules une section. La logique adoptée ici est donc purement cumulative ; ce court récitatif est avant tout l'annonce du cantique qui suit. La présence de l'apposition *dicentes* dans la dernière cellule participe de manière évidente à cet effet de suspens. La séquence ne sera ainsi complète qu'à la fin du premier verset. L'analyse de l'interaction entre structure mélodique et segmentation rythmique permet donc d'éclairer sensiblement le fonctionnement de la *lectio cum cantico* où lecture, récitatif et cantique forment effectivement un tout cohérent.

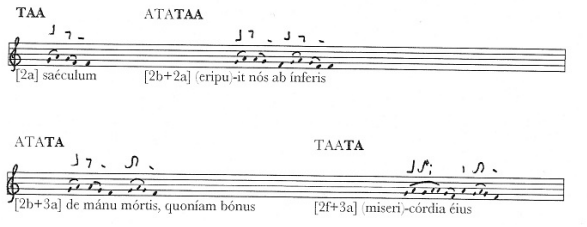
3.3 La version bénéventaine : l'antienne de conclusion

Considérons à présent l'antienne de conclusion. Alors qu'elle ne constitue qu'un seul énoncé syntaxique, elle est scindée en deux par l'acclamation *Amen*. Cette particularité est proprement bénéventaine. L'acclamation isole ainsi la première proposition causale *quoniam… nos* ; par ce biais, l'assertion *confitemini Domino* est bien mise en évidence au début de la seconde partie et rappelle clairement le verset du *Ps*. 105. En outre, l'insertion de cet interlude permet, je crois, d'isoler ce qui relève spécifiquement de l'histoire d'Ananias, Azarias et Misahel et, d'autre part, une vérité considérée comme valide pour la communauté tout entière. Cette scission entraîne un jeu énonciatif tout à fait intéressant : la forme verbale *confitemini* peut faire référence aux trois enfants, comme le pronom *nos* de la première proposition, mais aussi englober la communauté présente lors de l'exécution du chant. En d'autres termes, cet interlude permet de conférer à la seconde partie de la phrase une valeur universelle qui dépasse le cadre dévotionnel du livre de Daniel. Hormis cette spécificité, cette antienne de conclusion est élaborée sur le même modèle mélodique que l'antienne d'introduction et la *Prière d'Azarias*. Néanmoins, plus ample, elle fait l'objet d'un traitement mélodique plus complexe.

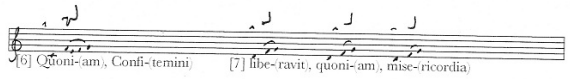
Les syllabes accentuées de cette phrase sont exécutées simplement sur un *SOL* ou bien sont signalées par un mouvement ascendant sur *FA-SOL* (motif [1a]) ou sur *SOL-la* (motif [1c]). Dans ce dernier motif, le *la* peut être exécuté sur une *distropha* au lieu d'un *punctum*, c'est-à-dire une répercussion vocale. Enfin, on relève l'emploi de la variante ornée (motif [1d]) à deux reprises :



La structure mélodique suggère un déplacement d'accent pour *quoniam*, normalement accentué sur la syllabe initiale, et *confitemini*, qui devrait recevoir son accent sur l'antépénultième. Ce qui est très troublant dans ce cas de figure, c'est que le recul de l'accent entraînerait une violation de la règle des trois mores. Ces deux hypothèses se trouvent confortées dans l'analyse de la structure mélodique et notamment des motifs introductifs et conclusifs de cette antienne. Comme dans la *Prière d'Azarias*, le motif [2] peut jouer le rôle d'une ponctuation. Dans la prière, il était alors redoublé. Cette configuration se rencontre également dans cette antienne ; mais on trouve également un motif [2] isolé susceptible de marquer une ponctuation faible. Le motif binaire [2+3] est aussi employé deux fois :



L'hypothèse concernant l'accentuation de *quoniam* est ainsi confirmée par l'exécution de ce mot sur le motif [2b] normalement appliqué au schéma accentuel ATA. En outre, la loi de Wackerwagel est enfreinte, puisque le pronom *nos*, pourtant placé en seconde position *(eripuit nos)* est accentué. La structure mélodique de ces motifs conclusifs reflète donc la dynamique verbale, mais aussi les mutations qui ont touché la pratique du latin depuis l'Antiquité. Enfin, on note la présence d'un motif conclusif spécifique à la clôture de cette antienne, identique à celui qui concluait l'antienne d'introduction sur *in fornace dicentes*. Ainsi les deux antiennes forment-elles un cadre remarquable que cet effet de symétrie appuie parfaitement. La structure mélodique met également en évidence des motifs mélodiques introductifs qui jouent le rôle de charnières rythmiques initiales. Tout d'abord, chacune des deux sections de la phrase placées de part et d'autre de l'acclamation *Amen* débute sur la même intonation que l'antienne d'introduction (motif [6]). On observe en outre la présence de l'intonation médiane évoquée plus haut (motif [7]). Ce motif est néanmoins écourté sur *et* car il est immédiatement suivi du motif conclusif [2b+3a] :



Le repérage de ces motifs introductifs et conclusifs permet d'évaluer la segmentation rythmique mise en œuvre dans cette antienne de conclusion. De fait, chacun a une fonction structurelle bien précise :

<SQ <SC1 <CL1 : [*quoni-*] = [6] *-am eripu-*[*-it nos ab inferis*] = [2b+3a]> <CL2 : *et* [*de manu mortis*] = [2b+3a]>> <SC2 (?) : [*libe-*] = [7] *-rauit nos> Amen* <SC3 [*Confi-*] = [6] *-temini Domino* [*quoniam bonus*] = [2b+3a]> <SC4 <CL3 : [*quoni-*] = [7] *-am in* [*saeculum*] = [2a]> <CL4 : [*mise-*] = [7] *-ri-*[*-cordia eius.*] = [3d+2a]>>>

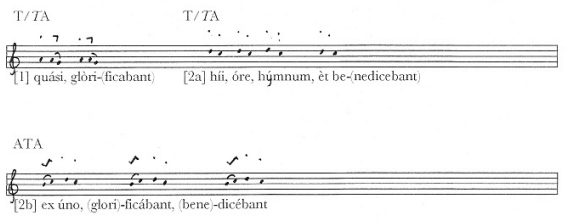
Les motifs conclusifs dépourvus de motif [3] sont destinés à signaler la fin de cellules internes alors que les motifs binaires de type [2+3] permettent de clore les sections, ou du moins, ce qui est considéré ici comme section. De fait, la segmentation soulève des enjeux intertextuels et exégétiques majeurs : dans la deuxième partie de la phrase, la première proposition *quoniam bonus* est intégrée dans le même segment que *confitemini domino*. Ce segment s'achève sur une ponctuation forte et constitue à ce titre une section, c'est-à-dire une unité sémantique et syntaxique. Par conséquent, la dernière proposition *quoniam in saeculum misericordia eius*, découpée en deux cellules, forme à elle seule une section, alors même qu'elle est dépendante syntaxiquement de ce qui précède. Ainsi, l'écho textuel du *Ps*. 105 est parfaitement mis en évidence. Par ailleurs, il reste un point non éclairé dans la première partie de la phrase : la ponctuation forte qui coïncide avec le groupe prépositionnel *de manu mortis* indique la fin de la première section, ce qui conduit à isoler le groupe verbal *liberauit nos*, pourtant syntaxiquement dépendant de ce groupe prépositionnel. Selon cette lecture, il semblerait dès lors que le groupe *de manu mortis* soit construit sur le même plan que *ab inferis*, dépendant du verbe *eripuit*. On remarque par ailleurs que la mélodie sur *liberauit nos* ne correspond à aucun schéma mélodique vu jusque ici. Elle comporte un mélisme assez ample sur la syllabe finale *-uit*, ce qui suggère une volonté nette de marquer ici une ponctuation. À ce titre, ce groupe constitue le point culminant de cette phrase, son tournant rythmique et mélodique. Cette emphase mélodique et rythmique donne à ce groupe verbal une signification nouvelle ; détaché de son complément prépositionnel, il prend dès lors une dimension plus universelle, valable non seulement pour les trois enfants dont il est question spécifiquement dans le cantique, mais également pour toute la communauté.

L'ensemble constitué de la *Prière d'Azarias* et des deux antiennes dans la version bénéventaine répond par conséquent aux mêmes principes rythmiques : la structure mélodique reflète la dynamique verbale, les motifs mélodiques conclusifs sont employés en fonction de la hiérarchie des segments, en vertu des paramètres syntaxiques et sémantiques. Le caractère syllabique [29] de la mélodie permet au chantre de mettre aisément en évidence le découpage des mots ; seules quelques syllabes toniques sont particulièrement ornées lorsqu'il s'agit de mots importants *(tres, fornace, misericordia)*. Toutefois, ces principes rythmiques connaissent des exceptions, des anomalies, des écarts. Sont-ils le fruit d'une conscience ou le résultat d'une déformation de la langue latine ? Nul ne peut le dire. Mais à cet égard, le récitatif s'éloigne du discours pour suivre une logique propre, dans laquelle la mélodie surimpose aux mots un nouveau sens, nourri de l'exégèse biblique.

3.4. La version milanaise : l'antienne d'introduction

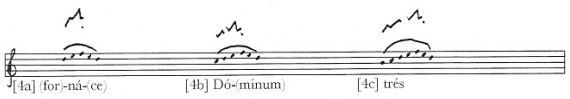
Dans la version milanaise, la *Prière d'Azarias* n'apparaît pas sur le manuscrit. Elle devait être prononcée sur le ton habituel de la lecture, probablement le ton de *SOL* comme les deux antiennes d'introduction et de conclusion, si l'on admet que l'ensemble du chapitre de Daniel est exécuté en continu. Ces deux antiennes suivent une mélodie plus ornée que dans la version bénéventaine. Il n'en reste pas moins que ces ornements répondent à des règles précises, impliquant notamment la prise en compte des paramètres accentuels. Ils jouent par conséquent un rôle essentiel dans l'interaction qui s'opère entre dynamique verbale et segmentation rythmique.

Tout d'abord, les syllabes accentuées peuvent être mise en valeur par une montée sur *la* dans une récitation sur *SOL* (motif [1]), ou bien sur *ré* dans une récitation sur *do* (motif [2]). Ces motifs coïncident en réalité avec un schéma accentuel de type TA :



Dans le motif [2b], le noyau [2a] est précédé d'un mouvement ascendant *si-do* sur une ou deux syllabes atones (*podatus* ou *punctum* + *punctum*), qui éclaire la dynamique verbale en créant une phase d'élan qui trouve son apogée sur l'accent. On note cependant que le motif *ré-do* est employé en guise de conclusion sur la syllabe finale atone de *dicentes* :

Le mouvement *ré-mi* suggère que l'accent tombe sur *di-*, comme dans la version bénéventaine. En outre, conclure cette antienne d'introduction sur un *do* permet également de créer un effet d'attente juste avant le retour au *SOL* qui marque le début du cantique à proprement parler. Enfin, si le *ré* permet de signaler les syllabes accentuées, il est étoffé dans trois cas *(trés, Dóminum, fornáce)* par un mélisme (motif [4]) :



On le voit, le noyau [4a] forme une vocalise qui prend appui sur *ré*. Il est noté par un *scandicus flexus* suivi d'un *punctum*. Le tracé continu du neume suggère une exécution vocale fluide. Les deux variantes [4b] et [4c] conservent cette vocalise avec une extension préliminaire sur *do* ou bien *si-do*. Ces extensions auxquelles est accolé le premier *ré* d'appui sont isolées par une coupure neumatique (un *podatus* sur *do-ré* dans le premier cas, un *scandicus* sur *si-do-ré* dans le second). Ces variantes ne s'expliquent nullement par un changement dans le nombre de syllabes ou bien dans la note qui précède : il s'agit systématiquement d'un *do*. On a donc ici une simple variation expressive, sans doute improvisée à l'origine. On note d'ailleurs que ce motif [4] attire l'attention sur des mots importants. L'adjectif *tres* et le nom *fornace* désignent plus spécifiquement le contexte dévotionnel du chant ; en outre, ils sont placés au début et à la fin de l'antienne. Dans cette perspective, le mélisme est un facteur de cohésion et un outil sémantique et stylistique tout à fait essentiel. Enfin, le nom *Dominum* est logiquement mis en évidence, comme c'est d'ailleurs le cas dans le cantique à la fin du verset. Ces différentes remarques font apparaître une correspondance entre structure mélodique et configurations accentuelles. Toutefois, cette correspondance est complexe. De fait, un même schéma accentuel TAATA, dont on compte plusieurs occurrences dans cette phrase, peut être chanté sur une mélodie différente. Enfin, on note qu'un même mot peut très bien être chanté sur deux mélodies différentes, comme c'est le cas pour *dicentes (do-la-do-ré-ré / ré-mi-do-ré-do)*. Aux constantes textuelles ne correspond donc pas nécessairement un traitement mélodique unique. Cette discordance participe pleinement à la *uariatio* mélodique et rythmique propre au *cantus prosaicus*.

Si la structure mélodique reflète la dynamique accentuelle de la phrase, elle en éclaire également la segmentation. Comme c'était le cas dans la version bénéventaine, la mélodie met en évidence plusieurs cellules consécutives, réparties en deux niveaux hiérarchiques. La distinction entre ces niveaux s'appuie sur des paramètres mélodiques précis : lorsque l'unité sémantique s'achève à la quinte *(ré)*, elle forme une cellule de niveau supérieur, dans laquelle viennent parfois s'intégrer des cellules internes dont la ponctuation est cette fois marquée par l'emploi de la quarte *(do)*. Il y a donc quatre cellules principales, marquées par une ponctuation en ré. Cette ponctuation correspond sur tres à l'emploi du motif [4] ; elle peut aussi se dérouler sur un mouvement ascendant *do-ré-ré (podatus + punctum)* notamment sur *(di)-centes* ou bien au contraire sur un mouvement descendant *mi-ré (cliuis)* sur *(Domi)-num* :

La structure mélodique met par ailleurs en évidence la présence de sept cellules internes, dont la fin est signalée par une ponctuation sur la quarte *do* ou bien sur *ré* lorsqu'il s'agit de la cellule interne finale. La cadence en *do* correspond systématiquement au motif [2] excepté sur *(for)-nace*. Néanmoins, la note finale du motif [4a] sur *-na-* étant un *ré* et la syllabe *-ce* étant chantée sur un *do*, on retrouve par ce biais le mouvement *ré-do* caractéristique du motif [2]. La seule cellule de niveau supérieur à s'achever sur un *do* est la dernière, pour les raisons déjà évoquées. Par ailleurs, le motif [1] sur *la-la-SOL* suit à deux reprises une ponctuation en *ré* et le motif [2a] sur *ré-do* suit de même à deux reprises une ponctuation en *do*. Ces deux motifs signalent par conséquent le début d'un nouveau segment.

<CL1 : [*Tunc*] = *hii* [*tres*] = [4c]> <CL2 <CL5 : [*quasi*] = [1] *ex uno* [*ore*] = [2a]> <CL6 : [*hymnum*] = [2a] *di*-[-*centes*] = [5a]>> <CL3 <CL7 : [*glori*-] = [1] [-*ficabant*] = [2b]> <CL8 : [*et be*-] = [2a] [-*nedicebant*] = [2b]> <CL9 : *Do*-[-*minum*] = [5b]>> <CL4 <CL10 : *in for*-[*nace*] = [4a]> <CL11 : *di*-[-*centes*] = [3].>>>

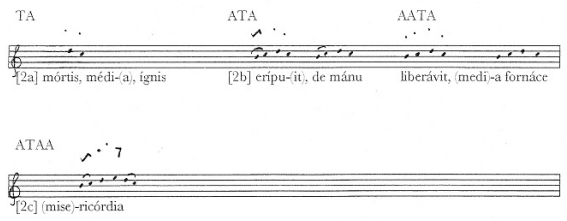
Les cellules de niveau supérieur (CL1, CL2, CL3 et CL4) correspondent à deux groupes appositionnels *(quasi ex uno ore hymnum dicentes et in fornace dicentes)* et à la proposition principale *(glorificabant et benedicebant Dominum)* ; cette principale débute en réalité sur *tunc hii tres*. Néanmoins, ce groupe est isolé par une cadence mélismatique en *ré*. Ce procédé permet de mettre en évidence cette amorce et d'attirer l'attention de l'auditoire plus spécifiquement sur la mention du chiffre trois *tres*. Contrairement à la version bénéventaine, la version milanaise attribue parfois au même motif une fonction introductive ou conclusive, par exemple le motif [2a]. Les deux paramètres retenus dans l'utilisation de ces motifs sont donc d'une part la dynamique verbale et d'autre part la note d'appui du motif. En outre, les deux versions ont pour point commun de mettre en évidence une segmentation rythmique qui ne s'appuie sur aucune régularité du point de vue du nombre de syllabes ou bien de la répartition des accents. La configuration d'ensemble répond donc parfaitement au principe de la prose selon lequel les segments doivent être de longueurs variées et les combinaisons rythmiques bigarrées. Toutefois, on peut observer que la version milanaise exploite pleinement les ressources offertes par le texte biblique, quelque peu différent, il est vrai, de celui de la version bénéventaine. Notamment, le schéma récurrent TAATA, même s'il correspond à diverses configurations mélodiques, semble devoir jouer le rôle d'un marqueur initial, participant ainsi pleinement à la segmentation rythmique de cette antienne :

Tunc hii tres = TTAT
quasi ex uno *ore* // ***hymnum dicentes*** = **TAATA**TA // **TAATA**
glorificabant // *et benedicebant* // *Dominum* = ***T*AATA** // *T*AAATA // TAA
in for/***nace dicentes*** = AA/**TAATA**

On le voit, le début des cellules principales, sauf la première, est signalé par ce schéma accentuel. La mise en mélodie du texte biblique parvient donc à souligner cette dynamique verbale ; de fait, la similarité mélodique qui touche les occurrences initiales (CL2 et CL3) suggère une volonté consciente de mettre en évidence ce schéma et de l'exploiter comme un marqueur de segmentation. En définitive, cette brève analyse fait apparaître une interaction complexe entre la dynamique verbale et la structure mélodique. Cette interaction peut être marquée par une coïncidence parfaite des effets, ou bien par l'application de deux logiques différentes mais complémentaires.

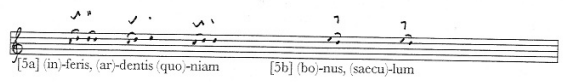
3.5 La version milanaise : l'antienne de conclusion

L'antienne de conclusion est élaborée sur le même mode que l'antienne d'introduction ; de plus, on peut repérer des similitudes mélodiques emblématiques du fonctionnement complémentaire de la dynamique verbale et de la mélodie. La teneur est sur *do*, avec des montées sur *ré* signalant les syllabes toniques. Le motif [2a] *ré-do*, amplifié par une amorce en *si-do* (motif [2b]) joue encore un rôle structurel de première importance. Une troisième variante, plus ample, est utilisée à la fin de cette phrase sur le mot *misericordia* :



Ce relevé montre deux tendances apparemment contradictoires de la mélodie de cette antienne à accorder aux mots un poids rythmique essentiel ou bien à enchaîner les mots les uns aux autres dans un même flux. Mais en réalité, ce dernier procédé caractérise les groupes prépositionnels *ab inferis, de manu mortis, de media fornace*, c'est-à-dire les unités sémantiques dans lesquelles les différents syntagmes sont indissociables. Il est de façon plus étrange appliqué à *Domino quoniam*, suggérant par là que ces deux mots appartiennent au même segment alors même que *quoniam* introduit une proposition syntaxique distincte. Par conséquent, le repérage de ce motif est absolument indispensable dans la détermination de la segmentation rythmique de cette phrase. On retrouve en outre le motif [4] qui signale également, avec toutefois plus d'emphase, une syllabe tonique. On en avait décelé trois types dans l'antienne d'introduction ; ici, seul le motif [4b] est employé :

Comme dans l'antienne d'introduction, ce motif revient trois fois. Particulièrement ample, le mélisme qui le caractérise est sans nul doute destiné à attirer l'attention sur les mots ainsi exécutés. La dynamique verbale est ainsi bien mise en évidence par la structure mélodique ; toutefois, si les mots ont un poids rythmique primordial, l'usage des motifs fait apparaître une dynamique plus large dans laquelle sont impliquées des séries de mots dépendantes tant du point de vue sémantique que du point de vue syntaxique. Ce procédé permet ainsi de regrouper ou bien de distinguer certains groupes, autrement dit, d'effectuer une segmentation rythmique. Accompagné de charnières rythmiques initiales et conclusives, il donne à cette phrase une progression aisément perceptible ainsi qu'une grande cohésion mélodique et rythmique. Contrairement à la version bénéventaine, la version milanaise n'opère aucun partition de la phrase. Celle-ci doit donc être exécutée d'un seul tenant et constitue à ce titre une seule séquence (SQ). En outre, la progression mélodique ne fait apparaître qu'un seul type de ponctuation, destiné comme dans la phrase d'introduction, à signaler la fin de cellules. Cette ponctuation se matérialise à la quinte *ré*. Elle peut coïncider avec le motif [4b] *(nos)*. Cela était également le cas dans la phrase d'introduction pour *trés*. On retrouve en outre le motif [5] :



La diversité des schémas accentuels (TA et AA) suggère que la ponctuation est signalée

indépendamment de la dynamique verbale. Par ailleurs, la montée au *ré* ne signale pas une syllabe tonique mais nécessite une suspension de la voix à la quinte — un moyen mélodique de marquer la pause faible *suspensio*. Concernant plus spécifiquement *ardentis*, on peut noter que le motif est intégré dans une configuration mélodique déjà rencontrée dans la phrase d'introduction sur *dicentes*. De fait, le motif est précédé d'une *cliuis* signalant un mouvement descendant d'une tierce *do-la*. Enfin, il est tout à fait étonnant que cette ponctuation soit utilisée sur le dernier *quoniam* de la phrase, puisque ce marqueur syntaxique ne saurait constituer seul une cellule. Ce procédé permet en réalité d'isoler le syntagme *in saeculum*, comme si celui-ci formait une unité sémantique à part entière. Pour finir, on observe une similitude entre les deux cadences finales de ces deux antiennes, closes sur le mouvement *do-ré-do* (motif [3b]). La structure mélodique met aussi en évidence des charnières initiales. L'antienne est introduite par une récitation en *SOL* sur *quoniam* — alors que l'intonation de l'antienne d'introduction procédait par un saut de quinte *SOL-ré*. Par ailleurs, si l'on ne retrouve pas intégralement le motif [1] *la-la-SOL* présent dans l'antienne d'introduction, on note néanmoins que les ponctuations en *ré* sont suivies d'un *la* isolé ou bien sur un mouvement descendant *la-sol*. Il apparaît donc *a posteriori* que le motif [1] est bien une expansion mélodique d'un *la* initial, destiné à introduire une nouvelle cellule.

Au vu de ces charnières initiales et conclusives, la segmentation rythmique de cette antienne repose sur le même principe que précédemment, c'est-à-dire sur une succession de cellules de niveau supérieur dans lesquelles viennent s'imbriquer des cellules internes de niveau inférieur :

<SQ <CL1 <CL3 : *Quoniam eripuit nos ab* [*inferis*] = [5a]> <CL4 : [*et*] = [1] *de manu mortis liberauit* [*nos*] = [4b]> <CL5 : [*et*] = [1] *eripuit nos de media fornace ignis ar*-[-*dentis*] = [5a]>> <CL2 : *confitemini Domino quoniam* [*bonus*] = [4b+5b]> <CL3 <CL6 (?) : *quo*-[-*niam*] = [5a]> <CL7 : *in* [*saeculum*] = [4b+5b]> <CL8 : *mise*-[-*ricordia eius.*] = [2c+3b]>>>

La détermination des motifs conclusifs et de la segmentation rythmique permet d'identifier avec précision les deux logiques rythmiques observées dans cette séquence. La première cellule de niveau supérieur (CL1) est élaborée en vertu d'un effet de cadre ([5a]-[4b]-[5b]) alors que les deux cellules suivantes (CL2 et CL3) observent une logique cumulative avec une métabole finale ([4b+5b]-[4b+5b]-[2c+3b].

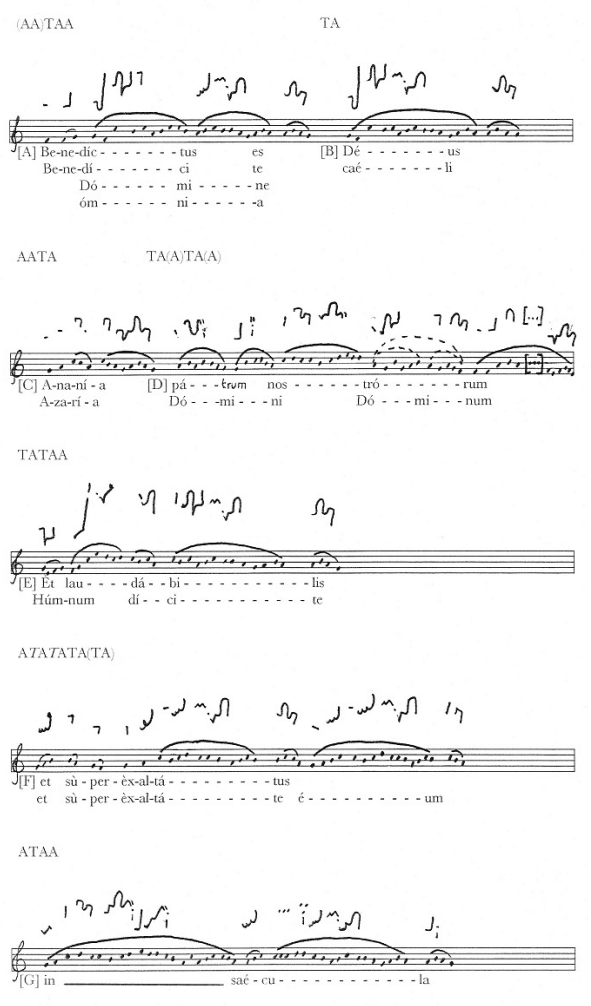
La segmentation rythmique des antiennes milanaises s'appuie donc davantage que dans la version bénéventaine sur les données syntaxiques du texte et offre corollairement une plus grande complexité. Elle repose de fait sur deux niveaux de cellules (unités sémantiques dépendantes sur le plan syntaxique). Néanmoins, l'antienne de conclusion dans les deux versions joue sur les mêmes effets de *collocatio* : le plus marquant est la mise en évidence, par une démarcation nette des syntagmes, d'une double cadence sur *in saeculum / misericordia eius*, propre à imposer à l'ensemble de la pièce de Daniel un point final.

4. Analyse comparative du cantique

L'étude de Ph. Bernard [30] a montré que les versions bénéventaine et milanaise des *Benedictiones* constituent un groupe cohérent. L'analyse fine de chacune des mélodies permettra de préciser ce regroupement et de comprendre comment s'y effectue l'articulation entre le rythme textuel et le rythme mélodique.

4.1 La version bénéventaine

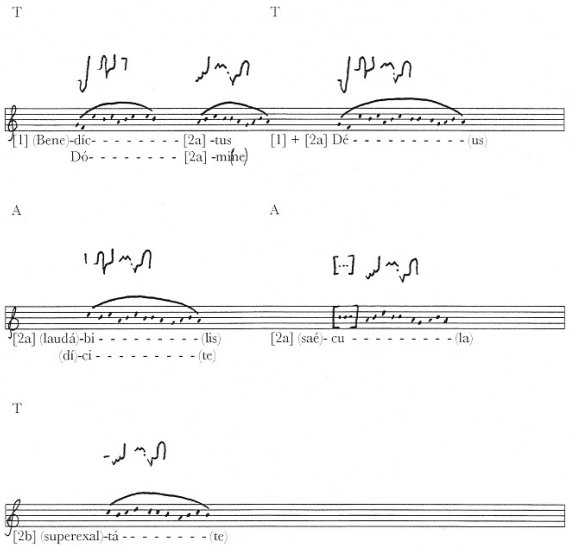
Dans les manuscrits proprement bénéventains (le graduel *Vat. lat. 10673* et le graduel *VI 40*), les *Benedictiones* font l'objet d'un traitement mélodique particulier alors que les manuscrits du Mont Cassin et de l'Italie Centrale [31] leur affectent le même type de récitatif que pour la *Prière d'Azarias*. L'économie de la version bénéventaine suit un fonctionnement relativement simple. Chaque strophe se compose d'un verset et d'un refrain. Le verset préliminaire *Benedictus* ne bénéficie d'aucun traitement mélodique particulier ; ainsi, tous les versets sont exécutés sur les mêmes formules mélodiques. Nous reprenons pour l'instant le découpage proposé dans la *Paléographie Musicale* [32] :



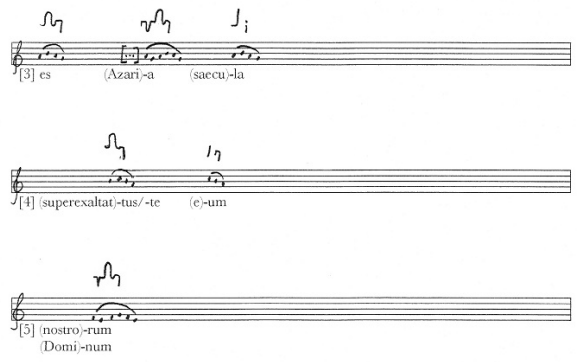
Le schéma accentuel [33] est particulièrement déterminant pour le début du verset. Celui-ci fonctionne selon une logique cumulative [34] puisque la formule d'intonation [A] *(Benedíctus es, Benedícite)* est reprise, toutefois sans l'amorce *FA-FA-SOL*, dans la partie médiane *(Dómine, ómnia)*, avec une variante [B]. On note par ailleurs que la formule C n'est employée qu'à une seule reprise, signalant de ce fait l'importance des trois protagonistes (Azarias, Ananias et Misahel). Ces trois formules ont pour point commun de s'achever sur un *SOL* et d'être élaborées sur deux cordes de récitation (*si* et *do*). Enfin, la formule D marque la cadence médiane qui conclut le verset avant le refrain. Elle se décompose en deux mouvements distincts dans lesquels les schémas accentuels peuvent suivre tout aussi bien une configuration paroxytone que proparoxytone. Toutefois, le début

du second mouvement est signalé par l'accent du mot final, raison pour laquelle la syllabe initiale atone *nos-* est isolée dans le premier mouvement. Cette cadence médiane se distingue de l'intonation et de la partie médiane en s'achevant sur *MI* ; le second mouvement tourne en outre sur deux cordes de récitation différentes (*la* et *si*). Ensuite, la fin de la strophe correspond au refrain. La formule E rétablit la modalité de la pièce (finale sur *SOL*, cordes de récitation sur *si* et *do*). Dans la formule F, le pronom *eum* fonctionne comme un greffon, exécuté sur la même ligne mélodique que le verbe *-èxaltáte*. En outre, cette formule suit un fonctionnement modal singulier (finale sur *la*, cordes de récitation sur *do* et *ré*). Enfin, la formule G de cadence se distingue par sa configuration particulièrement ornée ; l'accentuation verbale cesse d'être un paramètre déterminant. De fait, les mélismes ornent les syllabes atones *in* et *-cu-*. Néanmoins, elle rétablit la modalité en *SOL* et joue ainsi un rôle de soubassement. Ce découpage, en dépit de son caractère grossier, fait apparaître clairement l'importance que joue l'accent verbal dans la détermination de la structure mélodique, excepté dans la cadence finale *in saecula*. Il est donc absolument nécessaire d'envisager dans l'analyse de cette version l'interaction entre la dynamique verbale et l'élaboration des motifs mélodiques.

Tout d'abord, dans la formule [A] *(Dómine)*, les syllabes toniques sont marquées par un motif spécifique [1], auquel est accolé un autre motif [2a] dans la formule [B] *(Déus)*. Ce motif [2a] est également employé pour des syllabes atones dans les formules [E] *(laudá)-bi-, (dí)-ci-* et [G] *(saé)-cu-*. Par ailleurs, la même ligne mélodique, un ton au-dessus, se retrouve dans la formule [F], cette fois sur la syllabe tonique *(superexal)-tá-*.



Le motif [2a] a donc un emploi ambivalent, puisqu'il peut être aussi bien employé pour une syllabe tonique qu'une syllabe atone. Cette particularité suggère qu'en réalité, la syllabe atone qui suit la syllabe tonique perpétue la dynamique instaurée par l'accent. Enfin, dans le motif [2b], la variation modale qui touche cette portion du refrain induit un registre plus aigu et appuie sans nul doute le sens même des mots et notamment l'allégresse hyperbolique portée par la forme verbale *superexaltate*. Ensuite, les motifs conclusifs [35] sont construit sur une structure neumatique constituée d'un *torculus* auquel est accolé une *clivis*. Le premier (motif [3]) est en *SOL*, le deuxième (motif [4]) en *la*, le troisième (motif [5]) en *MI*.



Le motif [3] conclut la plupart des formules ([A], [B], [C] et [E]). Notons cependant une variante neumatique dans la dernière occurrence, sur *(saecu)-la* : le torculus est remplacé par une succession d'un *podatus* et d'un *punctum*. Peut-être cette coupure neumatique suggère-t-elle un détachement accru des sons et un effet de ralentissement propre à indiquer la pause forte à la fin de la strophe. Le motif [4] n'est employé que dans la formule [F], deux fois, sur *(superexalta)-te/tus* et sur *(e)um*. Concernant cette dernière occurrence, ici encore, la coupure neumatique semble indiquer un ralentissement, juste avant la formule conclusive *in saecula*. Enfin, dans le motif [5], qui conclut la première partie de la strophe *(nostrorum, Dominum)*, c'est-à-dire la formule [D], le noyau neumatique de base est amplifié par une *clivis* préliminaire. Néanmoins, il s'agit bien de la même structure de base. La mise en évidence de ces motifs conclusifs permet de mieux spécifier la segmentation rythmique de la strophe. Si l'on prend le premier verset qui suit le *Benedictus* :

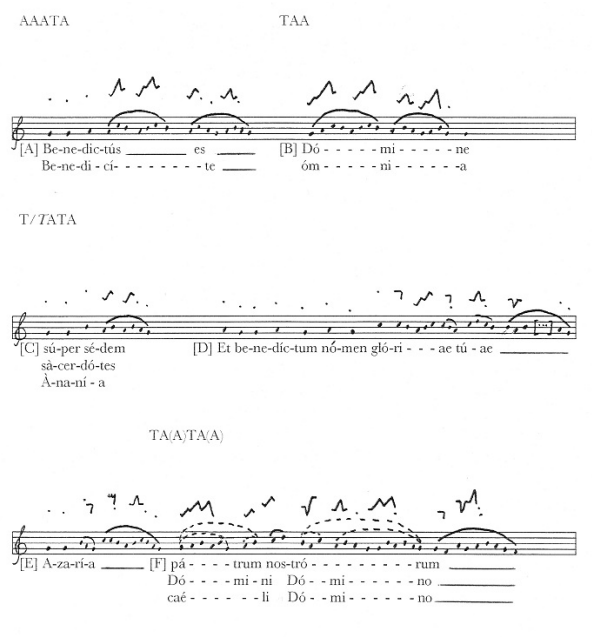
<SQ <SC1 <CL1 *Benedici*-[-*te*] = [3]> <CL2 *omni*-[-*a*] = [3]> <CL3 *ope*-[-*ra*] = [3]> <CL4 *Domini Domi*-[-*num*] = [5]>> <SC2 <CL5 *Hymnum dici*-[-*te*] = [3]> <CL6 *et superexalta*-[-*te*] = [4]> <CL7 *e*-[-*um*] = [4]> <CL8 *in saecu*-[-*la*] = [3]> <CL9 *Amen*>>

Ainsi le motif [5] et l'acclamation *Amen* marquent-ils la fin d'unités sémantiques et syntaxiques (sections) intégrées dans un segment qui constitue proprement un sens complet (séquence). Les motifs [3] et [4] permettent de clore les segments internes, correspondant à une unité articulatoire et sémantique, dépendante sur le plan syntaxique (cellule). Par conséquent, notre méthode d'investigation éclaire la segmentation rythmique de façon plus précise que le découpage en formules proposé par la *Paléographie Musicale*. Ce dernier ne permet pas en particulier de déterminer les différents niveaux hiérarchiques des segments mis en évidence par la structure mélodique.

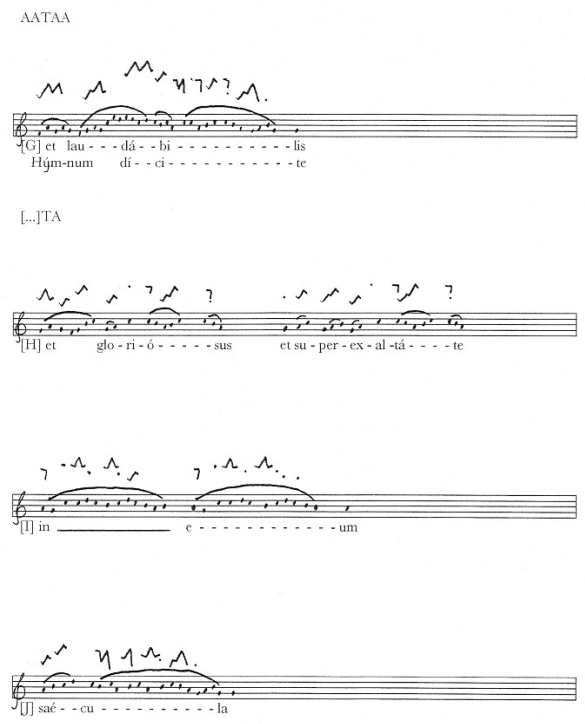
Cette analyse a permis d'éclairer plusieurs traits rythmiques caractéristiques de cette pièce chantée. Tout d'abord, comme dans la *Prière d'Azarias*, les syllabes toniques sont mises en valeur par des emphases mélodiques aisément perceptibles. Néanmoins, les syllabes atones qui suivent ces emphases bénéficient aussi d'un traitement mélodique particulier, comme pour perpétuer l'élan donné par l'accent. Ensuite, on a pu relever l'emploi de motifs conclusifs, destinés à signaler la segmentation rythmique de la strophe. Leur simplicité mélodique contraste de manière saisissante avec la prolixité des ornements mélodiques internes. De la sorte, même si les arabesques vocales semblent parfois diluer le sens du texte en isolant chaque syllabe, dans un mouvement jubilatoire, la progression du discours est cependant parfaitement mise en lumière par une ponctuation nette.

4.2 La version milanaise

Comme dans la version bénéventaine, chaque strophe se compose d'un verset et du refrain. Toutefois, la version milanaise confère au *Benedictus* un statut particulier, sans pour autant lui attribuer un traitement mélodique proprement spécifique. L'originalité de cette amorce tient donc plutôt à l'agencement des formules qu'à leur structure mélodique. En outre, la version milanaise fait figurer le verset 52 et 54 alors que dans la version bénéventaine, le *Benedictus* se réduisait au début du verset 52. De manière générale, la version milanaise fait usage d'un plus grand nombre de formules que son analogue bénéventaine :

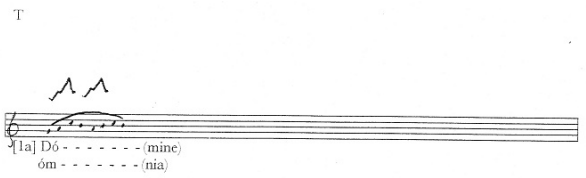


L'intonation est exécutée sur une formule qui lui est propre (formule [A]), ce qui n'était pas le cas dans la version bénéventaine. La structure mélodique suggère un schéma accentuel paroxyton ; cela signifie que l'accent d'enclise est respecté dans la forme verbale *Benedictús es*. Corollairement, la partie médiane du verset est exécutée sur une formule spécifique (formule [B]), appliquée dans tous les cas, sauf pour les deux versets *sacerdotes* et *Anania* (formule [C], présente dans le verset préliminaire *super sedem*). Deux portions des versets bénéficient en outre d'une formule unique : la fin du verset 52 dans le Benedictus (formule [D]) et le nom *Anania* (formule [E]). Enfin, la première portion de chaque strophe s'achève sur une cadence médiane stable (formule [F]). À cet égard, la version milanaise est comparable à la version bénéventaine excepté sur un point : le deuxième verset *caéli* est intégré dans cette cadence médiane. Cela s'explique par la divergence textuelle qui sépare les deux versions, puisque la version bénéventaine ajoute un *Domini* absent du texte de la Vulgate et de la version milanaise et traite par conséquent *caéli* comme n'importe quelle teneur paroxytone. Les formules utilisées dans le refrain offrent une diversité moindre ; comme dans la version bénéventaine, le refrain du *Benedictus* suit le même paradigme mélodique que le refrain des versets suivants :

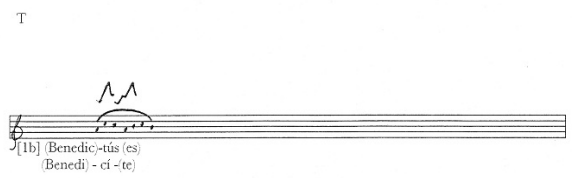


Concernant la formule G, se pose le même problème d'accentuation relevé pour la formule A : faut-il accentuer *dícamus* ? Les deux variantes de la formule H seront analysées plus loin. En outre, alors que dans la version bénéventaine, le pronom *eum* était exécuté sur la même formule que le verbe *superexaltate*, il suit ici la même ligne mélodique que la préposition *in* de la cadence finale (formule [I]). En même temps, le nom *saécula* bénéficie d'un traitement mélodique spécifique. La structure générale de la version milanaise offre donc une complexité plus grande que celle de la version bénéventaine, comme le suggère le nombre accru de formules mélodiques. Toutefois, la pièce s'organise selon des principes identiques : chaque strophe se compose d'un verset et d'un refrain, eux-mêmes structurés en une intonation, une partie médiane ornée et une cadence. Il reste à présent à se pencher avec plus de précision sur la microstructure, autrement dit sur les motifs mélodiques, en particulier sur l'interaction problématique entre leur ligne mélodique et la dynamique verbale induite par le texte biblique.

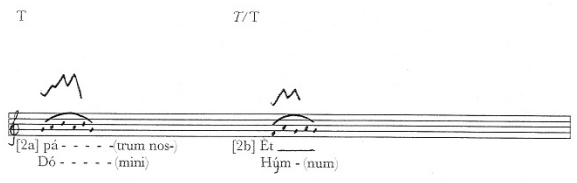
Certaines syllabes toniques sont exécutées sur un simple punctum et ne font par conséquent l'objet d'aucun traitement mélodique particulier. Outre les cas problèmes d'accentuation évoqués *(dicite, dicamus)*, on peut également relever dans la formule C l'exécution de *sé (dem), (sacer) dó (tes)* et *(Ana) ní (a)* sur un *si*. Il est vrai que partout ailleurs, les syllabes toniques sont marquées par un motif mélodique orné. Le premier motif signalant une syllabe tonique se compose de deux *scandicus flexus*. Il joue un rôle absolument central dans les versets, mais il est absent du refrain :



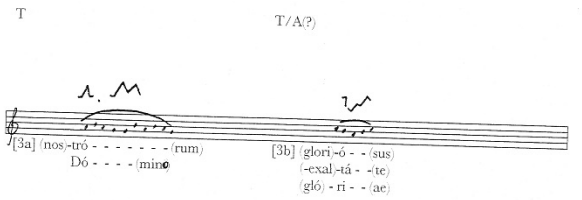
Ce motif apparaît dans la formule [B]. Lorsque la syllabe tonique suit une syllabe atone *(uir-)* ou bien le proclitique et, l'emphase mélodique est alors précédée d'un *punctum* sur *SOL*. Il est vrai d'autre part que les syllabes atones qui suivent cette attaque tonique sont également chantées sur un motif proche (*torculus* suivi d'un *scandicus flexus*). Néanmoins, ce motif [1a] constitue bien à proprement parler un sommet mélodique dans le sens où il s'appuie sur les deux cordes de récitation *si* et *do* alors que le motif mélodique qui tombe sur les syllabes atones suit une ligne mélodique moins aiguë sur *la* et *si*. La tension vocale est par conséquent plus forte sur le motif [1a]. Par ailleurs, ce motif apparaît sous une forme à peine modifiée dans l'intonation du verset. Le premier *scandicus flexus* est simplement remplacé par un *torculus* :



La proximité de ce motif avec le motif [1a] fournit un argument en faveur d'un déplacement d'accent. Le deuxième motif se compose d'une double *cliuis*, échelonnée toutefois sur différents degrés. Le motif [2a] apparaît au début de la cadence médiane (formule [F]) et marque une syllabe tonique généralement initiale ; le motif [2b] ouvre le refrain (formule [G]) et coïncide également avec une syllabe tonique initiale :

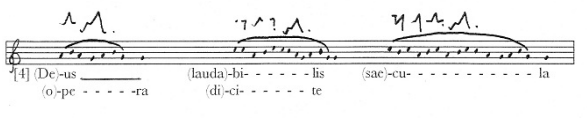


Dans le motif [2a], la présence de la syllabe atone préliminaire *ius-(tórum)* ou bien du proclitique *et (Sáncto)* induit un *punctum* sur *SOL*, comme c'était le cas pour le motif [1a]. On note toutefois que le proclitique et porte un accent secondaire dans le refrain du *Benedictus* (motif [2b]). Ce qui peut étonner en revanche, c'est le registre grave de ces motifs. En effet, s'achevant tous deux sur un *SOL*, le motif [2a] s'appuie sur *la* et *si*, le motif [2b] sur *sol* et *la*. La ligne mélodique de ces motifs ne suppose donc pas de tension vocale particulière ; en outre, les syllabes atones qui suivent ces syllabes toniques sont exécutées sur une mélodie ascendante : *la-ré* pour [2a], *FA-mi-ré* pour [2b]. Cela signifie que la dynamique mélodique souligne la dynamique verbale tout en la dépassant : le véritable sommet coïncide en réalité avec le second accent de la formule et la syllabe atone qui précède : *nostrórum, Dómino* pour [2a], *laudábilis, dícimus* pour [2b]. Dans ce cas précis, la contradiction apparente entre les données textuelles et les données mélodiques peut ainsi se résoudre par un changement d'échelle. De fait, la dynamique mélodique prend tout son sens à condition que soit prise en considération toute la formule et non simplement le découpage en mots ou en syllabes. Le troisième motif signalant une syllabe tonique est un *porrectus* (motif [3a]). Il apparaît dans la cadence médiane (formule [F]). Un motif proche du point de vue de la ligne mélodique peut également signaler une syllabe tonique dans le refrain (formule [H]), mais aussi, préalablement, dans le *Benedictus* (formule [D]) :

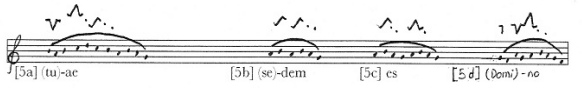


Dans le *Benedictus*, le motif [3b] tombe sur la syllabe atone *-ri- (glóriae)*. Faut-il à nouveau supposer un déplacement d'accent ? Ou bien admettre que l'emploi de ce motif ne s'appuie aucunement sur les données textuelles ? Dans l'hypothèse que l'accentuation n'est pas modifiée, il semble bien que celle-ci ne soit pas un critère discriminant, ce qui ne signifie pas pour autant que ce motif n'a aucun ancrage dans le discours. De fait, certaines incohérences apparentes entre la dynamique verbale et l'emploi des motifs mélodiques trouvent une explication à la lumière d'une analyse qui élargit son champ d'investigation. La prise en considération de la segmentation rythmique et notamment de sa matérialisation mélodique s'avère donc absolument nécessaire.

La segmentation rythmique de cette pièce est bien davantage signalée par des motifs conclusifs que par des motifs introductifs, même si le motif [2] marque le début de la cadence médiane (formule [F] : *Domini*) et celui du refrain (formule [G] : *Hymnum*). Les motifs conclusifs sont élaborés autour un noyau mélodique de base aisément perceptible. Dans le premier motif [4], ce noyau est ample, noté par un groupe neumatique : un *scandicus flexus* sur *SOL-la-si-SO*L suivi d'un *punctum* sur *SOL* :

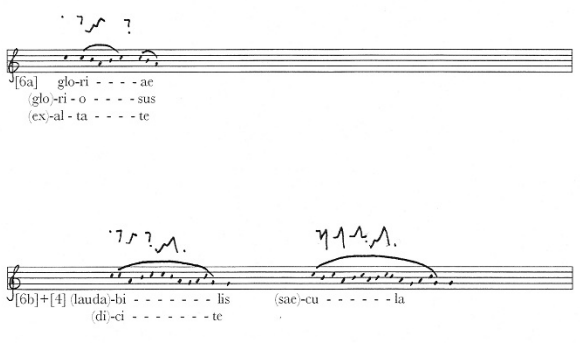


Ce motif se rencontre à la fin de la teneur des versets (formule [B] : *Deus, opera*), de l'intonation du refrain (formule [G] : *laudabilis, dicite*) et de la cadence finale (formule [J] : *in saecula*). Il s'agit par conséquent du motif conclusif le plus fréquent et le plus stratégique du point de vue de la segmentation rythmique. Le deuxième motif conclusif présente quatre variantes. La première ([5a]) consiste en un *podatus* sur *la-si* suivi de deux *punctum* sur *la-SOL*. Cet enchaînement mélodique forme le noyau de base. Celui-ci est précédé d'une amorce plus ou moins ample. La première variante ([5b]) se caractérise par le simple ajout d'un *podatus* sur *la-si*. Dans le motif [5c], ce noyau est redoublé. Enfin, dans le motif [5d], le même noyau mélodique est conservé, mais la finale est en *FA* :



Le motif [5a] n'apparaît en réalité qu'à une seule reprise, à la fin de la formule [E] *(gloriae tuae)*, c'est-à-dire dans le *Benedictus*. Ensuite, le motif [5b] permet de clore la formule [C] *(sedem,*

sacerdotes, Anania). Le motif [5c] est bien plus fréquent puisqu'il apparaît dans chaque intonation du verset (formule A : *Benedicite*). Toutefois, on peut observer que l'enchaînement *la-si-la-SOL* ne correspond pas à la même notation neumatique. Le premier est noté par un *podatus* sur *la-si* et deux *punctum* sur *la* et *SOL*, le second par un *torculus* sur *la-si-la* suivi d'un *punctum* sur *SOL*. Cette variation reflète sans doute des subtilités d'exécution qu'il est malheureusement difficile d'estimer aujourd'hui. Enfin, le motif [5d] marque la chute de la cadence médiane (formule [F] : *Domini Domino*). Elle a donc un rôle particulier dans la segmentation rythmique puisqu'elle permet de délimiter ce qui relève du verset et du refrain. De plus, en dépit de son ampleur, sa notation est très condensée. Le copiste a utilisé un groupe neumatique composé d'une *cliuis* sur *la-SOL* à laquelle est accolé un *torculus* sur *la-si-la*. Les deux notes finales sont enfin détachées de cet ensemble par deux *punctum*. Le troisième motif conclusif [6] intègre le motif [3b] évoqué plus haut. Dans une première variante, le motif [3b] est précédé d'un *punctum* sur *do* et suivi d'un *climacus* sur *do-si-la* ; il peut ainsi correspondre à une syllabe tonique mais aussi être exécuté sur une syllabe atone. Cette discordance entre dynamique verbale et dynamique mélodique s'explique par la fonction même de ce motif qui a davantage pour vocation de marquer une ponctuation que de signaler un accent verbal. Une variante de ce motif peut être relevée. Elle est suivie du motif [4], ce qui signifie que c'est le couplage de ces deux motifs qui forment à proprement parler la ponctuation :



Le motif [6b]+[4] occupe une place essentielle : il marque la chute de l'intonation du refrain et de la cadence finale. Par conséquent, bien que ces deux formules soient distinctes (formules [G] et [J]), elles s'achèvent sur le même motif — procédé qui renforce la cohésion du refrain.
Au terme de cette analyse, on parvient à la segmentation suivante :

<SQ <SC1 <CL1 *Benedici*-[-*te*] = [5c]> <CL2 *om*-[-*nia*] = [4]> <CL3> *o*-[-*pera*] = [4]> <CL4 *Domini Domi*-[-*no*] = [5d]>> <SC2 *Hymnum di*-[-*cite*] = [6b+4]> <SC3 <CL5 *et superex*-[-*altate*] = [6a]> <CL6 *eum*> <CL7 *in*> <CL8 *sae*-[-*cula*] = [6b+4]>>>

Les motifs conclusifs permettent de souligner l'architecture d'ensemble de la strophe (verset + refrain). Dans chacune de ces deux parties, les motifs suivent une ligne mélodique différente. Par ailleurs, ils spécifient le niveau hiérarchique du segment dont ils marquent la ponctuation. Le verset n'est constitué que d'une seule unité sémantique et syntaxique (section), découpée en cellules successives, dont le nombre varie en fonction du texte. La structure reste toutefois stable : l'intonation et la cadence médiane s'achèvent sur un motif spécifique, susceptible de les mettre parfaitement en évidence. Le refrain se compose de deux sections, correspondant aux deux injonctions successives : *Hymnum dicite, superexaltate*. Notons pour cette seconde section que les

cellules internes (*eum* et *in*) ne sont délimitées par aucun motif conclusif propre mais uniquement par la ligne mélodique dont la répétition indique le caractère formulaire. En revanche, comme cela a déjà été souligné, les deux segments placés aux extrémités s'achèvent sur le même motif conclusif, ce qui permet de circonscrire le refrain dans un cadre parfaitement déterminé.

En dépit d'un caractère plus orné, la mélodie milanaise nourrit de nombreux points de contact avec la mélodie bénéventaine. À cet égard, le dialogue entre ces deux régions d'Italie ne fait guère de doutes. Tout d'abord, dans les deux versions, les syllabes toniques sont soulignées par des emphases mélodiques marquées par une tension vocale accrue et un groupement neumatique caractéristique. Par ailleurs, les strophes suivent le même fonctionnement binaire. La fin du verset est signalée par un motif conclusif spécifique, tant du point de vue de sa ligne mélodique que de sa modalité. Notons à cet égard que ce motif permet d'appuyer le jeu phonique *Domini Domino / Domini Dominum*, alors même que syntaxiquement le génitif fonctionne avec ce qui précède. Ensuite, le refrain dans les deux versions est nettement délimité par l'acclamation finale *Amen*, répétée à chaque strophe. Ainsi, malgré la multiplicité des ornements et des arabesques vocales, la dynamique verbale et la segmentation rythmique sont des paramètres déterminants dans l'architecture du cantique tel qu'il était exécuté à Bénévent et à Milan.

Conclusion

L'analyse comparative de la *lectio cum cantico* de Daniel dans les versions de Milan et de Bénévent a permis de mettre en évidence des principes généraux qui gouvernent le rythme musical à la fois dans le récitatif et dans le cantique. Cette analyse empirique n'a pas pour vocation d'établir des lois universelles et il est certain que la méthode d'analyse par segmentation mériterait d'être confrontée à un plus grand nombre de pièces.

Il est ainsi apparu que dans les portions de récitatif, c'est-à-dire dans la *Prière d'Azarias* et les antiennes d'introduction et de conclusion, la mélodie est largement déterminée par la dynamique verbale. Plus précisément, dans la mesure où la mélodie reste syllabique et ne s'étend que sur un *ambitus* restreint, la donnée primordiale reste le texte. Chaque mot peut être aisément délimité par le chantre et l'auditoire. Par ailleurs, les grandes unités de la mélodie correspondent aux unités sémantiques et syntaxiques du discours : cellules, sections et séquences. Ces segments sont distingués les uns des autres par des charnières correspondant à des motifs mélodiques spécifiques. Toutefois, le fonctionnement de la segmentation et les règles de la syntaxe peuvent entrer en conflit ; le cas s'est présenté dans chacun des exemples analysés. Le regroupement expressif de certains mots permet ainsi au texte biblique chanté de s'enrichir d'un sens nouveau, fondé sur l'exégèse. Dans le cantique, l'analyse du rythme a permis de confirmer le regroupement géographique de ces deux versions. Le rythme de ces mélodies reflète indubitablement un souci pour la dynamique verbale. Néanmoins, l'accentuation de *Benedicite, Benedicamus* et *dicite* pose un problème ; la structure mélodique tendrait à montrer qu'il y a eu déplacement d'accent dans la version milanaise. À cet égard, l'analyse du chant chrétien médiéval s'avère un outil utile dans l'étude de l'évolution de la langue latine et pourrait être conjuguée à des études proprement linguistiques. Par ailleurs, la prise en compte de la dynamique verbale dans le rythme du cantique s'effectue à l'échelle du mot, mais surtout à l'échelle de la formule mélodique (module correspondant à une unité phrastique). Par conséquent, la tension vocale et les mélismes ne touchent pas seulement les syllabes accentuées, mais peuvent également contribuer au mouvement ascendant qui mène jusqu'au sommet mélodique. Les mélismes peuvent même affecter une désinence lorsqu'ils ont valeur de ponctuation.

Au-delà de cette distinction, sans doute trop catégorique, entre rythme déclamé et rythme chanté, entre *oratio soluta* et *oratio uincta*, se pose la question épineuse de l'exécution, des choix opérés par le chantre et constitutifs du rythme. De fait, depuis Antiquité, le rythme se caractérise par la liberté qu'il laisse à l'exécutant, alors que le mètre impose un cadre strict qui ne tolère pas d'écarts. La fixation par écrit de ce répertoire ne doit donc pas faire oublier que les chantres du haut Moyen Âge poursuivaient un idéal « extraordinairement poétique, aux confins de l'impossible, [qui] revenait à souhaiter noter la musique tout en lui gardant souplesse et *rubato* et qui, par là même, remettrait en cause la régularité métrique » [36]. Bien qu'il soit difficile de saisir précisément comment cet idéal pouvait se matérialiser, il est clair que les charnières devaient absolument être mises en évidence. Ce procédé, stipulé par l'éloquence latine et visiblement repris dans l'art chrétien, est en réalité corrélé au contexte d'oralité : outil d'une communication efficace, il a également une fonction mnémonique évidente, puisqu'il permet aussi bien à l'exécutant qu'à l'auditeur de mémoriser la mélodie et le discours qu'elle porte. Rappelons ainsi que pour Quintilien, « ce sont les débuts et les clausules qui ont le plus d'importance, c'est-à-dire à chaque fois que le sens commence et s'achève » [37]. Dans cette perspective, le chant chrétien en tant que discours exploite, dans une certaine limite, les ressources qui ont fait leur preuve des siècles plus tôt dans l'art oratoire latin.

Bibliographie

JAMS : Journal of the American Musicological Society

MTS : Music Theory Spectrum

PL : Patrologia Latina

PM : Paléographie Musicale

Antiphonale ambrosianum, London, British Library, add. 34209, éd. R. J. HESBERT, Solesmes, 1972 (*Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe et gallican, PM*, t. 5-6) [1896].

Graduel de Bénévent, Bibliothèque Capitulaire, cod. VI 40, éd. R. J. HESBERT, Solesmes, 1971 (*Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe et gallican, PM*, t. 14) [1931].

Rome, Bibliothèque Vaticane, cod. 10673, éd. R. J. HESBERT, Solesmes, 1971 (*Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe et gallican, PM*, t. 14) [1931].

Aribon, *De musica* (Arib. *Mus.*), éd. J. SMITS VAN WAESBERGHE, Rome, 1951 (*Corpus scriptorum de musica*, vol. 2), p. 1-72.

Augustin, *Enarrationes in Psalmos* 1 79 (Aug. *Enar. Ps.*), éd. P. MIGNE, http://www.documentacatholicaomnia.eu/1815-1875,_Migne,_Patrologia_Latina_01._Rerum_Conspectus_Pro_Tomis_Ordinatus,_MLT.html (*PL*, vol. 36), col. 67 1027.

Gui d'Arezzo, *Micrologus* (Guid. Aret. *Micr.*), éd. J. SMITS VAN WAESBERGHE, Nijmegen, 1955.

Quintilien, *Institution Oratoire* (Quint. *Inst.*), éd. M. WINTERBOTTOM, Oxford, 1970.

APEL, W. (1958), *Gregorian Chant*, Bloomington.

BASTIAENSEN, A. R. (1989), « Psalmi, hymni and cantica in early Jewish-Christian tradition »,

Studia patristica, 21, p. 15-26.

BERNARD, Ph. (1993), « Le cantique des trois enfants et les répertoires liturgiques dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen-Âge », *Musica e storia*, 1, p. 231-272.

COLETTE, M.-N., POPIN, M. et VENDRIX, Ph. (2003), *L'histoire de la notation du Moyen-Âge à la Renaissance*, Paris.

DAVID, L. (1933), *Le rythme verbal et musical dans le chant romain*, Ottawa.

FERRETTI, P. (1938), *Esthétique grégorienne*, Solesmes.

GRELOT, P. (1966), « Les versions grecques de Daniel », *Biblica*, 47, p. 381-402.

HILEY, D. (1993), *Western Plainchant*, a Handbook, Oxford.

HUGLO, M. (1985), « L'ancien chant bénéventain », *Ecclesia Orans*, 2, p. 265-293.

KELLY, T. F. (1986), « Beneventan and Milanese chant », *Journal of the Royal Musical Association*, 112, p. 173 195.

KELLY, T. F. (1989), *The Beneventan Chant*, Cambridge.

LEVY, K. (1990), « On Gregorian Orality », *JAMS*, 43, p. 185-227.

MC GEE T. J., RIGG, G., KLAUSNER D. N. N. (1996), *Singing Early Music : The Pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance*, Bloomington (In.).

MATHIESEN T. J. (1985), « Rhythm and Meter in Ancient Greek Music », *MTS*, 7, p. 159-180.

MOCQUEREAU, A. (1927), *Le Nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne : théorie et pratique*, Rome, Tournai.

STEINER, R. (1982), « The Canticle of the three children as a chant of the Roman mass », *Annales suisses de musicologie*, 2, p. 81-90.

STEVENS, J. (2008), *Words and Music in the Middle Ages. Song, narrative, dance and drama*, 1050-1350, Cambridge [1986].

TREITLER, L. (1984), « Reading and Singing : on the genesis of occidental music-writing », *Early Music History*, 4, p. 135-208.

VOLLAERTS J. W. A. (1922), *Rythme grégorien et théoriciens médiévaux*, Paris.

WAGNER, P. (1921), *Einführung in die gregorianischen Melodien*, Leipzig [1907].

Notes

[1] Pour un état de la question, voir BERNARD (1993 : 233).

[2] Voir PM 14, 1971, p. 316-319.

[3] Voir BASTIAENSEN (1989 :15-17) ; BERNARD (1993, p. 231).

[4] Aug. *Enarr. Ps., PL* 37, 1948 : *Laus ergo Dei in cantico, hymnus dicitur*.

[5] Voir BERNARD (1993 : 236).

[6] BERNARD (1993 : 232).

[7] Voir HILEY (1993 : 287 288).

[8] Voir *PM* 5, 1972, p. 130.

[9] *PM* 6, 1972, p. 296-298.

[10] Voir *PM* 14, 1971, p. 14-15 ; 58-59.

[11] *PM* 14, 1971, p. 272 ; 318 ; 320-321.

[12] Voir BERNARD (1993 : 234).

[13] Hieron. *In Dan.*, *PL* 28, 1291. Voir GRELOT (1966 : 382).

[14] Voir GRELOT (1966 : 381).

[15] Voir BERNARD (1993 : 245).

[16] STEVENS (2008 : 281-283).

[17] STEVENS (2008 : 279) : « The relationship between words and music is not a matter of individual creative attention so much as of convention ».

[18] Voir WAGNER (1921 : 111) ; STEVENS (2008 : 279-280).

[19] Voir FERRETTI (1938 : 14-16) ; APEL (1958 : 279) ; STEVENS (2008 : 278).

[20] Voir Guid. Aret. *Micr.*, 15, 168 ; 171.

[21] Guid. Aret. *Micr.*, 15, 164-165.

[22] Arib. *De Mus.* 49 : *Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inuentoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quidlibet proportionaliter et inuenirent et canerent. Quae consideratio iam dudum obiit, immo sepulta est*. Sur ce texte, voir STEVENS (2008 : 276).

[23] Voir TREITLER (1984 : 352-353).

[24] *PM* 14, 1971, p. 320-323.

[25] FERRETTI (1938 : 216).

[26] BERNARD (1993 : 231-272).

[27] Voir HILEY (1993 : 96 98).

[28] *PM* 14, 1971, p. 271-272. Restitution fondée sur le *Vat.lat. 10673* et le *Lucques 606*. Voir *PM* 14, 1971, p. 273.

[29] Le caractère syllabique est défini comme l'application d'un neume par syllabe. Il s'agit du caractère le plus simple.

[30] BERNARD (1993 : 231-272).

[31] Voir *PM* 14, 1971, p. 319.

[32] Voir *PM* 14, 1971, p. 322-323.

[33] À ce titre, nous déplorons la terminologie employée dans la *Paléographie Musicale* (*PM* 14, 1971, p. 322-323). En effet, les qualificatifs *dactyle* et *spondée* y désignent les schéma proparoxyton et paroxyton. La confusion entre les paramètres quantitatifs et accentuels est à notre sens dommageable car les quantités classiques n'ont aucun rôle dans la structure mélodique.

[34] Voir KELLY (1989 : 109).

[35] Voir KELLY (1989 : 98).

[36] COLETTE *et al.* (2003 : 46).

[37] Quint. *Inst.*, 9, 4, 67 : *Initia clausulaeque plurimum momenti habent, quotiens incipit sensus aut desinit*.