



PROGRAMME

Circulations et échanges des technicités et des savoirs musicaux et littéraires au Moyen Âge et à la Renaissance

org. O. BOUDEAU, L. GATTI et F. THORAVAL

27-28 janvier 2022 (en ligne)

Jeudi 27 janvier

10h-11h30

D'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, d'un genre à l'autre (mod. Fabio Zinelli)

Giovanna SANTINI (Università della Tuscia) et Giorgio MONARI (Sapienza Università di Roma) : *Sitot me soi a tart aperceubuz* di Folquet de Marselha: un modello 'sonoro' per Giacomo da Lentini

Cristina CASSIA (Università di Padova) : Séverin Cornet e *Quant je pense au martyre*: circolazione e ricezione di una canzonetta di Pietro Bembo

Emmanuelle DANTAN (Université de Strasbourg) : Voix féminines, mémoire et circulation des chansons de trouvères dans les *romans* des XIII^e et XIV^e siècles en langue d'oïl

14h30-16h

La création musicale dans son contexte intellectuel et artistique (mod. Francesco Carapezza)

Mary CHANNEN CALDWELL (University of Pennsylvania) : Letters and Latin Lyrics in Medieval Europe: The Circulation of Knowledge and Art

Simone MARCENARO (Università del Molise) : Dove, come e quando i trovatori imparavano a comporre?

Pascale DUHAMEL (Université d'Ottawa) : L'attribution dans les manuscrits de musique profane : la circulation d'une idée

Vendredi 28 janvier

10h-11h30

Contrafactum, remploi (mod. Manuel Pedro Ferreira)

Florence MOUCHET (Université Toulouse – Jean Jaurès) : Reflets du *contrafactum* dans le discours poétique et rhétorique : circulation et réception d'une pratique

Agnieszka BUDZIŃSKA-BENNETT (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg) : Jacob's Ladder and Where It Leads To. The Sound and Meaning in the Contrafacta of Ars Antiqua Motets

Kévin ROGER (Université de Tours) : Une œuvre latine d'un autre temps chez Nicolas Grenon : La séquence *Laetabundus* et le motet isorythmique *Ave virtus virtutum*

Informations pratiques :

Le colloque aura lieu en ligne.

L'inscription se fait en écrivant à l'adresse suivante : textusetmusica@ml.univ-poitiers.fr

RÉSUMÉS DES COMMUNICATIONS

Jeudi 27 janvier

10h-11h30

D'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, d'un genre à l'autre (mod. Fabio Zinelli)

Giovanna SANTINI (Università della Tuscia) et Giorgio MONARI (Sapienza Università di Roma) :

Sitot me soi a tart apercebuż di Folquet de Marselha: un modello 'sonoro' per Giacomo da Lentini

La nota questione del cosiddetto 'divorzio' tra poesia e musica nella tradizione letteraria italiana a partire dalla scuola siciliana ebbe anni fa uno sviluppo significativo con gli studi di Joachim Schulze, che contribuirono a riaprire la discussione su una tesi la cui compattezza venne dunque messa in dubbio anche da filologi quali Roberto Antonelli e Francesco Carapezza, come già in precedenza da musicologi quali Nino Pirrotta e Agostino Ziino. Nell'argomentazione di Schulze a favore della destinazione anche canora dei componimenti siciliani, sono centrali corrispondenze metriche, lessicali e concettuali tra specifici testi poetici dei repertori siciliano e provenzale ma anche corrispondenze sonore. Nonostante quest'ultime siano, negli studi di Schulze, pressoché limitate alle rime, esse permettono comunque di porre in rilievo nelle relazioni tra componimenti il tessuto di suoni nel tempo, di cui si compongono i versi, e il suo intreccio con la disposizione del lessico, della sintassi e dei significati. La rilevazione di elementi fonico-ritmici condivisi tra componimenti diversi va ad alimentare dunque le ipotesi di contatti tra tradizioni non solo sul piano della scrittura ma anche su quello dell'ascolto, il che potrebbe anche significare 'canto'.

In seguito ai successivi rilievi effettuati da Giovanna Santini sulle traduzioni siciliane di poeti provenzali, ci si è soffermati su un caso specifico nel repertorio di Giacomo da Lentini, il sonetto *Sì como 'l parpaglion c'è tal natura*, che riprende palesemente l'immagine del "parpaglione" da una canzone di Folquet de Marselha, *Sitot me soi a tart apercebuż*. Benché la struttura del sonetto siciliano non possa coincidere con quella della canzone provenzale, le corrispondenze sul piano del lessico e su quello di rime e metrica, rivelano relazioni che vanno oltre la singola immagine. A partire da queste osservazioni, Giorgio Monari si è soffermato sull'analisi fonico-ritmica comparata nelle due poesie considerando singoli tratti fonetici distintivi e la loro articolazione nei versi ed ha potuto rilevare come alcune sequenze di elementi suggeriscano la ripresa da parte del siciliano di interi moduli sonori del modello provenzale. Tali corrispondenze 'sonore', nel contesto delle altre corrispondenze richiamate sopra, dovrebbero considerarsi come favorevoli rispetto ad un'ipotesi di relazioni non solo sul piano dello scritto ma anche su quello dell'ascolto e – potenzialmente – del canto. Le specifiche condizioni rilevate riflettono infatti quelle comunemente esaminate nella pur non ampia bibliografia sulle traduzioni di testi da cantare e si può evocare per il testo di Giacomo lo stesso concetto di "singability" come descritto, tra l'altro, da Peter Low e, più di recente, da Johan Franzon (in *Text and Tune*, 2015).

Cristina CASSIA (Università di Padova) : Séverin Cornet e *Quant je pense au martyre*: circolazione e ricezione di una canzonetta di Pietro Bembo

Come la loro ricezione testimonia, gli *Asolani* furono una delle opere più apprezzate e diffuse di Pietro Bembo (1470-1547). Iniziati già tra il 1496 e il 1497, essi furono a lungo rielaborati fino all'edizione della *princeps* per i tipi di Aldo Manuzio nel 1505 e ristampati per ben venticinque volte nel corso del solo Cinquecento. La loro fortuna, come prevedibile, non restò confinata all'Italia ed alcuni esemplari dell'opera raggiunsero anche altri paesi europei. Una buona parte del successo transalpino degli *Asolani* fu però dovuta alle loro traduzioni in francese e spagnolo, che resero il capolavoro bembesco accessibile anche a coloro che non conoscevano la lingua italiana. Nonostante una lettera di Bembo attesti l'esistenza di una versione francese di una porzione degli *Asolani* già nel 1508, la prima traduzione completa in francese di cui si ha notizia è quella approntata da Jean Martin sotto il titolo *Les Asolains de Monseigneur Bembo de la nature d'Amour* e pubblicata a Parigi da Michel de Vascosas e

Gillez Correzet nel 1545. Questa traduzione, passaggio fondamentale nella ricezione europea dell'opera bembesca, ebbe un notevole successo, come le ristampe del 1553 e del 1576 attestano, e attirò anche l'attenzione del compositore franco-fiammingo Dominique Phinot, che proprio da questa raccolta trasse il testo per tre chansons pubblicate nel 1548, tra cui la celebre *Quand je pense au martyre*.

Meno nota è invece l'esistenza della chanson *Quant je pense au martyre* del fiammingo Séverin Cornet (c1520-1582), pubblicata ad Anversa, in una raccolta miscellanea, nel 1575, composizione che presenta un particolare interesse dal punto di vista della trasmissione del testo di Bembo. Il testo francese utilizzato da Cornet, infatti, è sì una traduzione della canzonetta degli *Asolani*, ma non ha nulla in comune con quella di Martin, ad eccezione dell'incipit. Certamente nel Cinquecento circolavano varie traduzioni di singole liriche bembesche. Dato però che la traduzione utilizzata da Cornet non trova altri riscontri e che il compositore trascorse certamente un periodo in Italia in gioventù (fu cantore a Roma, in Santa Maria Maggiore, nel 1554), è plausibile che a tradurre il testo di Bembo sia stato il compositore stesso, come alcuni indizi nella musica fanno supporre, o qualcuno a lui molto vicino.

Lo studio di questa chanson mira a mettere in luce da un lato il rapporto tra il testo di Bembo e questa particolare traduzione, riletta anche alla luce dell'edizione di Martin, dall'altro le soluzioni musicali adottate da Cornet per esprimere al meglio il significato del testo. A differenza dell'omonima chanson di Phinot, che è una parodia di *Quand'io penso al martire* di Archadelt, e la cui composizione è dunque in relazione ad un modello preesistente, *Quant je pense au martyre* di Cornet è infatti originale tanto per la scelta della particolare traduzione del testo che per gli esiti musicali raggiunti.

Emmanuelle DANTAN (Université de Strasbourg) : Voix féminines, mémoire et circulation des chansons de trouvères dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles en langue d'oïl

L'œuvre de Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, commence par un prologue dans lequel l'auteur affiche son objectif de vouloir insérer à son œuvre « de beaux chants afin que demeure le souvenir des chansons courtoises » (*jet noter biaux chans / por ramenbrance des chansons*). Il se présente alors comme un conservateur de la lyrique qui lui est contemporaine, souhaitant proposer une *novelle chose* – un roman mêlant narration et chanson – innovatrice et hors du commun (*bien a cist des autres passez*).

Précurseur d'un genre nouveau, Jean Renart sera rapidement suivi par d'autres auteurs qui mettront en circulation un certain nombre de pièces lyriques, au sein de textes narratifs. Cette circulation d'objets musicaux que sont les chansons de trouvères, au sein de textes d'un autre genre littéraire qu'est le *roman*, nous interpelle quant à la question de la mémoire collective de la lyrique d'oïl. En effet, le choix des pièces insérées, leur mise en scène dans la fiction, et leur mise en œuvre dans les manuscrits jouent un rôle dans la conservation et la transmission de ces objets musicaux.

En portant une attention particulière aux caractéristiques énonciatives des textes, et plus particulièrement à la présence de voix féminines dans les chansons ainsi que dans la fiction introduisant les extraits musicaux, nous souhaitons observer la représentativité des insertions lyriques choisies en comparaison avec le corpus de la lyrique d'oïl qui nous est parvenu. Les extraits sélectionnés par les auteurs le sont-ils pour leur popularité, pour leur esthétique prédominante de l'époque, pour leur adéquation avec l'histoire racontée ou simplement parce qu'ils sont au goût de l'auteur ? Les personnages féminins sont-ils davantage présents dans ces œuvres narratives, et dans les insertions lyriques qui s'y trouvent, que dans le corpus des chansons de trouvères ? Leur mise en scène dans la fiction et dans les manuscrits peut-elle nous informer sur l'exécution, la technicité, et les pratiques musicales de l'époque ?

Pour répondre à ces questions, nous étudierons les insertions lyriques d'une dizaine d'œuvres narratives des XIII^e et XIV^e siècles (*Guillaume de Dole, Roman de la Violette, Renart le Nouvel, Meliacin, Cleomades, Fauvel, Sone de Nansay, Lai d'Aristote, Roman de la Poire...*). Après un recensement des extraits musicaux dans chaque roman, en identifiant pour chacun s'il contient une voix féminine et si un personnage féminin est chargé de sa diffusion dans la diégèse, nous pourrions comparer les différentes œuvres entre elles, puis avec le corpus de la lyrique d'oïl. Nous observerons les caractéristiques des personnages féminins dans les chansons et ceux qui les mettent en scène dans la fiction (descriptions des personnages, cadre énonciatif, accompagnement musical...). Enfin, nous pourrions questionner l'introduction concrète de ces chansons au sein des manuscrits (mise en relief, présence de notation musicale, miniatures et enluminures...). Nous espérons, ainsi, ouvrir de nouvelles réflexions concernant la circulation et la construction mémorielle des chansons de trouvères dans les *romans*, à travers le prisme des voix féminines qui s'y font entendre.

14h30-16h

La création musicale dans son contexte intellectuel et artistique (mod. Francesco Carapezza)

Mary CHANNEN CALDWELL (University of Pennsylvania) : Letters and Latin Lyrics in Medieval Europe: The Circulation of Knowledge and Art

Where, how, and why did Latin songs circulate in medieval Europe? Sources traditionally examined by musicologists include songbooks, service books, miscellanies, and poetry collections, with a marked bias towards sources with musical notation. Less often studied are sources for Latin song lacking obvious markers of performance, such as pedagogical treatises, preaching manuals, or literary sources. This paper considers the understudied transmission of unnotated Latin song (here “lyric”) in non-musical sources, focusing on instances in which lyrics are linked with the art of letter writing, *ars dictaminis*. Identifying manuscript sources in which the creation, copying, and transmission of song are associated with letters, whether model letters serving didactic functions or personal letters between individuals, I argue that the relationship forged between letter and lyric broadens understandings of where, how, and why Latin song circulated in the Middle Ages. Specifically, interrogating the transmission of lyrics within and alongside a genre that served as a medium of communication and learning illustrates how Latin song may have served similar purposes.

I begin by surveying shared literary strategies and themes between the *ars poetriae* and *dictaminis*. Although the form, style, and language differ significantly, writers and teachers perceived a connection between letters and lyrics and exploited that relationship, with lyrics rhetorically designed as letters and letters written in rhymed, rhythmical verse. From broader ideas around genre and rhetoric, I narrow my focus to three manuscripts from thirteenth- and fourteenth-century France. The first is the *Liber epistolarum* of Gui de Basoches (Luxembourg, Bibliothèque nationale, 29). Together with miscellaneous materials, this manuscript transmits a series of thirty-seven prose letters composed by the cleric, of which a striking thirty-one include verses of varying lengths and forms. The second is the so-called Formulary of Arbois, or “cahier d’écolier d’Arbois, which includes letters, lyrics, and a selection of other pedagogically oriented texts attributed to a “magister Iohannes” from Arbois (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 8653A). The third manuscript is potentially familiar to musicologists since it includes unnotated French refrains with notated and unnotated concordances in the wider thirteenth-century repertoire. In Paris, BnF, lat. 15131, these French refrains accompany Latin lyrics, seemingly supplying necessary melodic information. In sum, over three dozen Latin and multilingual lyrics are interspersed among many dozen more Latin letters in the manuscript pertaining to teachers and students in French schools as well as to contemporary events.

Although the manuscripts differ in content and structure, together they disclose a range of ways in which the creation and copying of letters impacted that of lyrics, and vice versa. First and foremost, I show how the collections emerged from a pedagogical milieu, highlighting features of the *mise-en-page* and *mise-en-texte*, connections between the content of the two genres, and the role of both letters and lyrics as compositional models. Analyzing the treatment of language in each manuscript, I also illustrate the interest of the compilers in the relationship of Latin to French and, in one case, ancient Greek—a further sign of the didactic milieu of the manuscripts. Finally, I turn to the question of performance and the aural realization of lyrics and letters. Drawing a link between the aural delivery of letters to the performance of lyrics, I suggest that the contexts of the lyrics provide evidence for their musical identity, from Gui to Basoches instructing his sister to add her own melody to the poem he wrote, to the French refrains in Paris, BnF, lat. 15131. While the lyrics in each of the three manuscripts are unique, their transmission alongside letters points to their role within the circulation of knowledge and information in medieval France. Whether lyrics were sent along with letters to friends and family, or copied as models in school books side-by-side with letters, analysis of non-musical sources like those examined here reveals the complex circulation of Latin lyric in medieval cultures of pedagogy and communication.

Simone MARCENARO (Università del Molise) : Dove, come e quando i trovatori imparavano a comporre?

Nell’ambito di una ricerca volta ad analizzare il fenomeno trobadorico dal punto di vista socio-culturale, la comunicazione vuole approfondire il tema della formazione musicale di trovatori e giullari, specialmente nel periodo che va dalle origini fino alla fine del XII secolo. Grazie agli studi,

anche recenti, con i quali si è affrontata la musica dei trovatori dal punto di vista tipologico e formale, siamo oggi in grado di apprendere più elementi riguardo allo sviluppo del repertorio melodico compreso in questa tradizione, così come è possibile riconoscere con più precisione i fenomeni di ripresa intermelodica parziale o di vero e proprio *contrafactum*. Allo stesso modo, negli ultimi trent'anni sono progredite non di poco le nostre conoscenze circa il rapporto che lega l'andamento metrico-sintattico dei testi a quello della scansione melodica.

Tuttavia, c'è ancora un elemento che resta largamente da indagare, quello dell'istruzione musicale ricevuta dai trovatori. Il paradigma disegnato dalla "vulgata" degli studi provenzali, sintetizzato, fra gli altri, dagli importanti studi di Martín de Riquer, non ha infatti trattato il tema se non in maniera marginale, indicando il generico studio del *quadrivium* come possibile fonte di elementi di teoria musicale. Anche sul versante propriamente musicologico i lavori di specialisti come Elisabeth Aubrey, Hendrik Van der Werf, Francesco Carapezza, Maria Sofia Lannutti o Christelle Chaillou non hanno affrontato il tema in modo specifico, mettendo spesso in primo piano il ruolo dell'oralità nel processo di trasmissione delle melodie.

Benché i materiali disponibili siano scarsi e non sempre di facile interpretazione, è però possibile disegnare alcune coordinate relative al livello d'istruzione, grammaticale, retorica e musicale che poteva avere un giovane uomo in area occitana nel periodo della formazione del canone trobadorico. L'indagine toccherà alcuni punti di grande importanza per lo studio della formazione della poesia trobadorica, come, ad esempio, la strutturazione del sistema scolastico nelle regioni del meridione francese, il ruolo delle *scholae cantorum* e delle scuole cattedrali, l'esistenza di una tradizione scritta, anche in ambito musicale, alla base della cultura dei trovatori. Grazie allo studio di alcune fonti manoscritte, ma anche iconografiche e letterarie, sarà allora possibile ricostruire, almeno in linea generale, le condizioni storiche e culturali che potevano rendere possibile un apprendimento musicale all'interno del gruppo sociale trobadorico, valutando anche un possibile sviluppo diacronico dei processi che si cercherà di descrivere.

Pascale DUHAMEL (Université d'Ottawa) : L'attribution dans les manuscrits de musique profane : la circulation d'une idée

Suite à plusieurs décennies de recherche dans le domaine des études littéraires et de la musicologie, l'idée que la littérature et la musique médiévales fonctionnaient principalement par le biais de pratiques de tradition orale est répandue. Étant donné qu'une part importante de la littérature et de la musique de cette période est anonyme, les chercheurs ont progressivement associé anonymat et oralité, et avancé que les notions d'auteur et de compositeur étaient étrangères au Moyen Âge. Cependant, au cours des dernières décennies, les spécialistes de la littérature ont remis en question ce paradigme et ont commencé à découvrir l'auteur médiéval à travers des analyses de textes, de manuscrits et de sources imprimées.

Grâce à une chaire de recherche Fulbright, j'ai engagé un projet de recherche proposant une remise en question similaire pour ce qui est de la musique pour la période allant du XII^e au XV^e siècle. Le projet est basé sur l'analyse de la présence de noms de compositeurs dans plusieurs types de textes et d'attributions dans les manuscrits musicaux, dans le but de mieux comprendre comment s'est progressivement construite la notion d'autorité du compositeur. Ce projet inclut une étude quantitative des attributions dans les manuscrits musicaux. Dans le cadre d'une étude du codex Squarcialupi (49th Medieval and Renaissance International Music Conference, Lisbon), j'ai analysé la présence d'attributions et de représentations de créateurs de musique (troubadours, trouvères et compositeurs) dans les collections manuscrites de musique profane, principalement les chansonniers notés de troubadours et de trouvères. Il s'en est dégagé la présence de zones géographiques cruciales pour la mise en place de la pratique d'intégration de nom d'auteurs et de créateurs de musique dans les manuscrits musicaux : l'Artois, la région d'Avignon et possiblement le nord de l'Italie. La présente étude propose d'examiner étroitement les milieux de production de ces manuscrits, ainsi que leur contexte culturel, afin de mieux comprendre pourquoi cette habitude s'est mise en place et comment elle a commencé de circuler entre la France et l'Italie. Dans un second temps, on évoquera également les manuscrits dans lesquels on trouve les premières attributions pour la polyphonie sacrée, afin de tirer les grandes lignes d'une étude qui donnera suite à celle proposée ici.

Vendredi 28 janvier

10h-11h30

Contrafactum, remploi (mod. Manuel Pedro Ferreira)

Florence MOUCHET (Université Toulouse – Jean Jaurès) : Reflets du *contrafactum* dans le discours poétique et rhétorique : circulation et réception d'une pratique

Le *contrafactum*, qui consiste à élaborer un nouvel ensemble poético-musical en partant d'une source mélodique préexistante, est un procédé commun au Moyen Âge, notamment dans le cadre des lyriques monodiques « européennes ». Dans ces corpus chantés, il n'est pas rare de trouver une allusion à un « *son desviat* » suggérant une reprise mélodique. Certaines mentions sont explicites, ainsi celle du manuscrit R, où la relation entre la mélodie d'un *enueg* du moine de Montaudon et un *sirventes* de Bertran de Born est spécifiée par l'indication « *el so de la rassa* ».

Mais c'est surtout dans les traités de poétique que s'exprime le mieux et le plus fréquemment cette possibilité donnée aux poètes-musiciens de reprendre un « son ancien », en lieu et place d'une nouvelle composition mélodique. Ainsi, dans un certain nombre de textes théoriques occitans des XIII^e et XIV^e siècles (notamment la *Doctrina de compondre dictats* et les *Leys d'Amors*), mention est faite de ce procédé, applicable à des genres spécifiques, tels le *sirventes*, la *tenso* ou le *vers*.

Ce procédé n'est bien sûr pas spécifique à la sphère occitane. On en trouve notamment trace dans le corpus des trouvères, pour des genres semblables (*serventois*, *débat* et *jeu-parti*), mais aussi dans les répertoires galligo-portugais ou allemand. Se pose alors la question du cadre théorique dans lequel évoluaient les musiciens. Le discours rhétorique et poétique, dans ces espaces souvent considérés comme ayant subi « l'influence » de la lyrique occitane, intègre-t-il cette notion de *contrafactum* ? Ou bien la description de ce procédé est-elle majoritairement passée sous silence ? Car c'est bien là ce qui semble être le cas dans les arts poétiques, hors sphère occitane, où les références au *contrafactum* se font rares, alors même que le corpus conservé témoigne de sa permanence.

Comment faut-il alors comprendre cette disjonction entre théorie et pratique ? Entre l'aporie rhétorique et la réalité du corpus noté conservé ? Ne faut-il pas voir ici une forme d'assimilation du processus de réemploi qui n'aurait plus besoin d'être évoqué, car devenu une pratique normalisée ? L'étude comparée des traités de poétique permettra ainsi de mieux mesurer l'évolution de cette pratique et la perception qu'en avaient les théoriciens contemporains, à l'échelle européenne.

Agnieszka BUDZIŃSKA-BENNETT (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg) : Jacob's Ladder and Where It Leads To. The Sound and Meaning in the Contrafacta of Ars Antiqua Motets

The polyphonic, polytextual and multilingual Ars Antiqua motet with its rich tradition of borrowings, be it the musical material of *clausulae*, Biblical textual quotes or the intertextual incorporated refrains, offers particularly complex network of more or less explicit musical and literary correspondences. Even richer and more complex field of references emerges in the process of *contrafacere*—substituting the existing text or texts by new ones, whatever the poetic register, subject matter or language. Such adaptations are usually done in a conscious and careful manner and invite us to examine the diverse ways and reasons that led to these modifications. This paper offers a close reading and a complex interpretation of the group of double-motets *contrafacta* based on CUMQUE tenor (nos 711-713 in van der Weft catalogue) that can be found in the Montpellier and Bamberg manuscripts.

In Codex Montpellier the music material of the three-part motet is transmitted twice but in two different textual constellations. Once with triplum *Quant voi l'erbe* (712) and motetus *Salve virgo* (713), the second time with *Quant voi l'erbe* (712) as motetus with the new triplum—*Douce dame* (711). The version of Codex Bamberg combines a part of each of the above: while *Salve virgo* (713) remains as the motetus voice, *Douce dame* (711) is set here as triplum. This creates two French and one bilingual double-motet. On that level, I will attempt to trace the channels of conscious re-texting and offer insights into procedures involved in the metrical and semantical adaptations of *Quant voi l'erbe-Douce dame* and *Quant voi l'erbe-Salve virgo* text pairs.

All three texts/voices also present various language-register combinations. While both *Salve virgo* and *Douce dame*, a Latin and a French sacred text respectively, are being explicitly Marian, *Quant voi l'erbe* seems to be a French love-song and belongs to the secular register. Here I will examine the

interaction between each motetus and triplum combination, the interchangeability of their seemingly contradicting registers and the meaning they reveal. In the case of the bilingual motet, I will also argue how introducing texts in two different languages meaningfully broadens the spectrum of euphonic and allusive elements.

All three texts and text combinations, however, are bound by the common tenor CUMQUE, taken from the verse of the responsory *Terribilis est* (O31) for the feast of the *Dedicatio Ecclesie*. This tenor is used in only two small motet families and its melody differs slightly but noticeably from the main Parisian sources, from both chant and polyphonic versions. I will try to provide an answer for this modification, on musical and symbolic level. The tenor, however, offers not only the musical but also the semantical foundation. I will show how tenor choice that mentions the Genesis fragment about Jacob's ladder, influenced the vocabulary of the three texts involved and brought them together, notwithstanding their differing subject or language. I will take into account not only the liturgical but also its scriptural context of the tenor and on that basis, I will attempt to explain their co-existence, mutual influence and the figurative meaning of the multiple upper voices of this contrafactum group.

Kévin ROGER (Université de Tours) : Une œuvre latine d'un autre temps chez Nicolas Grenon :
La séquence *Laetabundus* et le motet isorythmique *Ave virtus virtutum*

Cette communication propose d'étudier un cas singulier de circulation de la célèbre séquence de Noël *Laetabundus* au sein d'un motet isorythmique du tournant du XV^e siècle. Outre les nombreuses innovations structurelles réalisées par Nicolas Grenon dans *Ave virtus virtutum/Prophetarum*, le choix de la dernière strophe de la séquence en guise de *cantus firmus* incite à interroger l'intégration d'une poésie rythmique latine du XII^e siècle dans une œuvre polyphonique charnière, à mi-chemin entre l'héritage de l'*ars nova* et les débuts de l'école franco-flamande. Car le passage liturgique utilisé n'est pas sans conséquence en matière de composition. Alors que la plupart des motets français contemporains disposent d'un *tenor* aux valeurs longues et libres, fruit d'une réorganisation du matériau initial, la voix inférieure d'*Ave virtus virtutum* expose une nette régularité iambique notée à l'aide de courtes figures – semi-brèves et minimales – dans le manuscrit *Oxford 213* (f. 120v). Grenon suit donc à l'évidence le vers latin. L'influence du texte est telle que le cycle des *taleae* et des *colores* prend également pour modèle la périodicité poético-musicale de la strophe. De plus, le *cantus firmus* s'émancipe des codes usuels de sélection cités quelques décennies plus tôt par Egidius de Murino : dans la mesure où les antiphonaires ne proposent pas encore de versions mesurées de la séquence, Grenon livre une restitution personnelle ainsi que, par conséquent, l'un des premiers témoins mesurés de *Laetabundus*.

Ainsi, l'analyse minutieuse du *tenor* révèle que le *cantus firmus* employé est le fruit d'une évolution progressive de la séquence du XII^e au XV^e siècle. D'une part, le rythme et la répartition des vers portent les stigmates de normes poétiques vernaculaires, assimilées par le biais des nombreux *contrafacta* français dans les derniers siècles du Moyen Âge. L'abandon de l'ennéasyllabe au profit d'un pentasyllabe et d'un tétrasyllabe en est un exemple. D'autre part, le rythme ordonné par Grenon relève d'une tradition performative spécifique de la séquence, suivant la séquence parisienne, marquée par une forte régularité accentuelle du vers. D'autres arrangements polyphoniques contemporains du chant – *Trent 92* (f. 66v-67r ; f. 70v-71r) – invitent en effet, par leurs différences, à constater l'approche rigoureuse de Grenon en matière de rythme poétique. Cet attribut fait d'ailleurs écho au savoir-faire qui préside le motet, soit le principal genre musical qui préserve au tournant du XV^e siècle l'usage du vers rythmique latin. Le *tenor* d'*Ave virtus virtutum* permet ainsi d'éclairer non seulement les modalités d'intégration de la séquence au sein du paysage polyphonique français du Moyen Âge tardif, mais aussi l'érudition philologique des compositeurs, au carrefour des *artes* de versification latine et des premiers traités de seconde rhétorique.