



**HAL**  
open science

## La musique à Liège du Xe au XIIIe siècle

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. La musique à Liège du Xe au XIIIe siècle. L' Art mosan : Liège et son pays à l'époque romane du XIe au XIIIe siècle, Editions du Perron, pp.245-249, 2007. halshs-00270034

**HAL Id: halshs-00270034**

**<https://shs.hal.science/halshs-00270034>**

Submitted on 21 Apr 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La musique à Liège du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle

Philippe VENDRIX

Centre d'Études supérieures de la Renaissance à Tours, Université  
de Liège

Liège est une cité épiscopale active. Indéniablement. Liège ne compte cependant pas au nombre restreint des centres de création artistique et intellectuelle qui jouèrent un rôle de premier plan, à un moment ou l'autre des trois siècles qui s'écoulent de l'invention de Guido d'Arezzo (c. 990-1040) au traité programmatique de Philippe de Vitry (*Ars Nova*, c. 1320). Le temps a sans doute sa part de responsabilité dans cette image relativement terne qui émerge aujourd'hui. Les sources musicales sont rares. Très rares, même. Au point qu'il semble légitime de ne pas en accuser le seul temps. Et lorsqu'une source porte les regards vers Liège, elle en sert parfois mal la réputation. Jacobus Leodiensis attire le mépris des modernistes. Son gigantesque *Speculum musica* (c. 1320) n'est pratiquement cité que pour les critiques qu'il émet à l'égard de ces nouvelles sonorités qui deviendront le merveilleux *Ars Nova* français. Les Liégeois, fussent-ils même savants, sont-ils donc sourds en cette période où les modes de composition – celui du *Magnus Liber Organi* (début du XIII<sup>e</sup> siècle), celui de l'*Ars Antiqua* (durant le XIII<sup>e</sup> siècle) et celui de l'*Ars Nova* (début du XIV<sup>e</sup> siècle) – se succèdent en même temps que se mettent en place des procédures de notation de plus en plus sophistiquées ?

Les Liégeois ont participé à l'engouement des théoriciens et des musiciens pour l'élaboration d'une notation musicale adaptée aux exigences nouvelles de la polyphonie. Certes, Francon est à Cologne, Marchettus à Padoue et Johannes de Muris à Paris. Mais Liège subit des influences de toutes parts, depuis longtemps déjà. Cette sensibilité aux pratiques imaginées ailleurs apparaît dans la notation neumatique des livres de plain-chant. Dès le X<sup>e</sup> siècle, le *scriptorium* de Prüm se bâtit une solide réputation pour ses manuscrits joliment ornés et ses neumes où se mêlent des éléments germaniques, français, italiens, voire même messins<sup>1</sup>. La bigarrure de cette notation permet d'échapper à une certaine conception dichotomique du livre liturgique qui tendrait à regrouper toutes les traditions de l'Europe des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles en

---

<sup>1</sup> M. -N. COLETTE, « Élaboration des notations musicales, IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle », dans *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, 2003, p. 11-89.

deux zones, l'une orientale, l'autre occidentale<sup>2</sup> ; une polarisation qui confirme les stratégies politiques mises en place dès le traité de Verdun. Or entre ces deux zones immenses aux caractéristiques relativement distinctes, émergent des lieux de transition dans lesquels la pratique des emprunts, liturgiques et musicaux, est d'usage courant. Les livres liturgiques du diocèse de Liège entrent ainsi dans la même catégorie que ceux de régions nodales comme l'Alsace, le nord de l'Italie ou encore le nord-ouest de la Suisse. Des livres liturgiques du diocèse de Liège, il n'est pas inopportun d'affirmer qu'ils empruntent l'essentiel de leur contenu liturgique à l'aire française et qu'ils offrent une parenté extérieure frappante avec les livres des régions germaniques. Les compilateurs et les copistes, les auteurs et les chantres qu'ils soient des abbayes Saint-Jacques et Saint-Laurent de Liège, mais aussi des abbayes de Stavelot, de Gembloux, de Saint-Trond ou même de Saint-Hubert vivaient en contact avec les églises et abbayes de Cologne et de Mayence, du comté de Champagne et du duché de Haute-Lorraine<sup>3</sup>.

Cette perméabilité aux influences n'interdit pas à de savants clercs d'imaginer des offices en plain-chant propres à Liège. Certains devinrent célèbres et marquèrent de leur empreinte la liturgie occidentale (la Fête-Dieu). D'autres n'eurent d'impact que localement (l'office de saint Lambert). Au cœur de la ville de Liège, on participe à cette frénésie de composition ; mais il s'agit d'une frénésie locale, en ce sens qu'elle n'affecte pas nécessairement le diocèse : les offices de la Transfiguration, de saint Antoine ermite, de sainte Anne, de sainte Élisabeth, pour ne citer que quelques exemples, ne sont pas identiques à Liège ou à Looz<sup>4</sup>. Se faire une idée sonore de ces offices et de leur réel impact reste impossible : seules en témoignent des sources littéraires. À Liège, pas une note, ou presque<sup>5</sup>. Rien dans l'office de saint Héribert – de l'abbé Lambert de Saint-Laurent (1059-1069) –, ne témoigne de ses talents musicaux. Il en va de même dans le même lieu, de l'abbé Wazlin (XII<sup>e</sup> siècle) et de ses offices des Martyrs d'Agaune, de sainte Apollinaire, de la Transfiguration ; de l'écolâtre Nizon (XII<sup>e</sup> siècle) et de ses offices de saints Jean et Paul martyrs, de saints Nazaire et Telse. Au XII<sup>e</sup> siècle encore, Gislebert compose des offices spécifiques pour saint Georges, pour sainte Ragenufe, pour sainte Begge<sup>6</sup>. Le plus célèbre reste évidemment le prieur Jean de la Léproserie de Cornillon. Son office de la Fête-Dieu allait connaître une destinée unique. Institué en 1246, cet office est étendu à l'Église universelle par le pape liégeois Urbain IV, en 1264

<sup>2</sup> M. HUGLO, *Les livres de chant liturgique*, Turnhout, 1988.

<sup>3</sup> Ces mêmes caractéristiques sont visibles dans les deux plus anciens manuscrits liturgiques liégeois, issus de Sainte-Croix. Voir X. FRISQUE, *Les manuscrits liturgiques notés du 14<sup>e</sup> siècle de la collégiale Sainte-Croix à Liège*, mémoire, Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 1989.

<sup>4</sup> Cette comparaison avec Looz est particulièrement justifiée en raison du fait que les sources liturgiques issues de la collégiale sont conservées.

<sup>5</sup> Pour prendre un exemple touchant Liège et le reste de l'Église occidentale : aucune copie intégrale de l'office romain de la Fête-Dieu n'est antérieure au XIV<sup>e</sup> siècle.

<sup>6</sup> Pour composer un office, son auteur s'inspire souvent de l'histoire en vers de la vie du saint : de là, le nom d'*historia*. Cette histoire est découpée en sections pour constituer des suites d'antiennes et de répons.

et traversera même le vent des réformes liturgiques conséquentes au concile de Trente<sup>7</sup>. L'office original imaginé par l'abbé Jean reste cependant un mystère. Les sources conservées répondent aux exigences de l'universalisation de la fête : elles relèvent du rite romain et de ses spécificités musicales. Que l'abbé Jean ait procédé par centonisation, qu'il ait opté pour la diversité modale et qu'il ait manifesté à certains endroits un goût marqué pour de longues vocalises n'aurait rien d'exceptionnel. L'abbé Jean comme ses contemporains, auteurs de nouveaux offices, recourent à des procédés de composition similaires. Les spécificités locales, pour ce qui touche le chant, affectent essentiellement des détails que seule une oreille aguerrie identifie immédiatement.

Un exemple célèbre illustre ces assertions. Étienne de Liège, mort au début du x<sup>e</sup> siècle (c. 920) est l'auteur de trois offices. Les offices de saint Lambert et de saint Étienne n'eurent d'audience que localement. Celui de saint Lambert, en particulier, s'avère d'une banalité certaine pour ce qui concerne les formules mélismatiques. En revanche, son office du dimanche de la Trinité occupe une place de choix dans les pratiques liturgiques au-delà des limites du diocèse de Liège. La phrase initiale du *Gloria tibi Trinitas/ Benedicat nos Deus/ O beata et benedicta* possède des qualités indéniables, mais il reste difficile de déterminer les intentions d'Étienne. La seconde section de cette phrase musicale devint une formule standard reprise allègrement par les maîtres de la centonisation. Fut-elle cependant créée par Étienne ?<sup>8</sup> Son intention fut-elle de composer une tournure musicale malléable à souhait ou de répondre aux exigences du texte ?

Exemple : *Gloria tibi Trinitas*

Tandis que moines et abbés participent à l'engouement pour les offices nouveaux, jongleurs, instrumentistes et trouvères passent ou s'installent à Liège. Des jongleurs, seules les chroniques évoquent l'intense activité. Jean d'Outremeuse décrit ainsi le bienheureux Goderan : « *cestoit un juleours qui avoit sa vie usée de aleir par le pays, si jovoit del espée et de signe et d'on ourses, par les vilbes en plache pour conquerer son vivre* ». La tradition veut que chaque année, les ménestrels ou instrumentistes, réunis dans la même corporation que les cuisiniers, effectuent un pèlerinage en l'honneur du fameux Goderan. À Liège comme ailleurs, les instrumentistes jouent des rôles divers, de l'embellissement des fêtes à l'accompagnement des processions, en passant par les innombrables sonneries qui rythment alors le paysage sonore citadin. Du nord de la France, plusieurs générations de trouvères imprimèrent à la lyrique médiévale une dynamique sans précédent, qu'ils se fassent connaître par leurs « rondets de carole » – une des formes caractéristiques des pièces simples destinées à la

<sup>7</sup> La bulle décrétée par Urbain IV en 1264 a de multiples implications sur la liturgie, et aussi sur les pratiques musicales. Voir Th. MATHIESEN, « The Office for the New Feast of Corpus Christi in the *Regimen Animarum* at Brigham Young University », dans *Journal of Musicology*, 2, 1983, p. 13-44.

<sup>8</sup> G. BJÖRKVALL et A. HAUG, « Text und Musik im Trinitätsoffizium Stephans von Lüttich », dans W. BERSCHIN et D. HILEY (dir.), *Die Offizien des Mittelalters : Dichtung und Musik*, Tutzing, 1999, p. 1-24.

danse ou construites autour de refrains – ou, plus noblement, par leurs « grands chants ». Deux noms seulement de trouvères originaires de Liège et de sa région sont connus. Et pas une note de musique ! Il est à espérer que des documents d'archives ou des chroniques livreront des informations sur les lieux où se faisaient entendre les trouvères. Des données sur ce point permettraient de préciser les lieux de sociabilité dans la cité<sup>9</sup>.

Être zone de transition signifie également, contrairement à ce que laisse entendre Jacobus Leodiensis, une capacité d'adaptation aux nouveautés avec une certaine aisance. Parmi celles-ci, la volonté d'organiser la formation des futurs chantres aura un impact certain : après un siècle de soutien à la formation musicale (et générale, par la même occasion), de Liège proviendront quelques figures marquantes de l'histoire de la musique (Johannes Ciconia, Johannes Brassart, les frères Lantins)<sup>10</sup>. Le chapitre de la cathédrale Saint-Lambert organise précisément le fonctionnement de sa propre maîtrise (13 mars 1291), qui servira de modèle à toutes les collégiales de la principauté : douze *duodeni* (enfants) sont chargés de lire et de chanter les offices du jour et de la nuit sous la direction du *cantor* (grand chantre), secondé du *phonascus* ou *succentor* (maître de chant). À cet ensemble seront vite ajoutés douze chantres supplémentaires, souvent des ecclésiastiques, de manière à exécuter les œuvres polyphoniques. Les *duodeni* ne passent évidemment pas le cap de la mue dans des conditions identiques. Et même si la voix conserve sa richesse et développe de nouvelles qualités, il faut aussi que ces jeunes gens montrent de réelles dispositions aux études. La multiplication des maîtrises à Liège ne signifie pas pour autant multiplication instantanée des talents. Elle témoigne plutôt de la qualité de la célébration des offices.

Il n'a pas fallu attendre la constitution officielle de la maîtrise pour pratiquer la polyphonie, évidemment. Le premier témoignage de cette pratique fut pourtant copié au début du XIV<sup>e</sup> siècle et atteste des usages qui remontent aux dernières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Le manuscrit *Vari 42*, conservé à Turin, regroupe des conduits et des motets, les deux genres emblématiques de l'*Ars Antiqua*. Il a peut-être été compilé à l'abbaye Saint-Jacques. Qu'il soit d'origine liégeoise semble presque indubitable : certaines pièces – des motets – déroulent plusieurs textes simultanément, en latin et en wallon-picard<sup>12</sup>. De plus, certains de ces motets ont été composés par le célèbre Pierre de la Croix que fréquenta Jacobus Leodiensis lorsqu'il était à Paris. Le manuscrit compte

<sup>9</sup> Ch. PAGE, « Listening to the trouvères », dans *Early Music*, 25, 1997, p. 639-650.

<sup>10</sup> Une récente étude de cette période : C. SAUCIER, « Sacred Music and Musicians at the Cathedra and Collegiate Churches of Liège, 1330-1500 », Ph. D. dissertation, The University of Chicago, 2005. Voir également Ph. VENDRIX (dir.), *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, Turnhout, 2003.

<sup>11</sup> Cette datation de la compilation du *Vari 42* est encore approximative. La date de c. 1390 conviendrait également. Quant au texte wallon, il ne permet pas d'affiner la datation : ses caractéristiques sont celles du début du XIII<sup>e</sup> siècle. Mais ce sont des caractéristiques qui résistent au temps.

<sup>12</sup> Ce dialecte hybride explique qu'un doute subsiste sur les origines géographiques de ce manuscrit.

donc essentiellement des pièces dont la musique circulait en Europe : des concordances nombreuses avec les manuscrits de Montpellier et de Bamberg l'attestent. La présence de conduits – des pièces d'accompagnement des processions à l'intérieur de l'église – renvoie aux riches heures de l'école de Notre-Dame de Paris durant les premières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle. Le manuscrit de Turin, unique témoignage des pratiques polyphoniques à Liège avant le XIV<sup>e</sup> siècle, affiche résolument un goût pour des structures et des sonorités qui connaissent leurs dernières heures.

Ce constat n'est en rien négatif. Du XIII<sup>e</sup> siècle, on ne possède que peu de sources de musique polyphonique. Qu'un manuscrit provienne de Liège témoigne d'une familiarité avec les innovations d'un centre artistique tel que Paris. *Vari 42* le dit avec des notes ; le *Speculum musicae* de Jacobus Leodiensis, avec des phrases<sup>13</sup>. Il est souvent reproché à cette somme d'adopter une position conservatrice. Rédigé autour de 1320, le *Speculum musicae*, il est vrai, ne prend pas la défense de la nouvelle génération des Johannes de Muris ou Philippe de Vitry. Ardent défenseur de Francon de Cologne, de maître Lambertus et de Pierre de la Croix, Jacques de Liège montre une indéfectible fidélité à des procédés de notation établis depuis le milieu du siècle précédent, un goût pour des genres – le motet, mais surtout le conduit – qui connaissent de nouvelles orientations ou des refontes radicales, une propension pour des sonorités et des tournures qui évitent la *musica lasciva* pour lui préférer la *musica modesta* dont on ne peut affirmer qu'elle soit la caractéristique essentielle du célèbre *Roman de Fauvel*, compilé plus ou moins au moment où Jacobus s'épanchait en critiques acerbes.

Imaginer que penser la musique, à Liège, c'était immanquablement prendre une attitude de méfiance face aux nouveautés (et donc ne rien trouver) ne rend pas justice à quelques savants qui portèrent sur la *musica* un regard intéressant. L'idée d'une école de théoriciens liégeois a fait son temps, mais n'empêche pas l'historien de souligner le rôle de figures non négligeables. Dans le premier tiers du XI<sup>e</sup> siècle, un écolâtre, Egbert<sup>14</sup>, rédige une *Fecunda ratis* et un joli poème sur la légende des marteaux de Pythagore. L'impulsion théorique peut aussi être indirecte : Lambertus, doyen du chapitre de Soignies, a enseigné les principes de la musique mesurée à Paris, un peu avant 1280, au temps où le Liégeois Godefroy de Fontaines était régent de la Faculté des Arts<sup>15</sup>. Les clercs liégeois possédaient également des compilations des traités les plus lus ou les plus novateurs de leur temps. Tel est le cas du manuscrit 1988 de Darmstadt copié à Saint-Jacques au début du XII<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>.

L'enseignement des textes théoriques est proche de celui des rares livres liturgiques conservés ou même de l'unique source polyphonique que

<sup>13</sup> Sur l'identité de Jacobus Leodiensis, voir K. DESMOND, « New light on Jacobus, Author of *Speculum musicae* », dans *Plain-song and Medieval Music*, 9, 2000, p. 19-40.

<sup>14</sup> Egbert de Liège ne doit évidemment pas être confondu avec le célèbre Egbert de Trèves.

<sup>15</sup> M. HUGLO, « Bibliographie des éditions et études relatives à la théorie musicale du Moyen Âge (1972-1987) », dans *Acta Musicologica*, lx (1988), p. 229-272.

<sup>16</sup> Ch. MEYER, *Mensura monochordi. La division du monocorde (IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1996.

représente le *Vari 42* : Liège fut un centre musical actif. Travaillant à la croisée d'influences diverses, savants et musiciens contribuent à l'élaboration de notations, de compositions ou encore d'appréciations critiques qui oscillent constamment entre innovations et conservatismes, donnant parfois naissance à d'étranges objets qui, à juste titre, fascinent encore les esprits et flattent toujours les oreilles.