

JACQUES CHAILLEY

DOCTEUR ES LETTRES



'ÉCOLE MUSICALE
DE
SAINT MARTIAL
DE
LIMOGES

JUSQU'À
LA FIN DU XI^e SIÈCLE



LES LIVRES ESSENTIELS
26, RUE BERGÈRE
PARIS

AVERTISSEMENT

Le présent travail a été achevé au cours de l'année 1952. Sa publication, entreprise en 1954, a connu, entre cette date et 1960, de nombreuses vicissitudes, qui n'ont pas permis les remises à jour méthodiques normalement demandées par un aussi long délai.

On voudra donc bien considérer dans son ensemble le présent ouvrage, malgré sa date de publication, comme remontant à 1954 et non à 1960.

On trouvera dans les études suivantes, mises à jour, à leur date, des compléments qu'il nous avait fallu élaguer ici :

— *Les anciens tropaires et séquentiaires de l'Ecole de Saint-Martial de Limoges*, Etudes Grégoriennes, Solesmes II, 1957, pp. 163-188. Complément aux inventaires de manuscrits donnés au Livre I.

— *Autour de la Chanson de Geste*. Acta Musicologica, XXVII/1-2, 1955, pp. 1-12, Appendice au Livre IV, chap. 3.

1. Le problème des cantilènes. — 2. Le problème de l'A.O.I. ♣
2. Essai de Synthèse.

— *Les premiers troubadours et les Versus de l'école aquitaine*. Romania, LXXXVI, 1955, pp. 212-239. Développement du Livre IV, chap. 4.

— *Notes sur les troubadours, les Versus et la question arabe*, dans Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank, Université de Sarre, 1957, pp. 118-128. Notes complémentaires au Livre IV.

— *Le Drame liturgique à Saint-Martial de Limoges*. Revue d'Histoire du Théâtre, 1955/2, pp. 127-144. Nouvelle rédaction du Livre IV, chap. 5.

— *Essai sur la formation de la versification latine d'accent au Moyen-Age*, Medium Aevum, XXIX/1, 1960, pp. 49-80. Complément au livre II.

LIVRE PREMIER

LE CADRE ET LES DOCUMENTS

Le
publica
nombre
diques

On
malgré

Or
des cc

—
de Li
ment

—
1955,

—
Rom

Mél:
Frar
Livr

—
du

Mo
livr

CHAPITRE PREMIER

HISTOIRE SOMMAIRE DE L'ABBAYE SAINT-MARTIAL DE LIMOGES¹

Le touriste qui d'aventure aurait pu parler d'une abbaye Saint-Martial et de son rôle prépondérant, non seulement dans l'histoire locale, mais encore dans toute l'évolution intellectuelle et artistique de la France médiévale, chercherait vainement à travers Limoges à en reconstituer les vestiges. Seuls ou à peu près, un pont porte encore le nom de l'apôtre du Limousin, ainsi qu'une rue montante dans un quartier commerçant et banal ; mais sait-il, ce pèlerin involontaire, qu'en foulant les pavés de la rue Saint-Martial, bordée de boutiques, il arpente l'emplacement même où s'élevait la nef de l'imposante basilique, et que la grande place de la République, vide, poussiéreuse et dénudée, bordée d'un quelconque théâtre, remplace depuis 1792 pour les générations à venir l'harmonieux chevet roman qui, si l'on s'en rapporte aux documents survivants, devrait être aujourd'hui l'un des plus beaux monuments de la France centrale ?

**

Sur le côté méridional de cette place de la République, à cent mètres environ au nord d'un cimetière gallo-romain retrouvé en 1896

1. Pour l'histoire détaillée de l'abbaye, v. Ch. de LASTEYRIE (LAST.) *op. cit.* Il ne s'agit ici que d'en rappeler les grandes lignes de façon à évoquer le cadre et l'atmosphère dans lesquels ont pu travailler les moines lorsqu'ils réalisèrent les œuvres littéraires et musicales qui sont l'objet de ce travail.

Nous ne donnons en note la référence détaillée des ouvrages cités que lorsqu'il y est fait appel de façon incidente. Pour les autres, ces ouvrages sont désignés en abrégé, la référence complète figurant dans la bibliographie.

dans la rue de la Courtine¹, avait été établie la sépulture du premier évêque de Limoges. Qui était-il, en réalité, ce saint Martial dont la gloire fut si vivace ? La question a tenu trop de place dans les préoccupations des moines dont nous aurons à définir le rôle, elle a suscité trop de passions et déchaîné trop de polémiques pour ne pas être évoquée en raccourci au début de cette étude.

Les données historiques se réduisent à fort peu de chose : deux passages laconiques de Grégoire de Tours² ; encore l'un d'eux est-il un écho de seconde main où l'on a relevé des erreurs³. « Vers l'an 250 de notre ère, un nommé Martialis fonda une communauté chrétienne à Limoges et en fut le premier évêque. Il fut enterré à peu de distance de la ville, en un lieu qui devint un centre de pèlerinage important et où s'éleva en 848 un monastère. » Tel est, d'après Dom Leclercq⁴, le total des certitudes acquises. Cependant, la légende ne tarda pas à faire son œuvre. Vers l'an 800 et au moins avant 846⁵, c'est-à-dire en un temps assez proche de la fondation de l'abbaye proprement dite, fut écrite une Vie de saint Martial, dénommée « Vie primitive » ou *Vita antiquior* d'après laquelle le saint non seulement aurait été l'un des premiers apôtres de la Gaule, mais encore

1. DUCOURTIEUX (Paul). *Le cimetière gallo-romain, mérovingien et carolingien de la Courtine, à Limoges.* — Limoges 1893, in-8. (Extrait du BSAL. t. XI, p. 769.) Cf. LAST. p. 32.

2. A) *Historia Francorum*, I, 28, P.L. t. 71, col. 175-176 : « *Hujus temporis (Decii imperatoris), septem viri episcopati ordinati ad predicandum in Gallias missi sunt, sicut historia passionis Sancti martyris Saturnini denarrat. Ait enim : « Sub Decio et Grato consulibus... hi ergo missi sunt : Turonicis Gratianus episcopus ; Arelatensibus Trophimus episcopus ; Narbonae Paulus episcopus ; Tolosae Saturninus episcopus ; Parisiacis Dionysius episcopus ; Arvenis Stremotius episcopus ; Lemovicinis Martialis est destinatus episcopus. De his vero... atque Martialis in summa sanctitate viventes post acquisitos Ecclesiae populus ac fidem Christi per omnia dilatata, felici confessione migrarunt. Et sic tam isti per martyrium quam hi per confessionem relinquentes terras in celestibus pariter sunt conjuncti. »*

B) *Liber de gloria confessorum*, ch. XXVII P.L. t. 71, col. 849 : « *De sepulchris presbyterorum in basilica sancti Martialis.*

« *Igitur sanctus Martialis episcopus a Romanis missus episcopus in urbe Lemovicina praedicare exorsus est, eversisque simulacrorum ritibus, repleta jam credulitate Dei urbe, migravit a seculo. Erant tunc temporis cum eo duo presbyteri quos secum ab Oriente adduxit in Galliam ; verum, ubi completi sunt dies eorum ut et ipsi vocarentur de hoc seculo, conjunctis sarcophagis, in eadem crypta in qua sanctus episcopus sunt sepulti. »*

3. « M. l'abbé DUCHESNE (*Fastes épiscopaux*, p. 47) reconnaît lui-même que S. Saturnin et S. Trophime notamment sont venus l'un à Toulouse, l'autre à Arles, avant le milieu du III^e S. Il n'en est pas de même en ce qui concerne S. Martial. » LAST. p. 11-21.

4. LECL. col. 1109.

5. LAST. pp. 8 et 13. La date de cette Vie primitive a fait l'objet d'une abondante polémique à la fin du XIX^e S., Mgr. BELLET arguant de l'emploi du *cursum* et de la prose rythmée pour la reculer au VI^e S. ; mais le P. de SMET a montré que la prose rythmée avait également été employée antérieurement. (Voir la bibliographie.)

aurait reçu directement sa mission de saint Pierre, ce qui le fait vivre au I^{er} S. et non plus au III^e. Naturellement à ce récit, s'ajoutent quantité de miracles et d'anecdotes édifiantes. Mais cela ne suffisait pas encore aux religieux qui, entre temps, avaient élevé leur monastère sous sa protection.

En 952, un incendie de l'abbaye ayant détruit l'exemplaire usuel de la « Vie primitive », dont une autre copie fut retrouvée en 1855 par le chanoine Arbello¹, on entreprit de la remplacer et la nouvelle version, dite *Vita recentior* ou *Vita prolixior*², rédigée vers 955 par un anonyme qui se para du nom d'Aurélien, compagnon et premier successeur de saint Martial³, fut l'occasion des plus magnifiques surenchères.

Cette fois, Martial est devenu le cousin de saint Pierre et de saint Etienne. Converti par le Christ, il se mêle à tout instant au Collège des Apôtres. On le rencontre au premier plan quand le Christ ressuscite Lazare ; on le retrouve à la dernière Cène, au moment du lavement des pieds : « c'est lui qui, avec d'autres disciples, apporte l'eau et les linges nécessaires »⁴ ; lorsque le Christ est ressuscité, Martial voit les Apôtres toucher les plaies, il vit avec Jésus, assiste à l'Ascension et à la Pentecôte, ce qui lui vaut de recevoir la même mission que les Apôtres et la même effusion du saint Esprit, etc.⁵. Ceci, naturellement, entouré des miracles habituels qui se poursuivent durant son apostolat ; ces miracles s'amplifient ou sont copiés aussitôt pour fabriquer d'autres saints à l'existence problématique, tels que sainte Valérie, saint Front, saint Ursin, saint Amadour, etc.⁶.

Le rôle ainsi attribué à saint Martial par la légende aurélienne ne manqua pas d'exciter l'ambition des moines, qui rêvèrent bientôt de faire passer leur patron du rang des Confesseurs à celui des Apôtres.

L'abbé Hugues I^{er} (abb. 1019-1025) posa le premier la question officiellement. Il était admirablement secondé par le talent oratoire d'un moine d'Angoulême, intimement lié à son propre monastère,

1. *Etude historique sur l'ancienne vie de S. Martial.*

2. Texte ap. SURIUS (Laurentius). *De probatis Sanctorum historiis*, Junius, pp. 365 sqq. — Cologne, 1618.

3. ADÉMAR DE CHABANNES, *Sermo de apostolatu*, P.L. t. 141 col. 95-97 : « *Solent dicere nonnulli vitam ejus veteranam, quando hic locus arsit, perisse incendio, in qua nihil horum legisse... novam commentatam a quodam monacho ante hos C annos.* » Cf. LAST., p. 15.

4. A la suite de quoi il est encore vénéré comme patron des enfants de chœur. Je me souviens d'une fête des enfants de chœur de la région donnée dans mon enfance sous son patronage en l'église St Martial de Seignelay (Yonne), dont le curé-doyen était l'érudite éditeur de l'*Office de Pierre de Corbeil*, Mgr. VILLETARD.

5. LECL., col. 1133.

6. Cf. LAST., pp. 17 à 29.

Adémar de Chabannes¹, qui défendit cette thèse avec une ardeur combative, ne craignant pas de déclarer que même « si le Pape, sous l'influence de la conspiration des envieux, voulait faire opposition, il vaudrait mieux obéir à Dieu qu'au Pape de Rome... Est-ce que Martial, s'écrie-t-il, ne fut pas Apôtre avant qu'il y eût un Pape à Rome ? »²

Un premier concile, à Poitiers, se laissa circonvenir et, en 1023, se déclara partisan de l'apostolicité, malgré l'opposition formelle de l'évêque de Limoges, Jourdan de Laron (1022 à 1051), de ses chanoines et de clercs étrangers. Un second concile à Paris confirma la même décision l'année suivante.

Sur ces entrefaites, l'abbé Hugues mourut en 1025 et son successeur Odobric continua la lutte avec plus d'âpreté encore. Mais Adémar rencontra un adversaire non moins opiniâtre que lui en la personne de Benoît, prieur de Cluses, en Savoie, qui se trouvait de passage³. L'évêque Jourdan écrivit au Pape Benoît VIII pour l'adjurer de ne pas se prêter à des fables imaginées de toutes pièces ; mais Benoît VIII mourut avant de pouvoir répondre, et son successeur, Jean XIX, convoqua à Limoges, en 1028, puis à Bourges, en 1031, un synode⁴ qui, une fois de plus, donna raison aux moines. Quinze jours plus tard, un véritable concile à Limoges⁵ décidait solennellement que saint Martial avait droit au culte d'un apôtre, bien que l'opinion publique fût demeurée récalcitrante.⁶

1. Sur Adémar, *vide infra*, p. 45.

2. LECL., col. 1148.

3. Benoît de Cluse est présenté par LAST. comme « prieur de St-Michel de Cluse en Savoie » (p. 2), et par LECL. comme « chanoine de la Savoie » (col. 1145). L'un et l'autre écrivent Cluse sans s. Ce Benoît paraît être le Benoît, abbé de Cluses, dont nous possédons une vie (éd. BETHMANN, MGH, t. XII). Il était à cette époque prieur du même monastère. Cf. BONAL, *Histoire des évêques de Rodez*, Rodez 1933.

4. LAST., 78, appelle « concile » le synode de 1028.

5. On possède le procès-verbal détaillé du concile de 1031 (LABBE, II, et MANSI, t. XIX, col. 531). *L'Hist. Litt. de la France* (t. VII, p. 347) en attribue la rédaction à l'abbé Odolric. WAITZ (MGH., t. IV, p. 110) émet l'hypothèse de sa rédaction par Adémar (voir note suivante).

6. L'absence d'Adémar à ce concile a fait couler beaucoup d'encre. RIVET (HLF., t. VII, p. 347) en déduit sa mort entre 1028, date terminale de sa chronique, et 1031, date du concile. WAITZ (MGH., t. IV, p. 110) se rallierait à cette hypothèse s'il ne lui apparaissait possible qu'Adémar fût l'auteur de la rédaction. Mais, outre que ce silence de modestie n'est guère dans le style de l'époque, la question nous paraît tranchée par une note de Bernard ITIER (éd. HOLDER-EGGER, MGH., t. 26, p. 435, et DUPL., AG., p. 47) : « Anno gracie 1034, obiit Ademar monachus, qui jussit fieri vitam sancti Marcialis cum litteris aureis et multos alios libros, et in Hierusalem migravit ad Christum ». Ce texte se recoupe avec celui que cite en note WAITZ lui-même : « Hic est liber sanctissimi domini nostri Marcialis Lem. ex libris bonae memoriae Ademari grammatici. Nam postquam multos annos peregrinavit in Domini servitio ac simul in monachico ordine in ejusdem patris coenobio, profecturus Hierusalem ad sepulchrum Domini nec inde reversurus, multos libros in

A ce concile, la grande voix d'Adémar était demeurée muette. On en a déduit à tort qu'Adémar de Chabannes était mort entre temps.¹ Quant à l'évêque Jourdan, on a relevé le ton neutre et conciliant de ses interventions, bien différent de sa précédente attitude. Mais on a remarqué en même temps que c'est à peu près vers cette date que l'on voit les moines de Saint-Martial, jusque-là fort réticents à son égard, prendre fait et cause pour faire admettre la dénomination de primat appliquée à l'évêque de Limoges². Adémar lui-même, dans un de ses derniers sermons, nomme la cathédrale Saint-Étienne *prima et mater ecclesiarum Galliae*. D'où l'on conclut qu'il dut y avoir entre 1028 et 1031 une sorte de traité entre les deux puissances rivales, le primat payant l'apostolicité³. Cette thèse est fort plausible étant donné la psychologie des partis en présence. L'évêque Jourdan a en effet mêlé son nom à une grave affaire de simonie qui valut l'excommunication à la ville entière de Limoges, Saint-Martial excepté⁴.

Après le concile de Limoges, les polémiques cessèrent jusqu'au XVII^e S., sans que l'apostolicité fût pour autant universellement reconnue⁵. Elles reprirent en 1668, par un libelle signé d'un certain

quibus sudaverat eidem suo patrono ac nutritori reliquit, ex quibus est unus (codex Vossianus, olim S. Mart. — cat. bibl. Lugd. Bat. 1716, p. 386). WAITZ refuse l'identification avec Adémar de Chabannes : « *Sed Ademarum historiographum non lemovicensis sed engolismensis fuit monachus* ». Cependant les liens d'Adémar avec le monastère St-Martial ont toujours été assez étroits pour justifier l'appropriation ; nutritus lui-même se justifie par l'éducation qu'il y reçut en partie sous la direction de son oncle Roger (cf. HLF., t. VII, p. 300, et chronique d'Adémar, MGH. IV, 136) « *et supradictus monachus Ademarum (Ademarum engolismensis monachus, qui hunc scripsit), qui tunc cum avunculo suo inclito Rotgerio Lemovicis degebat in monasterio sancti Marcialis...* » Bernard ITIER écrit ailleurs « *Ademarum, monachus S. Eparchii et S. Marcialis, qui scripsit sermones de B. Marciali...* » (éd. DUPL., Ac., p. 47).

Doit-on admettre qu'en 1031 Adémar était parti pour Jérusalem où il devait mourir en 1034 ? On verra plus loin qu'une autre hypothèse est possible : celle d'une rédaction mensongère par Adémar lui-même, qui aurait eu la prudence de ne pas se citer.

1. Cf. note précédente et LAST., p. 77.

2. Sermon inédit d'Adémar, ap. LAST., *ibid.*

3. LAST., *ibid.* L'hypothèse est reprise par LECL., col. 1143, et développée par HOOREMAN, *S. Mart.*, p. 17, qui montre fort bien que la résistance de Jourdan était sans doute motivée moins par le souci de la vérité que par celui de maintenir la prééminence de l'évêché sur l'abbaye. Il souligne également que la thèse de l'apostolicité, défavorable à cette prééminence sous la forme de Martial apôtre du Limousin, servait au contraire les intérêts épiscopaux sous la forme de la nouvelle surenchère « Martial apôtre de la Gaule entière » : c'est cette thèse qui, adoptée d'enthousiasme par les moines, put ainsi être défendue par l'évêque.

4. *Nomina ac gesta lemovicensium episcopum*, ap. LABBE, t. II, app. 268-269 et diverses autres chroniques.

5. Il est remarquable en effet que malgré de telles décisions de conciles, il n'est pour ainsi dire aucun calendrier étranger à l'abbaye qui donne au saint le titre d'apôtre, et cela malgré l'influence considérable du monastère. Dans le calendrier cistercien primitif, la fête de S. Martial ne figurait pas d'abord. Elle a été

Maldamnat que l'on a prétendu, sans preuves suffisantes, être Etienne Baluze : « Remarques sur les faussetés de la table intitulée "table chronologique" ». Dès lors, les mémoires se succédèrent dans les deux camps. La thèse traditionnelle soutenue par Bonnefoy en 1668, le Carme déchaussé Bonaventure de saint Amable en 1665-1685, Pierre de Marca, etc., fut combattue avec succès par le chanoine Descordes. Ni la *Gallia christiana*, ni les *Acta Sanctorum* ne se risquèrent à choisir : ils présentèrent la question comme ouverte et non tranchée. Après un siècle de sommeil, le problème fut posé à Rome, en 1854, devant la Congrégation des Rites, qui, faute d'un dossier suffisant, préféra ne pas se prononcer.

Entre temps, un chanoine de Limoges, l'abbé Arbellot, découvrait la *Vita antiquior* et entreprenait une nouvelle campagne pour défendre la thèse de l'apostolicité¹, aussitôt réfutée par l'abbé Duchesne, chanoine d'Alet, puis par le P. Charles de Smedt.

On en était là, et saint Martial continuait à être faiblement invoqué sous le titre d'apôtre dans sa seule cité² lorsque, dans une série d'études échelonnées de 1925 à 1931, le chanoine Saltet alla plus loin encore dans les attaques. Il remarqua que tous les actes officiels favorables à l'apostolicité se trouvent relatés exclusivement dans les œuvres du principal champion de la cause, Adémar de Chabannes, ou dans des écrits inspirés par lui : les décisions de Paris en 1023 et de Poitiers en 1024 dans une apologie d'Adémar ; la lettre de Jean XIX, le canon du synode de Bourges de 1031, ainsi que la partie du procès verbal du concile de Limoges de la même date relative à l'affaire, ne nous sont connues que par lui. De même l'édit de l'archevêque de Bourges Aymon faisant suite à ce concile, et jusqu'à la lettre de protestation de l'évêque Jourdan à Benoît VIII, dont, dit P. Hooreman, « le ton... est si insolent et maladroit que les arguments s'y retournent aisément contre l'évêque »³.

De là à accuser Adémar d'avoir forgé ces documents de toutes pièces, il n'y a qu'un pas, et le chanoine Saltet le franchit avec d'autant moins d'hésitation que de tels faits ne sont guère surprenants à l'époque, ni incompatibles avec la mentalité du chroniqueur. Resterait à établir comment des mensonges si apparents et si aisément vérifiables ont pu être propagés du vivant même de témoins susceptibles de les réfuter ; mais on expliquerait ainsi la surprenante absence

rajoutée en surcharge, avec la simple mention *Episcopus* (GUIGNARD, p. XVII), et plus loin, au 30 juin : *Marcialis episcopi, commemoratio*. Comme nous le verrons par l'analyse des mss., à Limoges même (sauf peut-être à S. Augustin), l'apostolicité n'était pas admise par les abbayes voisines, même par S. Martin dont cependant l'abbé était apparenté à celui de S. Martial.

1. LAST., p. 3. Voir bibliographie. De même pour ce qui suit.

2. Cf. par exemple la lettre pastorale de l'évêque de Limoges en 1886 « pour l'érection d'un autel monumental en l'honneur de l'apôtre S. Martial » (BN. E. 2400).

3. *Art. cit.* 19.

de retentissement que paraît avoir eu hors de l'abbaye un acte aussi solennel et aussi important qu'une décision de concile.¹

De toutes façons, l'affaire paraît aujourd'hui jugée, et l'apostolicité de saint Martial définitivement reléguée au rang des légendes. L'office même du saint n'est plus conservé que dans la liturgie locale.²

Telle est l'étonnante histoire du « treizième apôtre », au sujet de laquelle le P. Martène écrivait en 1786 : « Toutes les fables trouvent des prôneurs à Limoges ».³

**

Il semble donc établi que saint Martial mourut vers le milieu du III^e S. Son tombeau devint rapidement un lieu de pèlerinage très fréquenté et on ne tarda pas à y élever une chapelle, probablement assez importante, puisque Grégoire de Tours lui donne déjà le nom de *Basilica*. Cette chapelle portait le nom de Saint-Pierre-du-Sépulcre. « Vraisemblablement détruite lors des invasions normandes et rebâtie au X^e S., elle fut fondée par l'abbé Guigues sous le règne de Lothaire ; elle fut reconstruite ensuite à l'époque gothique et en 1711 dut subir d'importantes réparations. Elle fut démolie enfin en 1792 sur l'ordre de la municipalité de Limoges »⁴, en même temps que le reste de l'abbaye.

Cette chapelle était desservie par un personnel fixe. Au VI^e S. « il y avait déjà des clercs, attachés aux pèlerinages et chargés de son entretien et du soin des offices. Les frères, dit Ch. de Lasteyrie, avaient à leur tête un *Matricularius* ou marguillier qui portait également le titre de *Custos Sepulturae* »⁵. Cependant, d'après Dom

1. Cf. note 5 de la p. 15. Hooreman remarque (p. 19, n.) que, « à S. Yrieix, par exemple, qui n'est qu'à dix lieues de Limoges, Martial n'occupe qu'une place infime dans les livres liturgiques ». (*Paléographie musicale* de Solesmes, t. XIII, le codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris, graduel de S. Yrieix, Paris 1923, p. 13). A Limoges même, à l'abbaye voisine S. Martin, dans une partie de ms. (K4) qui n'a pu être rédigée qu'après 1028, S. Martial figure par deux fois dans les litanies au milieu des Confesseurs.

2. Fête le 30 juin, date de la mort du saint dans la *Vita prolixior* (II des calendes de juillet, an III de la 212^e Olympiade, soit 30 juin 71). Elle comporte aujourd'hui la liturgie des confesseurs. Cette date a parfois été déplacée au 7 juillet en raison de la commémoration de S. Paul (Cf. Pierre DAVID, *Etudes historiques sur la Galice et le Portugal du VI^e au XII^e S.*, Lisbonne et Paris, Belles-Lettres, 1947, pp. 518 et 531).

3. *Voyages littéraires*. 1, 2, p. 69. — L'apostolicité de St Martial n'est d'ailleurs pas seule à justifier cette réflexion sévère. L'histoire ecclésiastique du diocèse au Moyen-Age fournit maintes anecdotes assez peu édifiantes ; ainsi l'évêque Humbaud, irrégulièrement installé, faisant fabriquer par un orfèvre de Limoges, Mathien Vital, de fausses bulles du pape Urbain II ; malheureusement pour lui, le pape vint en personne à Limoges et dévoila la supercherie. Cf. LAST., pp. 87 à 90.

4. LEC., col. 1116.

5. LAST., pp. 33-34.

Leclercq, ce titre de *Matricularius* ne serait qu'une déformation fautive de certains manuscrits pour *Martyrarius*¹. L'un de ces marguilliers, Loup, devint évêque de Limoges au VI^e S. Bientôt, les *servientes* se transformèrent en chanoines².

Tel est le noyau originel d'où devait sortir l'abbaye Saint-Martial.

De cette nouvelle transformation, plusieurs versions ont circulé. D'après A. Molinier, l'abbaye aurait été fondée en 768 par le duc d'Aquitaine Waïffre, le grand adversaire des premiers Carolingiens³. Cette thèse a été réfutée par Ch. de Lasteyrie⁴. Une autre version, également réfutée par le même auteur, est avancée par une chronique limousine, d'après laquelle l'abbaye aurait été fondée en 814 par Louis le Pieux et aurait reçu sa dédicace en 832 par l'Empereur⁵. Mais la date communément admise est celle de 848 donnée par la plupart des textes. Il apparaît même que cette « régularisation » fut décidée avec l'accord de Charles le Chauve, contre l'avis de l'évêque de Limoges, qui craignait à juste titre de voir s'élever en face de lui une puissance rivale et redoutable⁶.

Là encore, la fondation de l'abbaye s'accompagne d'anecdotes et de légendes que taisent les chroniques, mais que nous rapporte un sermon d'Adémar de Chabannes. En 845, l'invasion des Normands atteignit l'Aquitaine. Les gardiens du Sépulcre (*custodes sepulchrae*) durent s'enfuir en emportant le corps de saint Martial. Voici le récit d'Adémar sur cette circonstance : « Comme les reliques passaient par le lieu appelé Solignac et y recevaient l'hospitalité, les chanoines se trouvèrent dans l'impossibilité de déplacer le corps de saint Martial et de lui faire continuer la route. Pendant près de deux ans, il demeura en ce lieu aussi immobile qu'une montagne... Enfin, les évêques d'Aquitaine se réunirent et jeûnèrent pendant trois jours afin que la Divine Bonté leur révélât pour quelle raison le saint Patron ne voulait pas se laisser ramener à sa propre sépulture. Il fut alors révélé que le saint Patron ne voulait pas quitter ce lieu avant que les chanoines n'eussent changé de vie, de mœurs et de règle ».

Un peu plus loin, Adémar complète ainsi son récit merveilleux : « Il arriva, avec la permission du Seigneur, que la plupart de ceux qui avaient voulu retenir par la force le trésor chez eux, qu'il ait été déposé ou seulement recueilli à l'endroit indiqué, furent frappés

1. LECL., col. 1121.

2. LAST., pp. 41-42.

3. MOLINIER, *Hist. du Languedoc*, I, p. 846.

4. LAST., pp. 38-41. Cf. LECL., col. 1122-1123.

5. LAST., pp. 43 à 49.

6. « *Karolo Calvo concedente et Stadilo, Lemovicensi episcopo, nolente* » (B. ITHIER, *ap. DUPL. AG.*, p. 38). Aux sources signalées par LAST., p. 52, n. 4, ajouter *Ann. Lemov.*, éd. PERTZ, MGH. II, 251, qui donne de plus une date précise : le II des calendes d'avril.

par un ange et moururent en un seul jour ; les très fortes murailles de ce lieu furent tout d'un coup jetées à terre et la foule dévote qui observait à l'extérieur eut la joie d'entrer librement, sans rencontrer aucun obstacle, de pénétrer dans la ville avec ce désirable trésor en chantant des louanges, et de le restituer en son lieu légitime. »¹

— « On voit aisément par ces détails, conclut Lasteyrie, que ce furent des seigneurs des environs qui voulurent prendre de force les reliques de saint Martial et qui les retinrent pendant deux ans. De pareils larcins n'étaient pas rares à ces époques barbares et dans la circonstance il fallut recourir à l'intervention des évêques d'Aquitaine. Quelque temps après ces événements, les chanoines embrasèrent la vie religieuse et c'est cette coïncidence qui a inspiré la légende que nous venons de rapporter »². Peut-être aussi tout ceci est-il de l'invention d'Adémar, que nous avons déjà vu à l'œuvre à propos de l'apostolicité...

C'est probablement à la suite de cette circonstance que fut entreprise à côté de la chapelle du Sépulcre la construction de l'abbaye proprement dite, basilique et bâtiments conventuels. Ceux-ci se groupèrent d'abord autour d'un cloître accolé au flanc sud de la nef de la basilique, elle-même contiguë au Sépulcre côté sud. Ils furent abandonnés au XIII^e S. et la communauté émigra du côté nord, autour d'un nouveau cloître plus vaste et d'une grande chapelle dédiée à saint Benoît, qui servait aux offices nocturnes³. Nous ne savons à quelle époque elle fut fondée⁴, mais elle fut brûlée en 1224 et fut détruite à cette date⁵ avec l'ensemble des bâtiments. Quant à la basilique elle-même, qui prit le nom de Saint-Sauveur, elle était « assez avancée en 852 pour que le corps de saint Martial ait pu y être transporté pendant quelques années »⁶. Elle fut achevée en 855 et vit le sacre de Charles le Simple, roi d'Aquitaine. On ignore la date de

1. Texte latin *ap. LAST.*, pp. 49-50.

2. LAST., p. 50.

3. LAST., p. 323. Voir le plan, pl. xx.

4. Cependant, il suffit de consulter le plan pour se rendre compte que cette chapelle était faite pour permettre aux moines de se rendre rapidement aux offices moins solennels, notamment à l'office de nuit (Cf. LAST., p. 322) et surtout sans doute pendant l'hiver où la basilique devait être très froide. Elle a donc dû logiquement être construite en même temps que les bâtiments usuels de la construction Nord et notamment de la salle capitulaire, c'est-à-dire au début du XIII^e S. Elle n'eût été d'aucune utilité tant que les moines occupèrent les anciens bâtiments du côté sud.

5. LAST., p. 322.

6. *Ibid.*, p. 293. Pour le détail des références de l'historique sommaire qui va suivre, *ibid. passim.* notamment les chap. III à VIII ; cf. p. 1, note 1.

sa consécration, que nous avons pu toutefois localiser un 11 octobre (*infra*, p. 79).

La création des vicomtes de Limoges, en 876, devait ouvrir une ère de démêlés nombreux entre l'abbaye et le *Castrum*, démêlés qui durèrent pendant presque tout le moyen âge et ne cessèrent qu'en 1371, lorsque le château fut réuni à la couronne royale.

En 888, une seconde invasion des Normands provoqua un second exode des reliques qui, cette fois, se réfugièrent à Turenne, pour ne rentrer qu'en 892.

Un grave incendie mit à nouveau à mal la basilique en 952¹. C'est à la suite de ce sinistre, on s'en souvient, que fut rédigée par le pseudo-Aurélien la Vie de saint Martial qui devait provoquer de telles polémiques. Bientôt un nouvel accident devait mettre le feu à la crypte.

L'église, rebâtie à la suite de ces incendies, était devenue trop petite pour la foule qui s'y pressait. Un grave accident survenu en 1018 fit hâter les travaux d'agrandissement : le dimanche du milieu de carême, pour une cause demeurée inconnue, il y eut un mouvement de foule à la porte de l'église, en pleine nuit, avant le début des matines, et plus de cinquante hommes périrent.

En même temps, la dévotion à saint Martial connaissait un renouveau d'actualité, d'abord comme refuge des foules devant la grave épidémie des Ardents qui dévasta le Limousin vers 994, puis après 1018 à la suite de l'invasion par les Maures de la ville de Narbonne, qui obtint son salut en invoquant le saint limousin.

Cette période de la fin du x^e S. et des premières années du xi^e est une période d'apogée pour le monastère. Des hommes éminents s'y rencontrent : Adémar de Chabannes, le chantre Roger, l'abbé Hugues I^{er}. Le successeur de ce dernier, l'abbé Odolric (1025-1040), lui donna une vitalité sans égale. En 1028, le chevet était achevé et consacré le 19 novembre. Cependant, un nouvel incendie survint en 1053, puis un autre en 1060. C'est alors que se place dans l'histoire de l'abbaye un incident qui devait être lourd de conséquences : sa prise en charge par la maison mère de Cluny en 1063.

Les circonstances de cette prise de possession sont trop pittoresques pour ne pas être narrées ; voici le récit qu'en a laissé un chroniqueur : « Au temps où Adémar était vicomte de Limoges, il y avait au château de Limoges un soldat² du nom de Pierre Echa-

1. Robert de LASTEYRIE, *Arch. Rel. en France à l'époque romane*, p. 227, situe cet incendie en 954. Il s'agit sans doute d'une erreur matérielle, car toutes les chroniques parlent de 952 et lui-même renvoie pour références à Charles de LASTEYRIE, *op. cit.*, qui suit les chroniques. Il y a du reste d'autres incertitudes dans les dates qu'il propose en cet endroit. Cependant l'incendie qu'il situe en 975 pourrait être l'accident dans la crypte que raconte Adémar de Chabannes (éd. DUPL., *Ac.*, p. 5) sans le dater autrement que par l'abbatit de Guigues (974-991). Cf. LAST., p. 64.

2. Ou « un chevalier » ; *miles* a les deux sens.

sier¹. C'était un familier de l'abbé de Cluny, nommé Hugues. Souvent, il cherchait à persuader le vicomte Adémar de faire don aux Clunisiens du monastère du Bienheureux Martial ; mais le vicomte, sachant que cela serait fort difficile à cause de l'abbé Mainard qui était à la tête de ce monastère, était peu favorable à ce projet. Entre temps, pendant que ce nommé Pierre s'acharnait à persuader le vicomte, il advint que l'abbé Mainard acheva le cours de sa vie terrestre.

« Dès que Pierre en eut connaissance, il s'approcha audacieusement du vicomte et l'adjura de faire diligence dans la réalisation de son projet.

« Pour qu'il ne tardât pas davantage, il lui offrit de la part de l'abbé de Cluny un cheval fort beau et très rapide appelé Miliscut et une grosse somme d'argent. Ainsi le vicomte promit de faire ce qui lui était demandé.

« Donc, l'abbé Mainard étant mort, comme il vient d'être dit, le dit Echausier ayant convenu avec le Vicomte du prix du marché, envoya des messagers à Cluny. De là, il fit conduire l'abbé Hugues avec plusieurs moines à Limoges et les cacha dans l'Eglise Saint-Michel qui se trouve près de la Tour de la Vicomté. Après quoi, c'est-à-dire le troisième jour des Nones d'août, fête de l'Invention de saint Etienne, le vicomte, se préparant à réaliser la machination préparée, se rendit au monastère et fit convoquer tous les moines ; une fois ceux-ci réunis, il entra avec eux au chapitre et en ayant l'air de s'intéresser fidèlement à leur salut commun, leur ordonna de procéder à l'élection de leur abbé. Les moines choisirent parmi leurs anciens Geoffroy de Nieuil, Guy, surnommé Paute, ainsi que Gérard le Grammaire, illustres par la naissance et le savoir. Ils les firent placer au milieu d'eux et voulurent nommer à leur tête l'un d'entre eux, avec l'approbation du Vicomte.

« Pendant qu'ils traitaient de ces choses, le vicomte ne disait mot, mais tenait la tête baissée, les écoutait parler et se demandait en lui-même ce qu'il allait faire. Comme il se taisait ainsi, l'un des trois hommes ci-dessus, Geoffroy de Nieuil, qui connaissait déjà la venue des clunisiens, l'interpella ainsi, dit-on : « Nous n'ignorons pas, lui dit-il, que des Clunisiens sont venus d'accord avec vous pour nous mettre à la porte de notre monastère. Mais pourront-ils réaliser leur dessein, cela nous n'en savons rien ». Alors le vicomte, pris d'un accès de fureur, saisit par ses vêtements celui qui avait ainsi parlé et entreprit de l'expulser de force du cloître et du monastère. Les autres,

1. Ou « Pierre l'échausier ». Les échausiers (*excausarii*) étaient les officiers de justice de l'abbaye, et l'abbé Etienne (920-937) leur avait fait bâtir une maison spéciale. Cf. LAST., p. 61.

DUCANGE, art. *Excausarius*, atteste l'existence de ce nom commun à St Martial même. Le mot français, en tant que substantif, ne paraît pas avoir été relevé par le dictionnaire de Godefroy.

voyant ainsi chasser celui qu'ils avaient mis à leur tête et craignant le vicomte et les soldats qui l'accompagnaient, furent frappés de terre et s'enfuirent là où ils purent. Il ne resta que les jeunes gens et les enfants. Plus tard l'abbé, craignant qu'il ne restât quelqu'un porté à nuire un jour à lui ou aux siens, les dissémina comme il eût fait de captifs dans ses différents monastères.

« Une fois les moines ainsi expulsés de leur abbaye, comme il a été dit, le vicomte fit appeler l'abbé de Cluny, de l'église Saint-Michel où il attendait. A son arrivée, quelques-uns de ses moines qui étaient déjà venus avec le vicomte sortirent à sa rencontre avec leur froc par le cimetière, comme pour le recevoir en procession. C'est ainsi que par la force extérieure et par la violence on plaça de force cet abbé sur le siège du Bienheureux Martial en chassant les moines légitimes. »¹

Faut-il ajouter foi à ce récit romanesque ? Nous dirons plus loin les raisons qui nous rendent quelque peu sceptique. Le seul fait certain est que le rattachement ne fut jamais accepté de gaité de cœur, que des réticences subsistèrent toujours de part et d'autre, et ce furent sans doute ces réserves que le chroniqueur voulut justifier par un récit quelque peu outré. Les historiens de Cluny eux-mêmes hésitèrent toujours à ranger l'abbaye limousine parmi les véritables filiales de l'ordre.²

Ajoutons que si l'on en croit la charte de donation rédigée un an à l'avance (1062), l'opération de rattachement avait été faite par le vicomte, non seulement avec l'accord de sa femme Umberge et de ses quatre fils qui contresignèrent l'acte, mais encore avec celui de l'évêque Itier de Chabot.³

Adémar, l'abbé ainsi placé à la tête de Saint-Martial et qui ouvre la liste des abbés clunisiens, fut un grand administrateur et sous sa direction l'abbaye continua à connaître un vif éclat. Il entreprit la reconstruction des bâtiments incendiés en 1060 et dès le 30 décembre 1095 put faire consacrer les nouvelles constructions par le Pape Urbain II.

Il faut croire cependant que l'obédience à Cluny était loin d'être admise puisque lors d'un autre passage à Limoges, en 1097, ce Pape, Clunisien d'origine, dut promulguer une bulle confirmant cette sujétion et six ans plus tard, en 1103, se vit obligé de confirmer à nouveau la bulle précédente.

Il faut croire également que la bonne entente ne régnait pas toujours avec l'extérieur car les chroniques sont riches en échos de

1. Texte latin ap. LAST., p. 427.

2. Guy de VALOUS, *Le monachisme clunisien, des origines au XV^e S.* Paris, 1935, gr. in-8, II pp. 18, 20, 63, etc.

3. « *Cum consensu et auctoritate domni Iterii, ejusdem civitatis episcopi, canonicorum ejus, necnon et conjugis mee Umbergae filiorumque meorum...* » (acte de donation, éd. LAST., p. 426).

rixes ou d'émeutes. Il semble bien que ce soit à l'une d'elles que soit dû en 1105 un nouvel incendie qui affecta principalement la cité et la cathédrale.

Un nouvel incendie en 1123 n'affecta guère que le château et le cloître. Celui de 1140 ne paraît pas non plus avoir été trop catastrophique. Par contre, celui de 1167 détruisit complètement la nef qui ne fut rebâtie qu'en 1174 par l'abbé Isembert Escoblart.

Entre temps, Saint-Martial reçut en 1137 la visite du roi Louis le Jeune et de sa femme Eléonore d'Aquitaine, épousée l'année même, sans se douter de toutes les perturbations qu'allait bientôt apporter en dot cette femme au royaume de France.

Inconsidérément répudiée par son mari, Eléonore est devenue en secondes noces l'épouse d'Henri Plantagenet. En 1152, c'est maintenant celui-ci qui se présente à Limoges pour y recevoir l'investiture ; il y a des émeutes et les fortifications sont rasées.

A partir de ce moment et jusqu'en 1371 ce sera une alternance incessante de rattachements successifs à l'Angleterre, puis à la France, accompagnés chaque fois de sièges, de guerres civiles, de pillages.

En 1167, année de l'incendie, Richard Cœur de Lion vint à Saint-Martial recevoir son investiture. Dix ans plus tard, commençait de façon aiguë la période de guerres anglaises en Aquitaine.

En 1182, les murs de la nef furent rebâti ; mais Henri le Jeune passa à Limoges et l'année suivante l'abbaye dut subir un siège et un pillage en règle à la suite desquels l'abbé Isembert dut s'enfuir à La Souterraine.

A la même époque cependant, la vie intellectuelle de l'abbaye connaît une nouvelle période glorieuse dont rendra témoignage Bernard Itier, préchantre, puis bibliothécaire du monastère.

Enfin la mort de Richard Cœur de Lion, en 1198, mit fin pour un temps aux guerres anglaises du centre de la France.

L'année suivante, en 1199, fut entreprise la toiture de la nef. De nouvelles émeutes eurent lieu en 1202. De nouveau les moines durent s'enfuir. En 1203 le Limousin fut rattaché théoriquement à la France, mais ce n'est guère qu'en 1224 que prendra fin effectivement la domination anglaise.

La maladie de l'abbé Hugues III, en 1213, fut le signal de nouvelles intrigues. C'est cependant alors que fut entreprise la décoration du portail, sous Philippe-Auguste. L'abbé Raimond Gaucelm reconstruisit le cloître en 1240 et entreprit d'importantes restaurations.

Mais voici qu'en 1258, par le traité de Paris, saint Louis rend à nouveau le Limousin aux Anglais, ce qui cause immédiatement de nouveaux troubles, en particulier en 1261. La prédication de la croisade à Limoges, en 1265, survient dans une atmosphère orageuse ; des rixes ont lieu entre les moines et les chanoines. En 1270 une véritable guerre civile s'engage autour de la vicomté et ne prendra fin qu'en 1275, en même temps que Saint-Martial sera enfin soustrait à la suzeraineté des rois d'Angleterre.

De nouvelles difficultés intérieures surviennent à la succession de l'abbé Jacques I^{er} Afrehet en 1276. Les moines se divisent en deux partis rivaux, suivant qu'ils sont partisans d'Itier ou de Pierre de Saint-Vaury qui l'emporte finalement. En 1283, l'abbé se trouve en difficultés avec le sénéchal du roi et en 1301, son successeur Guy de Laporte avec le château. Encore une émeute en 1287.

Toutes ces convulsions ne pouvaient être favorables au développement intellectuel ou spirituel de l'abbaye. Celle-ci avait connu une première période de prospérité à la fin du x^e S. et au début du xi^e avec Adémar de Chabannes et l'abbé Odolric ; puis, après une brusque coupure, à la fin du xi^e S., avec l'abbé Adémar et les premiers Clunisiens. Au début du xiii^e S., malgré de graves difficultés extérieures, elle était parvenue à maintenir intact dans ses murs un asile de prière et d'étude que symbolise le nom de Bernard Itier ; mais elle ne pouvait résister indéfiniment à tant de secousses. A partir du xiv^e S., son histoire n'est plus occupée que de vaines querelles, ou par les contre-coups des sursauts politiques : c'est le début d'une décadence qui s'accroîtra désormais sans rémission.

En 1321 a lieu une scène significative entre les moines de Saint-Martial et leurs voisins les moines de Saint-Augustin : les premiers sortent en masse, des armes cachées sous leur froc, molestent au passage des sergents du roi et s'en vont saccager le monastère des seconds, blessant grièvement l'un d'eux. En 1327, à l'instigation des consuls de la ville, c'est la foule qui envahit à son tour le monastère de Saint-Martial ; mais voici qu'en 1360, le traité de Brétigny livre à nouveau le Limousin aux Anglais qui prennent effectivement possession de la ville en 1361, et dès lors il n'est plus de borne aux remous émeutiers.

Limoges, prise en 1370 par les ducs de Berry et de Bourbon est reprise peu après aux Français par le Prince Noir qui s'y conduit en sauvage.

Enfin, en 1371, avec le retour définitif de Limoges au roi de France, commence l'apaisement, mais aussi la série des symptômes de désagrégation, trop prévus après des annales si peu monastiques. En réunissant en effet le château à la couronne royale, Charles V met fin une fois pour toutes au rôle politique de l'abbaye. De plus, en 1387, Saint-Martial est relevé de la juridiction de Cluny. Il est vrai que celle-ci était devenue fictive depuis plus d'un siècle. A partir de cette époque, la décadence va s'accroissant ; les abbés ont de plus en plus tendance à ne voir dans leur rôle qu'un bénéfice gratuit. Le népotisme s'y instaure et pendant plus d'un siècle et demi, de 1384 à 1542, la charge abbatiale s'y transmettra comme un fief aux membres de la famille Jouviond, petits bourgeois de Treignac.

La ruine des bâtiments n'est qu'un symbole trop exact de l'effondrement spirituel. Sous l'abbé Jacques II Jouviond, en 1449, la tour de la croisée du transept menace de s'effondrer ; on la remplace à la hâte par un banal clocheton ; au début du xv^e S., l'abbaye n'est

plus que l'ombre d'elle-même ; les moines n'ont plus aucune des vertus de leur ordre ; enfin, l'abbé Mathieu Jouviond obtient de Rome une bulle de sécularisation et en 1535 le monastère est remplacé par une collégiale de chanoines qui sommeilleront mollement jusqu'à la Révolution, ne se manifestant guère que pour chicaner et plaider. Les abbés séculiers se contenteront de toucher leurs bénéfices ; certains pour lesquels Saint-Martial n'est qu'un revenu anonyme parmi beaucoup d'autres n'y feront pas même acte de présence et lorsque l'un d'entre eux se préparera à faire son entrée chez ses chanoines, il faudra d'urgence lui dépêcher un courrier pour lui rappeler qu'il a affaire à une abbaye sécularisée.¹ Quant aux chanoines, ils suivaient fidèlement l'exemple venu de haut et ne prenaient même plus la peine d'assister aux offices.

Les bâtiments tombaient en ruines, malgré de pseudo réparations en 1753, 1760 et 1770. Le principal objet de cette dernière restauration avait été de « peindre les colonnes et les murs d'une couleur au goût des chanoines » et de les passer « au plus beau blanc et plus uni ! »

Lorsque vint la Révolution, l'abbaye menaçait ruine et ceci est peut-être une excuse partielle pour les édiles révolutionnaires qui en décidèrent la destruction. Celle-ci fut effectuée de 1792 à 1797 et le terrain fut nivelé en 1806.

On établit la rue Saint-Martial dans l'axe de la nef et la place Fournier sur le côté droit du chœur. L'ancienne place de Dessous-Arbres s'agrandit d'une partie du chevet pour devenir la place des Baraques, puis la place Royale et enfin la place de la République. Sur l'emplacement même du chœur, la monarchie de Juillet éleva un banal théâtre.

**

Du seul point de vue archéologique, devons-nous regretter la disparition de Saint-Martial de Limoges ?

Malgré les stigmates d'incurie accumulés depuis qu'elle avait cessé d'être une force spirituelle, l'abbaye, telle qu'elle nous est connue par les dessins du xviii^e S., nous apparaît aujourd'hui comme un monument d'une importance considérable. Confrontés avec l'histoire du monastère, ces documents reproduisent vraisemblablement le chevet de l'abbé Adémar et des premiers Clunisiens, et la nef d'Issembert, avec les restaurations de Raimond Gaucelm et les « enjolivements » des chanoines, c'est-à-dire dans son ensemble un édifice roman des

1. Il s'agit du cardinal Robert de Lenoncourt, mort en 1561 et « célèbre par le grand nombre de bénéfices dont il fut titulaire. Les chanoines refusèrent de le recevoir, car « non duement adverti de la qualité de ladite église il auroit icelle empetrée en cour de Rome comme abbaie régulière ». (LAST., p. 179). — Le trait n'est peut-être qu'une boutade, mais il est significatif.

XI^e et XII^e S., avec quelques adjonctions gothiques du XIII^e et quelques enlaidissements du XVIII^e dont le chœur de Chartres nous permet de nous faire une idée.

Ainsi l'abbaye devrait occuper une place de choix parmi les admirables églises romanes de l'école dite « auvergnate ». « Saint-Sernin de Toulouse, dit Robert de Lasteyrie, forme avec les églises de Saint-Gaudens et d'Alet comme les derniers anneaux d'une chaîne qui par Burlatz, Marcillac, Saint-Sauveur de Figeac, Sainte-Foy de Conques et Saint-Martial de Limoges, s'étendait du diocèse de Clermont aux limites méridionales du diocèse de Toulouse ».¹

Cette délimitation géographique, parfaitement recoupée par la carte des prieurés contrôlés par l'abbaye limousine, carte qui couvre la quasi-totalité du quadrilatère dessiné par la Loire au nord, la Garonne au sud et le Rhône à l'est², nous est précieuse pour établir une zone d'influence dont nous trouverons plus tard l'équivalence littéraire. Reste à établir si dans cette large périphérie Saint-Martial s'est borné à recevoir des influences ou s'il a joué au contraire un rôle dirigeant. Les dates vont répondre.

Charles et Robert de Lasteyrie sont d'accord pour établir en effet que, « au milieu du XI^e S., au moment où l'abbé Adémar entreprenait de reconstruire la basilique détruite par l'incendie de 1053, une seule des grandes églises d'Auvergne aujourd'hui subsistantes pouvait être déjà bâtie, Notre-Dame du Port à Clermont. ... Mais nous trouvons à Saint-Martial certains perfectionnements qui ne se rencontrent pas à Notre-Dame du Port³, bas-côtés prolongés le long du transept, larges baies géminées qui occupent toute la travée. On a relevé aussi des ressemblances avec le plan de Saint-Savin-sur-Gartempe. Mais les analogies les plus frappantes concernent surtout des églises postérieures, Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse, Marcillac, Burlatz, Figeac, etc., et jusqu'à Saint-Jacques de Compostelle »⁴ On peut donc conclure que les bâtisseurs de Saint-Martial se sont insérés sans heurt dans la grande tradition du sud-ouest de la France, mais qu'ils ont imprimé à leur basilique le sceau particulier d'importants perfectionnements et surtout qu'ils ont fait école autour d'eux. Ce qui, là encore, est parfaitement conforme à ce que nous apprendra l'histoire littéraire et musicale de l'abbaye.

1. R. de LASTEYRIE, *l'Architecture romane*, p. 448.

2. Voir la carte dressée par LAST. *in fine*, pl. VII. Cf. *infra* p. 48.

3. LAST., pp. 314-315.

4. *Ibid.* — R. de LASTEYRIE, *l'Architecture romane*, p. 436-437 : « Les tribunes sur les bas-côtés sont en grande majorité dans les églises de l'Auvergne, du Limousin, du Quercy, du Rouergue, de l'Albigeois et de la région toulousaine... C'est à St Martial de Limoges que paraît avoir pris naissance une variété du même type, dont l'ordonnance repose sur les mêmes principes, mais appliqués avec beaucoup plus de hardiesse. » — Cf. *ibid.*, p. 329.

CHAPITRE II

LA VIE INTELLECTUELLE ET MUSICALE DE L'ABBAYE

I. — LE RÔLE DE L'ABBAYE SAINT-MARTIAL DANS LA CONSTITUTION DU RÉPERTOIRE LIMOUSIN.

Jusqu'en 1911, il fut admis que l'abbaye Saint-Martial de Limoges avait créé ou du moins rédigé de toutes pièces l'immense corpus semi-liturgique de ses tropaires et de ses prosaires. A cette date, le P. Clemens Blume, dans l'introduction du vol. 53 des *Analecta Hymnica*, attira l'attention (p. VII) sur le fait que parmi les volumes provenant de ses collections et dont la richesse avait fait sa réputation, un certain nombre semblait avoir été écrit non pour l'abbaye même, mais pour des monastères voisins ; sans développer du reste les raisons de ses attributions, il signalait comme non authentiquement martialiens sept manuscrits, dont quatre en provenance des autres monastères de Limoges même¹ : Saint-Martin (CK), Saint-Augustin (M), Saint-Léonard (W) ; un provenant des environs immédiats, à Saint-Yrieix (F) ; deux enfin étrangers à la région même : Cluny (L) et Narbonne (V). Il proposait en conséquence d'élargir la dénomination « école de Saint-Martial » en « école de Limoges ».

Ses conclusions, basées sur l'étude des proses, furent en général admises, mais non dépassées². La publication du ms. 903 (F) dans le XIII^e vol. de la *Paléographie Musicale* de Solesmes, accompagnée d'une étude minutieuse, en 1925, confirmait son intuition concernant Saint-Yrieix, mais, ne reproduisant que la partie liturgique du ms., à l'exclusion du prosier, elle passait sous silence les additions faites au ms. primitif après son acquisition par Saint-Martial. Gastoué, dans

1. Pour les sigles de mss., voir la table des matières.

2. On verra au chap. III que nous ne les adoptons pas toujours.

la rédaction du catalogue Lauer de la Bibliothèque Nationale, crut pouvoir reporter à Aurillac la rédaction du 1084 (E). Les autres mss. ne paraissent pas avoir été sérieusement étudiés depuis lors à ce point de vue.

En ce qui concerne les recueils de conduits franchement paraliturgiques, dont la liaison avec les tropaires est assurée par le ms. 1139 (U), trois sur quatre n'ont jamais été mis en doute ; le quatrième, add. 36.881 du British Museum, (Lo SM), d'abord considéré comme martialien, a récemment soulevé des réserves, exprimées pour la première fois — en son nom et en celui de Handschin — par H. Anglès en 1935¹. Anglès lui suppose une origine catalane, et hasarde provisoirement l'hypothèse de Saint-Michel de Cuxa.

Si l'on ajoute que nombre de pièces de son répertoire se retrouvent à la même époque en d'autres lieux, de Moissac à Ripoll, avant de se répandre dans les divers offices farcis plus tardifs de Sens, Beauvais ou Le Puy, on voit que de plus en plus se modifie la conception ancienne qui faisait de Saint-Martial une sorte de conservatoire isolé et unique, sans que toutefois lui soit contesté le rôle conducteur d'une sorte de métropole du chant semi et paraliturgique.

Or, en procédant à l'étude méthodique des tropaires martialiens, nous avons dû nous rendre à l'évidence surprenante que le nombre des mss. effectivement rédigés à l'abbaye est presque insignifiant, et que même les plus célèbres tels que le 1154 (A), le 1118 (H) et même le 1139 (U) contiennent des signes non ambigus d'une origine étrangère à notre monastère. En revanche, presque tous portent trace de remaniements, d'additions, d'annotations en provenance de cette abbaye, ce qui a donné le change jusqu'à ce jour.

Ainsi le rôle de Saint-Martial de Limoges apparaît assez différent. Les véritables artisans de sa gloire furent moins les tropeurs de talent que révélèrent ses manuscrits que les abbés et bibliothécaires qui au long du XII^e et du XIII^e S. entreprirent une véritable campagne de collecteurs et firent entrer dans sa bibliothèque un nombre exceptionnel de volumes, au point que, les circonstances ultérieures ayant sans doute fait disparaître des documents moins favorisés, la quasi-totalité des recueils du répertoire aquitain aujourd'hui conservé porte l'estampille du monastère limousin, sous la reliure bleu marine dont sa bibliothèque fut dotée au XVIII^e S.²

En réalité, Saint-Martial paraît avoir été effectivement l'un des premiers centres de tropeurs : le ms. 1240 (B), l'un des plus anciens tropaires, dont la partie ancienne est datée de 933-936, peut-être même de 908, porte tous les signes d'authenticité, de même que le 1120 (C), contesté par Blume, et le 1121 (D) que nous datons des environs de

1. *Mus. a Catal.*, p. 266, n. 2.

2. Les seuls mss. faisant exception sont L (Cluny, en notation non aquitaine), V. et W, tardifs, et Lo SM. aujourd'hui au British Museum. D'autres mss. dispersés seraient aussi à joindre à cette étude, par ex. les mss. 17 et 18 de la bibl. capitulaire d'Apt. Cf. p. 118.

994 pour leur partie ancienne. Cette période est l'une des plus actives quant au développement des tropes et des proses ancien style ; le répertoire ancien de B est encore très embryonnaire : parmi les Tropes du Temps, le cycle de Noël (Noël, saint Étienne, saint Jean, octave de Noël, Epiphanie) remplit la moitié du tropaire ; les seules autres fêtes tropées sont la Purification, Pâques, l'Ascension, la Pentecôte et la Toussaint¹. Quatre fêtes de saints seulement, dont trois sont les patrons des abbayes limousines : saint Jean, saint Pierre, saint Martial et saint Martin : au commun, quelques tropes seulement pour le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Sanctus* (pas encore d'*Agnus*) ; quelques courtes prosules, sous le titre emphatique de *Congregatio prosarum* ; quatre séquences proprement dites seulement.

Peut-être même cette activité réduite est-elle sujette à caution : parmi les trois tropes d'introït à Saint-Martial dont nous parlions, deux au moins semblent avoir été dérobés sans scrupule à quelque saint voisin, comme nous le verrons par la suite, et le troisième, *Hora est*, soulève également des doutes quant à son caractère autochtone.

Or, pour cette même fête de saint Martial, les mss. C et D, cinquante ans plus tard, comporteront 18 tropes d'introït, dont deux seulement communs avec B, si bien qu'entre 936 et 994 on peut considérer que 16 tropes d'introït nouveaux ont été composés pour la seule fête de saint Martial.

Mais, à côté de Saint-Martial, une autre abbaye semble avoir eu une activité au moins égale, sinon supérieure : nous l'appellerons provisoirement Saint-Martin, et en étudierons plus loin l'identification ; 10 des 23 tropaires dits martialiens (AEGHIJKNRT) y aboutissent. Saint-Martial et Saint-Martin semblent même s'être mutuellement « emprunté » les pièces dédiées au patron du voisin pour les débaptiser en l'honneur de leur : c'est ainsi que l'on trouve tantôt *Martinus meritis*, tantôt *Marcialis meritis*, et il semble bien, d'après le témoignage de tiers désintéressés, comme Moissac, que ce soit Saint-Martial qui ait ici fait office de larron. S'agit-il de Saint-Martin de Limoges ? Blume et Gastoué l'ont cru pour certains mss. ; nous n'oserons l'affirmer mais le fait est possible, au moins partiellement. S'il en est ainsi, comment les manuscrits de Saint-Martin ont-ils abouti, au XI^e et au XII^e S., dans la bibliothèque de Saint-Martial, où ils furent retouchés et parfois maquillés plus ou moins habilement (comme ce fut par exemple le cas du 904, G, au temps d'Adémar de Chabannes) ? Nous l'ignorons : tous les documents anciens relatifs à Saint-Martin de Limoges (devenu Feuillants en 1619) ont disparu, d'abord au moment de la réforme du monastère en 1012, par l'évêque Hilduin ou Alduin, propre frère de l'abbé de Saint-Martial et du vicomte Guy, puis par la suite.²

1. Ainsi se vérifie dès l'origine la remarque de L. Gautier (*Tr.* 1, 142) que les Tropes sont surtout réservés aux époques de joie liturgique, et celle que nous aurons à faire plus tard sur la prééminence du cycle de Noël dans le développement post-tropal qui mènera notamment aux Conduits.

2. Cf. *Gallia Christ.* II, Col. 582, et COTTINEAU, *Rép. abb.* I, col. 1619.

Deux autres monastères limousins¹ ont également transmis leurs tropaires à leur confrère : Saint-Léonard de Limoges (W) et l'abbaye voisine de Saint-Yrieix (F) ; mais leur activité semble assez modeste près de celle des deux maisons ci-dessus. Saint-Augustin de Limoges, envisagé comme source du ms. M, est peut-être hors de cause. Plus tard, Saint-Martial héritera encore d'un ms. provenant sans doute de Saint-Géraud d'Aurillac (E) et d'un autre narbonnais (V), réalisant un véritable trust des mss. contenant « son » répertoire.

A la rédaction des mss. BCD semble s'être bornée l'initiative du scriptorium de Saint-Martial au x^e S. Vint l'affaire de l'apostolicité, déclenchant entre autres l'activité agressive d'Adémar de Chabannes. Celui-ci, après sa victoire, réelle ou supposée, au concile de 1031, devait prendre grand soin de remettre « dans la ligne » de l'apostolicité les manuscrits en usage dans l'abbaye, mais, alors qu'il faisait don à celle-ci d'une vie de saint Martial entièrement copiée par lui², il semble n'avoir fait entreprendre aucun manuscrit liturgique nouveau. Par contre, il dut prendre l'initiative et peut-être assurer la supervision d'un ample travail de révision et de grattage des mss. existants, où furent soigneusement corrigés (avec toutefois quelques maladresses précieuses pour l'histoire des mss.) tous les passages non conformes à la nouvelle doctrine. Dans l'un des mss., le 904 (G), originaire de Saint-Martin — donc sans doute déjà émigré à Saint-Martial — plusieurs cahiers furent enlevés et entièrement refaits, peut-être de sa main ; c'est sur l'un d'eux qu'il transcrivit ses *Versus de Sancto Marciale*, récemment étudiés par P. Hooreman³. D'autres mss., comme le 1121 (D), furent également amplifiés.

Révisions et additions s'accompagnent sans doute de la composition de nouvelles pièces, tant liturgiques (messe *Prohavit* remplaçant le *Statuit* des simples confesseurs) qu'annexes (tropes et séquences) ou libres (*versus* d'Adémar) en l'honneur du nouvel apôtre, mais il ne s'agit plus d'un élan créateur ; les pièces de cette période suivent en général les modèles du passé. C'est pourtant l'époque où peu à peu se crée un nouveau style de séquences, où la rime, l'isosyllabisme et bientôt la régularité du rythme accentuel vont s'emparer de la poésie liturgique après avoir rôdé, près de cent ans auparavant, aux abords du monastère avec certaines des pièces lyriques profanes du ms. A ; Wipo, chapelain à la cour de Bourgogne de 1024 à 1060, a montré la voie avec son *Victimae paschali laudes* presque entière-

1. On a dénombré dans le Limoges médiéval 15 abbayes ou prieurés ; par ordre alphabétique : S. André, S. Augustin (Bénédictins), S. Cessateur (prieuré des Augustins de S. Jean de Cole à Périgueux), S. Gérald (Augustins), S. Julien (prieuré des Augustins d'Evaux, dans le Cher), N. D. des Arènes (prieuré de S. Martial), N.D. de la Règle (Bénédictins), S. Martial, S. Martin « ad basilicam », S. Michel de Pistoria, S. Paul, S. Pierre (fondé par Fulbert, abbé de S. Martial), Ste. Valérie (prieuré bénédictin de Chambon), plus un monastère dit *Retense* et un couvent de clarisses. Cf. COTTINEAU, *Rép. abb.*, t. I, col. 1616-1619.

2. Cf. DUPL. Ac., p. 47.

3. Revue belge de musicologie, 1949.

xii^e S.) ; l'école de Saint-Martial s'engage elle aussi dans cette voie, mais, semble-t-il, avec hésitation, et ne s'y montrera assurée qu'à la suite de l'exemple parisien d'Adam de Saint-Victor, au xiii^e S. : presque tous les recueils de séquences en « nouveau style » où se retrouve la main de ses moines comportent aussi quelque prose de ce grand poète.

Par contre, l'école martialienne semble bien avoir montré, tout au moins pour les textes et jusqu'à la fin du xi^e S., une certaine réticence envers l'autre grande école de tropeurs, celle de Saint-Gall : si des mélodies sont communes, elles sont presque toujours adaptées à des paroles différentes pour un usage liturgique différent.

Cette disposition d'esprit nous semble assez particulière, et caractérise bien la voie dans laquelle, après les premiers essais du x^e S., ont travaillé les tropeurs martialiens, soucieux d'accueillir, d'adapter et de s'approprier, mais aussi de conserver leur personnalité et de ne pas se laisser imposer un répertoire étranger.

De là vient pour une grande part la position particulière que notre abbaye, malgré la limitation sévère que notre travail tend à imposer à l'inventaire de ses créations originales, mérite de conserver dans l'histoire musico-littéraire, et qui suffit à lui assurer un prestige exceptionnel.

II. — SAINT-MARTIAL ET CLUNY.

Jusqu'à sa prise en charge par Cluny en 1063, l'abbaye Saint-Martial fut soumise à la règle commune bénédictine.

Au XII^e S. encore, Pierre le Vénérable citait ses moines en exemple à tous leurs confrères des Gaules¹, et il semble que l'on y accordait aux études une importance particulière.

Toutefois, on n'y renonça pas pour autant aux travaux moins abstraits ; longtemps l'abbaye demeura célèbre par ses architectes² et son artisanat d'art. Au XII^e S., Isembert, élevé à Saint-Martial, « bâtit une infirmerie dont la structure était digne d'un palais royal, et composa pour saint Salpinien une châsse d'une exécution fort habile »³. Les manuscrits conservés à l'abbaye sont encore aujourd'hui célèbres pour leurs enluminures, et il est vraisemblable que la fameuse émaillerie de Limoges ne fut pas sans dettes envers son activité⁴.

« En prenant possession de Saint-Martial, nous dit Ch. de Lasseyrie, (Cluny) y imposa les coutumes d'Udalric »⁵. Nous observerons toutefois que cette prise de possession eut lieu en 1063, et que les *Consuetudines* d'Udalric, ou Ulric, sont datées de 1086 d'après Migne, de 1080 environ d'après G. de Valous. A. Fliche⁶ les donne comme une seconde version, établie entre 1079 et 1087 à la demande de l'abbé Guillaume de Hirschau, des *Consuetudines* de Bernard, datées de 1068. Toutes ces dates sont postérieures à celle de la prise en charge. D'autre part, nous avons relaté les difficultés et les contestations sans nombre que présenta ce rattachement. Jamais les moines, en dépit des bulles et des actes de donation, ne reconnurent pleinement leur appartenance clunisienne, et Saint-Martial ne figure jamais qu'avec des réserves sur les listes de filiales de la grande maison⁷ ; ces réticences, prolongées fort tard, nous induisent à considérer comme quelque peu romancé le récit mélodramatique que nous avons rapporté des circonstances de la prise en charge⁸.

Quoiqu'il en soit, il apparaît certain que, sous une forme ou sous une autre, l'influence de Cluny se fit dès lors sentir, et un exemplaire

1. LAST., p. 228.

2. Cf. fin du chap. I.

3. MAITRE, p. 111.

4. MAITRE, p. 63.

5. LAST., p. 228.

6. FLICHE, *Hist. de l'Eglise*, t. VIII, p. 429.

7. Cf. chap. I.

8. Comment expliquer que les moines de S. Martial aient si longtemps regimé contre l'obédience de Cluny si, comme l'affirme le chroniqueur, tous les anciens membres en avaient été expulsés et remplacés par des moines venus de Cluny même ?

des *Consuetudines* d'Ulric, copié apparemment au début du XII^e S., se trouve bel et bien parmi les manuscrits en provenance de l'abbaye¹. Si les chroniqueurs autres que celui que nous avons cité sont muets sur le drame de l'expropriation de 1063, ils ne manquent pas de détails propres à établir qu'existaient depuis longtemps des liens amicaux entre les deux abbayes : Adémar de Chabannes mentionne qu'en 942 fut conclu entre l'abbé de Saint-Martial, Aymon, et celui de Cluny, S. Odon, un pacte d'amitié qui pourrait être un acte de *societas*², et Bernard Itier mentionne un nouveau pacte, postérieur celui-là à la prise en charge officielle, en 1115³, ce qui confirme le caractère précaire et surtout moral de cette prise en charge : un tel acte se traite d'égal à égal, et non de filiale à maison-mère.

Du point de vue qui nous intéresse, la main-mise de Cluny ne pouvait être que profitable au développement des activités littéraires et musicales de Saint-Martial. L'abbé de Cluny était alors le célèbre saint Hugues. Or, nous dit A. Fliche, « ce qui caractérise avant tout l'abbatiai de saint Hugues, c'est une activité artistique intense... L'office divin est sa préoccupation dominante ; il aperçoit dans la liturgie un moyen de sanctification pour le moine... Non seulement il allonge certaines heures, mais il propage le culte de la Vierge et donne une solennité toute particulière aux fêtes célébrées en son honneur »⁴ « Sans doute, dit-il encore, le travail manuel fait partie essentielle des obligations monastiques ; cependant il ne semble pas que du temps de saint Hugues il ait joué un rôle primordial dans l'activité clunisienne. Sans doute Pierre le Vénérable célébrera encore la « sainteté » de ce travail manuel, mais il affirmera non moins catégoriquement que les moines ont autre chose à faire qu'à se laisser distraire par la culture des champs et par d'autres métiers qu'il considère comme vulgaires »⁵.

1. BN. ms. lat. 2208, t. II, f° 173-188.

2. *Hic amicitiam habuit cum S. Odone Cluniacensi abbate, cui jussit edere vitam S. Geraldii. ADEMAR, Commemoratio abbatum, ap. LABBE, II, 272. DUCANCE définit ainsi la societas : « Societas inter monachos variorum monasteriorum, qua sua sibi invicem bona ita communicabant, ut tanquam fratres alterius monasterii haberentur ». A l'article *Fraternitas*, 3, il complète la définition : « ... in illud reciperentur, spularentur in refectorio, precationum, seu uti vocabant, beneficiorum omnium essent participes, pro iis, cum e vita migrassent, preces funderentur perinde ac pro monachis indigenis etc. » L'acte de *societas* donnait lieu à un contrat en règle, dont il subsiste de nombreux spécimens (cf. *ibid.*). Voir également dans Ducange des exemples de l'emploi juridique du terme *amicitia*. Cf. MOLINIER, *Les obituaires...**

3. DUPLÈS ACIER, *Chroniques de S. Martial*, p. 52.

4. FLICHE, p. 440. Voir la bibliographie sur Cluny dans cet auteur, VIII, p. 427.

5. *Ibid.*, p. 439.

Cluny était particulièrement riche en traditions musicales. Son chœur était orné de chapiteaux figurant les huit tons grégoriens¹ et à peine était-il fondé que déjà il trouvait en Rémi d'Auxerre, moine de Saint-Germain, qui avant Gui d'Arezzo inventa sept noms pour les notes², une illustration musicale éclatante. Non moins célèbre fut Odon de Cluny, même si, comme le veut Gastoué, il ne s'agit pas ici du saint du même nom, mais d'un autre Odon de Cluny, abbé de Saint-Maur-des-Fossés, mort vers 1030³. Les traités de Guy d'Arezzo figurent dans la bibliothèque de Cluny⁴, comme du reste dans celle de Saint-Martial⁵. Enfin Cluny a cultivé avec prédilection l'art des séquences, dont un spécimen nous est donné par ce chant en l'honneur de son saint abbé :

*Regis aeterni gloria
Sanctum Hugonem hodie, etc.*⁶

Ce fut surtout à l'époque de Pierre le Vénérable (1092/4-1156), successeur de saint Hugues, que l'activité créatrice paraliturgique de Cluny fut intense. Pierre le Vénérable lui-même y contribua, sans doute pour se délasser de ses travaux d'administration⁷ ; et l'un des manuscrits ici étudiés (L) atteste la présence à Cluny même du copieux répertoire des proses limousines, dont la métropole nous a transmis le seul recueil qui ne soit pas copié en notation musicale aquitaine.

C'est précisément contre cette prolifération paraliturgique dont nous suivrons les heureux effets pour l'histoire littéraire et musicale que réagira Cîteaux. « On a vu, écrit Fliche, quel rôle jouait la liturgie dans la vie clunisienne... Cîteaux supprime (toutes les) additions afin de rendre au travail manuel, à la prière individuelle et à la méditation le temps nécessaire. De même on ne conserve qu'un très petit nombre de processions et on simplifie les cérémonies de la messe solennelle en même temps qu'on rétablit le chant grégorien dans toute sa pureté. Par là Cîteaux réagit contre le rôle extérieur de la spiritualité clunisienne et restaure la notion de la vie intérieure »⁸ « Les moines (cisterciens), précise Dom Le Nain⁹, s'acquittent du service divin que la règle prescrit sans y rien ajouter autre chose que les vigiles des morts. Il se servent du chant et des hymnes

1. Description ap. EVANS, *Monastic life*, pp. 122-123. Ces chapiteaux sont conservés à Cluny au musée Ochier (FLICHE, p. 442).

2. GASTOUÉ, *Art grégorien*, p. 81.

3. *Ibid.* Voir aussi pp. 56, 94, 99.

4. *Ibid.* 99.

5. DUPLÈS AGIER, *Chroniques de S. Martial*, 351. Cf. EVANS, p. 116.

6. Texte et musique ap. EVANS, p. 117.

7. « Most of his sacred poems were not written at Cluny itself, but when for rest and recreation he joined one of the colonies of hermit-monks on the neighbouring hills ». — EVANS, p. 111.

8. FLICHE, p. 454.

9. *Histoire de Cîteaux*, p. 83.

de saint Ambroise selon l'usage de l'église de Milan ». En outre, saint Bernard rend strictement privé ce qui reste de ces processions, qui, nous le verrons, durent jouer un rôle considérable dans le développement des tropes et des Versus martialiens¹, et cette interdiction, compte tenu de la volonté de réaction dont témoigne sa règle, indique sans doute qu'à Saint-Martial comme à Cluny, des étrangers au monastère devaient être admis à y participer². Enfin Cîteaux limite vigoureusement la rédaction de quelque livre que ce soit³.

L'abbaye de Saint-Martial paraît avoir suivi avec attention le développement du mouvement cistercien. En sa chronique, Bernard Itier mentionne soigneusement la fondation de l'abbaye de Cîteaux en 1096, comme aussi la prise d'habit de saint Bernard en 1113⁴ ; mais l'esprit de sèche austérité dont témoignent les *Consuetudines* rivales sont trop à l'opposé de son développement pour qu'il se laisse influencer par lui.

Peut-être fut-ce regrettable pour l'évolution spirituelle de ses moines, que leur richesse, dès le temps de Philippe le Bel, conduisit à la décadence ; mais l'histoire de notre art ne peut que s'en féliciter.

Encore ne faudrait-il pas se laisser entraîner à considérer la tendance clunisienne comme génératrice d'un relâchement excessif, et Guiot de Provins témoigne spirituellement, entre 1204 et 1209, que la règle clunisienne n'était pas exempte de duretés et de mortifications :

1657. *Trop sont à Clini voir diant
De ceu qu'il ont a covenant...*

1665. *Il me promirent sens mentir
Que quand je voudroie dormir
Que il me convendroit veillier,
Et quant je voudreie maingier
Qu'il me feroient jeüner.
Plus me grieve trop de parler
Qu'il me tollent que d'autre chose.*⁵

1. « *Et sciendum quod ad processiones quae fiunt per claustrum non liceat hospitibus incédere, nec ad sermones in capitulum intrare, nisi aliqua fuerit tam reverenda persona cui hoc permitti deceat* ». *Consuetudines cistercienses*, GUIGNARD, p. 109, au dimanche des Rameaux.

2. Cf. Bernard ITIER : *In solemnitate S. Marcialis* (30 juin), *canonici fecerunt nobiscum honorifice processionem. Erant autem XIII canonici cum clericis suis* (DUPL. AC., p. 84). *Canonici processionem fecerunt nobiscum in solemnitate S. Marcialis* » (*ibid.* 73, pour l'année 1208).

3. « *Si liceat alicui libros dictare. — Nulli liceat abbati nec monacho nec novitio libros facere, nisi forte cuiquam in generali abbatum capitulo concessum fuerit* ». *Consuetudines cisterc.*, chap. 58, ap. GUIGNARD, p. 266.

4. DUPLÈS AGIER, *Chroniques de S. Martial*, p. 51.

5. *Bible Guiot*, cité par EVANS, pp. 126-127.

III. — SAINT-MARTIAL ET L'ENSEIGNEMENT.

L'un des facteurs les plus importants de la mentalité des monastères clunisiens ou apparentés réside dans l'enseignement donné à l'intérieur même de l'abbaye aux enfants qui leur sont confiés.

En effet, d'une part, ces enfants sont, en presque totalité, des « enfants oblati » (*oblati* ou *donati*) se destinant à la vie monacale, et leur éducation détermine à l'avance leur futur comportement monastique¹; en outre, cette éducation reflète fidèlement l'état d'esprit que les maîtres, émanation de la direction abbatiale, considèrent comme désirable; enfin, plus directement, la présence des enfants au chœur détermine, notamment au moment des réjouissances de la décade de Noël, des usages spéciaux dont l'importance apparaîtra considérable en ce qui nous préoccupe ici².

Lorsque l'on parle de la « renaissance du XII^e S. », il importe de bien préciser le sens que l'on entend donner à cette expression. De même que le vocable « Renaissance » appliqué couramment au XVI^e S. signifiait à peu exclusivement « renaissance des études antiques », il semble que ce terme, justifié en fait dans un domaine beaucoup plus large, n'ait été souvent employé qu'en fonction d'un renouveau d'attention vers les classiques latins ou grecs (ceux-ci, on le sait, en traduction latine et dans une mesure beaucoup plus faible³), qui devait conduire les Français du XII^e S. à se considérer volontiers comme dépositaires de la tradition antique :

1. *Ut schola in monasterio non habeatur, nisi eorum qui oblati sunt* (*Conventus Aquisgran.*, ann. 817, cap. 45, ap. BALUZE. *Capit. regum*, I, col. 585). Ce principe subit une évolution : « au XI^e S., il est certain que certaines écoles étaient ouvertes aux clercs séculiers ; ainsi à l'abbaye du Bec. S. Bénigne de Dijon en avait même fondées à cette intention (cf. Raoul Glaber, *Vita S. Guillelmi Divionensis*, 14, P.L. 142, 709). Mais dans la première moitié du XII^e S., les cas se ramenèrent à deux : celui de l'abbaye S. Vincent de Metz où enseignait Sigebert de Gembloux, et celui de l'abbaye de S. Trond. » (PARÉ... p. 42.)

2. Il s'agit surtout des fêtes dites à tort « des Fous », « de l'âne », etc., et qui sont plus simplement celles des enfants de la maîtrise ou de l'école conventuelle. Du nom qui revient souvent à propos de cette fête, on pourrait l'appeler *fête du Baculus*. Devant les développements que cette question aurait requis, nous avons à regret renoncé à en présenter l'étude dans ce travail, d'autant plus que les témoignages directement rattachés à l'école de S. Martial sont rares et imprécis (*Versus Incomparabiliter* du ms. SM. I). — Cluny du reste devait prendre position contre l'extension de l'enseignement monacal aux élèves séculiers, de même que Cîteaux (*Consuetudines*, ch. 78, ap. GUIGNARD, p. 272).

3. Rappelons que les premières traductions d'Aristote ont été commencées en Espagne au XII^e S. à travers les versions arabes, notamment par Gundissalvus ou Gundissalinus, archidiacre de Ségovie, + 1151. Cf. Paul VIGNAUX, *La pensée au moyen âge*, Paris, Colin 1938, p. 66. Du X^e au XI^e S. en particulier, l'affectation parfois présomptueuse de « savoir le grec » apparaît constamment, à S. Martial plus qu'ailleurs, à propos des pièces ou expressions liturgiques d'origine byzantine. Nous en verrons maints exemples. Toutefois cette affectation ne semble pas avoir dépassé le domaine liturgique.

*Ce nos ont nostre livre apris
Que Grece ot de chevalerie
Le premier los et de clergie.
Puis vint chevalerie a Rome
Et de la clergie la some
Qui or est an France venue¹.*

En effet, la fin du XI^e S. a été marquée par un essor considérable des études classiques. Vers 1060, suivant Guibert de Nogent, « on ne rencontrait pour ainsi dire pas de maîtres de grammaire dans les bourgs ; c'est à peine si on pouvait en trouver dans les grandes villes ; encore leur science était-elle bien courte, et il ne saurait être question, ajoute-t-il, de les comparer aux *clercs errants* d'aujourd'hui »².

Par contre, suivant le même auteur, entre 1104 et 1112, « la grammaire fleurit de tous côtés, et le grand nombre des écoles les met à la portée des plus pauvres »³. Mais ce mouvement, indépendant des écoles monastiques, est surtout le fait des écoles épiscopales.

A l'époque où sera à l'apogée l'école dite de Saint-Martial, c'est-à-dire aux alentours de 1100, cette activité, dans le domaine littéraire, aboutit au néo-classicisme latin des Marbode d'Angers, des Hildebert de Lavardin ou des Baudri de Bourgueil (tous trois évêques ou archevêques⁴, ce qui illustre bien l'influence des écoles épiscopales à ce point de vue). Ceux-ci tenteront de remettre en honneur la rhétorique et la métrique classiques ; mais il ne saurait y avoir de commune mesure entre leurs essais à base d'imitation littéraire, purement verbale, et le travail de création spontané auquel se livreront les moines en laissant se développer suivant les lois de l'évolution une activité toute entière orientée vers l'office divin.

Par le développement de celui-ci en ramifications de plus en plus indépendantes de l'office primitif, nous assisterons à une série de genèses autochtones qui formeront en quelque sorte l'équivalent chrétien des grandes genèses de la Grèce antique. De part et d'autre, nous nous trouverons à l'origine devant une synthèse générale des arts à l'ombre des cérémonies cultuelles — notamment de la musique et de la poésie ; puis, à mesure que s'éloigne le souvenir liturgique,

1. Chrétien de Troyes, cité par VIGNAUX, p. 12.

2. GUIBERT DE NOCENT. *De Vita sua*, I, 4. « *Tanta grammaticorum raritas, un in oppidis pene nullas, in urbitus vix aliquis reperiri potuisset, et, quos inveniri contigerat, eorum scientia tenuis erat, nec etiam moderni temporis clericulis vagantibus comparari poterat.* » P. L., 156, col. 844. Traduction de PARÉ, etc., p. 22, n. I, jusqu'à tenuis erat.

3. *Gesta Dei per Francos*, préface : « *Cum enim passim videamus fervere grammaticam et quibusque vilissimis prae numerositate scolarum hanc patere novimus disciplinam.* » P. L., 156, col. 681. Trad. *ibid.* n. 3.

4. Marbode, évêque d'Angers ; Hildebert, évêque du Mans, puis archevêque de Tours ; Baudri, archevêque de Dol après avoir été abbé de Bourgueil. Cf. HALPHEN, p. 105.

devant une individualisation de plus en plus marquée qui aboutira à la scission des deux éléments.

Par un curieux paradoxe, ce seront ainsi les écoles monastiques, pour lesquelles l'Antiquité n'est qu'une curiosité abordée avec réticence¹, qui seront les véritables successeurs de la tradition antique, tandis que ses fidèles des écoles épiscopales (nous allions presque dire « laïques », toutes proportions gardées), n'en considérant que l'aspect extérieur, n'aboutiront souvent qu'à de froids pastiches.

Dans leur ensemble, les écoles monastiques demeurèrent à peu près étrangères à ce mouvement d'humanisme. Certains ont pu de là déduire leur décadence. « L'institution monastique et ses écoles, écrivent Paré, Brunet et Tremblay, au XII^e S., perdit le contact avec les temps nouveaux. L'esprit d'initiative et le sens du progrès passèrent en d'autres mains ; sa science, communément du moins, ne fut plus qu'érudition conservatrice, bientôt ennemie des "nouveautés" dangereuses »². Jugement sévère, auquel nous nous refusons à souscrire, notamment en ce qui concerne l'école de Saint-Martial de Limoges.

Il s'agit avant tout d'une question de point de vue. Pour présenter la défense des écoles monastiques, nous ferions fausse route en cherchant péniblement quelques noms de moines humanistes, comme le cistercien Aelred de Rievault, démarcateur du *De Amicitia* de Cicéron³. En réalité, les écoles monastiques ont délibérément abandonné à leurs concurrents séculiers les séductions dangereuses de la culture antique. Elles représentent, dans ce conflit de tendances, l'élément chrétien autochtone opposé à l'intrusion d'une civilisation brillante où elles se refusent à subordonner la leur ; conflit qui se perpétuera durant tout le moyen âge et semblera provisoirement⁴ achevé au XVI^e S. par la victoire de la « culture » antique. Comme, au lieu d'être un effort de lettrés, leur production est le fruit d'une évolution naturelle, celle-ci se continuera à travers toute notre histoire littéraire et musicale, tandis que les réussites momentanées des néo-classiques des écoles épiscopales se tiendront pour ainsi dire en marge de l'évolution, sans autre descendance que les artificielles productions d'un Daurat ou les discours latins des palmarès scolaires, d'ailleurs aujourd'hui en voie de disparition⁵.

1. Cf. le dialogue rapporté par MARTENE, *Thesaurus*, V, 1573, entre un cistercien et un clunisien. Le premier reproche au second de lire les livres des païens ; celui-ci s'en excuse en faisant valoir qu'il s'agit pour les siens « de se perfectionner dans leur langue et de se mettre par là en état de mieux comprendre les Ecritures ». Cf. ROBERT, p. 83.

2. *Op. cit.*, p. 39.

3. *Ibid.*, p. 48.

4. Provisoirement : car c'est au fond le même conflit qui renaît de nos jours avec les controverses pour ou contre l'enseignement privilégié du latin dans l'enseignement du 2^e degré.

5. Il importe de préciser que ce jugement vise exclusivement la production

Par un curieux paradoxe, qui du reste durera peu, nous verrons Cîteaux, vers 1100, se placer face à Cluny comme défenseur de la littérature antique. Guillaume de Saint-Thierry, Aelred de Rievault sont cisterciens ; et l'on a souligné l'empreinte marquée par la culture "classique" sur le style de saint Bernard lui-même¹. Inversement, de Smaragdus, abbé du IX^e S., qui opposait l'autorité du saint Esprit à celle de Donat, au dominicain Fishacre, dans la première moitié du XIII^e S., nous verrons bien souvent des autorités religieuses s'élever contre « les moines qui se mettent en tête d'apprendre la grammaire », considérée comme le symbole des études dites classiques². Abélard se plaindra de ce que les moines n'apprennent qu'à chanter et à bien dire le latin sans en comprendre le sens³, mais il reconnaît par ailleurs que plusieurs de leurs rivaux se livrent trop assidûment à l'étude des poètes profanes⁴.

A se refuser ainsi à suivre la tendance du jour, les écoles monastiques ne tardèrent pas à perdre la prééminence de l'enseignement. Alors que, vers 1087-1092, l'écolâtre Odon rendait célèbre l'école de Tournai, puis maître Anselme celle de Laon, Guillaume de Champeaux et Abélard enfin celle de Paris, et que ce mouvement s'étendait à l'Angleterre et à l'Espagne⁵ au début du XII^e S., les écoles monastiques cessèrent bientôt de voir accourir dans leurs murs l'élément extérieur « étudiant » (traduisez ainsi *clericus*). « Les jeunes générations, les classes nouvelles de la société ne les fréquentent plus... Aussi bien, le développement de la vie intellectuelle ratifiait cet isolement extérieur. Sciences et lettres, de par leur objet même, tendaient à se séculariser, à prendre leur légitime autonomie hors de l'"école du service divin" qu'est par définition le monastère... Il paraît donc impossible, de toutes parts, d'attribuer un rôle important, dans les organismes enseignants (ce qui ne veut pas dire dans l'histoire littéraire⁶) aux écoles monastiques... Lorsque l'ordre de saint Benoît voudra, au XIII^e S., renouer cette tradition interrompue, il devra aller demander la haute culture intellectuelle en dehors du cloître, aux Universités, auprès desquelles il établira des collèges »⁷.

Il faut souligner que cette ségrégation des monastères est surtout le fait de la réaction cistercienne, dont le sermon célèbre de saint

littéraire et musicale : il en va tout autrement des disciplines de pensée pure ou de sciences.

1. P. VIGNAUX, *op. cit.*, p. 21.

2. *Ibid.*, p. 19, à propos de Pierre Damien, v. 1050.

3. *Nunc vero qui in monasteriis erudiuntur adeo stulti perseverant ut, literarum sono contenti, nullam de intelligentia curam assumant.* Epist. 8, *Regula sanctorum monialium*, P. L., 178, 311.

4. *Ibid.*, col. 1210-1212. Toutefois, dit-il, « ego autem nullius artis lectionem cuicumque religiose interdicendam arbitror » (*ibid.* 1044).

5. PARÉ BRUNET TREMBLAY, pp. 23-25.

6. C'est nous qui soulignons.

7. PARÉ BRUNET TREMBLAY, pp. 39-42.



Bernard aux étudiants¹ est l'un des témoins les plus éloquents. « Qu'aucun enfant ne reçoive l'enseignement littéraire à l'intérieur des monastères ni dans les lieux qui en dépendent... à moins qu'il ne soit moine ou novice admis à titre probatoire² », dira la règle cistercienne. Mais saint Bernard n'entre à Cîteaux qu'en 1112. Sans doute les *Consuetudines* d'Ulric nous apprennent-elles qu'à Cluny, vers 1085³, il n'y avait pas plus de six oblates — moins qu'à Saint-Martial en 1209 — et que Guillaume, abbé d'Hirschau, les avait supprimés dans son monastère⁴, mais les écoles claustrales de Lobbes avec Hériger (m. 1008 ?), de Gembloux avec Sigbert (m. 1112), de Stavelot, où serait née, d'après Joseph Bédier, la chanson de geste des Quatre Fils Aymon, du Bec en Normandie avec le grand Anselme (m. 1109), et bien d'autres, témoignent que, jusqu'à l'intervention cistercienne du moins⁵, les écoles monastiques dans leur ensemble étaient loin d'être vides d'élèves et dépréciées de réputation.

**

De cet enseignement, qu'il s'agisse des écoles de l'un ou l'autre bord, il serait vain de dissimuler le caractère foncièrement formaliste. Malgré les efforts méritoires d'indépendance qui rendirent célèbres — parfois à leur grand dam — certains maîtres illustres, l'autorité du « magister dixit » demeure la grande règle. « Le maître médiéval a nom *lector* ; en matière religieuse, le maître « lit » la Bible. Pour l'ordre profane, citons les principaux « auteurs » de Thierry (de Chartres) : en grammaire, Donat et Priscien ; en rhétorique, Cicéron ; en dialectique, Aristote, Porphyre, Boèce ; (...) ; en arithmétique, musique, géométrie, Boèce encore »⁶.

En musique notamment, il est impossible de lire même superficiellement les *Scriptores* médiévaux sans être frappés du « décalage » qu'ils révèlent à chaque pas entre la théorie transmise et la pratique de l'époque correspondante : nous trouverons encore les tétracordes de

1. *De conversione ad clericos sermo*, P. L., 182, col. 834-856.

2. *Nullus puerorum doceatur litteras intra monasterium vel in locis monasterii... nisi sit monachus vel receptus in probatione novitius. Consuetudines*, c. 78, ap. GUIGNARD, p. 272.

3. Pour la date des *Consuetudines*, v. *supra*, p. 34.

4. P. L. 149, col. 742.

5. A l'exception du texte d'Ulric cité plus haut, il semble que tous les témoignages cités par PARÉ BRUNET TREMBLAY à l'appui de la décadence des écoles monastiques soient postérieurs à cette intervention. En négligeant cette distinction pour parler en bloc des « écoles monastiques au XII^e S. », ces auteurs paraissent donc conclure prématurément à la décadence d'ensemble de ces écoles, qu'ils n'envisagent du reste que par rapport à la culture antique et aux sciences d'Université.

6. VIGNAUX, p. 23.

la théorie grecque analysés et commentés à l'extrême fin du Moyen-Âge alors que depuis Guy d'Arezzo au moins les nouveaux hexacordes les ont entièrement supplantés, et l'on trouve dans les théories du XIX^e S. en usage de nos jours des anachronismes qui témoignent que cette tradition du retard de la théorie sur la pratique s'est fidèlement conservée¹.

Les consignes données jadis par Charlemagne semblent avoir été longtemps observées : sur cinq matières recommandées, trois — les trois premières — sont, directement ou non, d'ordre musical².

De ces matières, il semble, comme nous l'avons dit, que les écoles séculières aient surtout retenu les dernières, et les écoles monastiques les trois aspects musicaux, où était plus directement intéressé l'office divin. « Dans tout couvent où il y avait des enfants, on leur faisait suivre des cours où leur était enseigné l'écriture, la lecture, la psalmodie et sans doute quelques rudiments des sciences profanes... On poussait tout spécialement leur instruction musicale, et seul un moine ancien enfant élevé dans le monastère (*nutritus*) pouvait d'ordinaire remplir le rôle délicat et compliqué de directeur du chant ou chanteur³. Ces enfants étaient soumis dès leur jeune âge à une claustration rigoureuse et à une discipline sévère. Ils étaient placés, du moins dans l'enceinte du couvent, sous l'autorité de l'abbé, du prieur, de leur *magister*, et sous la garde de *custodes* ; s'y adjoignait également l'autorité du *cantor*⁴. Ils apprenaient à chanter en même temps qu'à lire, et c'est ainsi que la genèse musicale des grands genres littéraires apparaîtra comme la chose la plus naturelle, dans la mesure où nous pourrions la relier au développement des dérivés des offices réguliers. Ce n'est qu'à la fin du XII^e S., après que Pierre le Vénérable se sera plaint du trouble et de la distraction que les enfants apportent aux moines⁵, que Cluny abandonnera à peu près totalement l'institution des enfants oblates.

Dans ces études, une grande place était donnée aux règles d'accentuation et de prononciation, « très importantes pour des clercs qui avaient à chanter les psaumes en commun, et qui perdaient le sens de l'accentuation à mesure que la langue parlée s'éloignait de la langue des auteurs étudiés dans les écoles »⁶. Ce point est loin d'être

1. Cf. notre *Traité historique d'analyse musicale*, Paris Leduc 1950, p. 28.

2. *Psalmos, notas, cantus, compotum, grammaticum per singula monasteria vel episcopia discant... et pueros vestros non sinite eos vel legendo vel scribendo corrumpere* (Capitulaire d'Aix-la-Chapelle, anno 817. Cf. BALUZE, *Capitularia regum*, I, 238.)

3. VALOUS, p. 306.

4. Cf. LANFRANC, *De disciplina puerorum*, P. L., t. 150, col. 506. Voir aussi les Coutumes de Bernard, I, chap. 14, et celles d'Ulric, chap. III et X. — Pour une bibliographie détaillée, v. DENIFLE, *Universitäten*, I, 716, n. 174.

5. VALOUS, pp. 306-307.

6. ROBERT, p. 46.

accessoire : nous verrons en effet le rôle considérable joué par l'accentuation tant dans la rythmique littéraire que dans la rythmique musicale, et il importait de définir par quelle voie ce rôle avait pu échapper à la décadence de l'accentuation pratique dans le latin parlé.

Quant à l'étude musicale proprement dite, telle que la comprenait le *quadrivium*, on y distinguait soigneusement la théorie et la pratique. La première seule était, suivant la distinction augustinienne répandue par Boèce et Guy d'Arezzo, jugée digne du *musicus*. Elle comprenait notamment les rapports de la musique avec l'arithmétique, l'acoustique et l'harmonie des astres. Les idées y étaient empruntées à Boèce, Donat ou Bède, à travers Alcuin, Odon de Cluny, Notker, Reginon de Prüm, ou plus tard Guy d'Arezzo. Il est permis de penser que les écoles monastiques de peu d'extension, comme celle de Saint-Martial, ne lui accordaient qu'une place restreinte¹. La musique pratique, au contraire, était à base de mémoire et prenait le nom plus modeste de *cantus* ; elle était enseignée par le chantre ou préchantre, suivant les cas — *cantor* s'opposant ainsi à *musicus* suivant les mêmes autorités — et consistait principalement dans le « serinage » des offices².

Un passage de la vie de Benoît, abbé de Cluses, dont nous avons parlé à propos des querelles de l'apostolicité de saint Martial, nous montre bien à quel point la perfection du chant jouait un rôle puissant dans la spiritualité. « J'ai vu de mes yeux, dit le chroniqueur, sa bouche faire couler les larmes lorsque, chantant dans les processions, sa voix surélevée et haute exprimait la jubilation, et je ne crois pas que cela soit possible à d'autres qu'à une élite douée de spiritualité »³.

1. On ne remarque aucun traité de musique dans les catalogues de la bibliothèque, à l'exception du catalogue de U 11 (vers 1240), qui signale un livre intitulé *Musica, ortografia, et la Musica Guidonis* (DUPL. AC., p. 351). En outre, une note de Bernard Itier laisse à penser qu'il s'y trouvait peut-être le traité de l'un des Francon : « *Cronica Gaudefredi de Bruil, ubi est... vita S. Pardulfi versibus composita, et versus misse Hildeberti Cenomannensis episcopi, versus de S. Aredio. Hec omnia sunt in uno volumine, necnon ex dictis magistri Franconis de ligno trium foliorum ex quo facta est crux Domini, et versus de imagine Salvatoris* » (ap. DELISLE, *les mss. de S. M.*, p. 11, n. 6, DUPL. AC., p. 333).

2. Cf. MAITRE, pp. 157-159. « A Cluny tout au moins, il semble y avoir eu à l'origine partage des fonctions entre le *préchantre* ou chef proprement dit des chantres, et l'*armarius*, garde des livres, maître des cérémonies et peut-être normalement supérieur hiérarchique du *préchantre*... (Celui-ci) est secondé pour entonner (certaines) antiennes par le chantre, *cantor*, ... qui lui aussi... revêt la chape... Dans la suite, les fonctions de ce *cantor* sont, semble-t-il, passées au chantre de semaine (*hebdomadarius cantor*) ». VALOUS, pp. 156-160.

Dans les Coutumes d'Ulric, l. III, ch. X, l'*armarius* est confondu avec le *cantor*. Voir les *Consuetudines* de Fleury, p. 392-395, celles de Bernard, p. 16 sqq., DUCANGE, art. *Armarius*, Peter WAGNER, *Origine...*, pp. 223-224.

3. « *In celebrandis vero sollempnitatibus, quam festivum se ac strenuum, ac spirituali gaudio alacrem vel ylaem ostendebat, quis digne referre sufficiat ?* »

L'abbaye Saint-Martial possédait une école de *nutriti*, et plusieurs hommes éminents lui doivent leur éducation : Adémar de Chabannes, Hildebert ou Aldebert, qui fut bibliothécaire de l'abbaye (m. 1025)¹, Géraud de Lestrade, prieur du Vigeois en 1082, Gérard, qui fut en 1095 abbé de Saint-Augustin de Limoges², Bernard Itier enfin, qui fut, en tant que bibliothécaire et chroniqueur, l'un des principaux artisans de la gloire de Saint-Martial³.

Adémar de Chabannes, neveu et élève de Roger, et qui, bien que moine de Saint-Cybard à Angoulême, fut élevé à Saint-Martial⁴ et garda toute sa vie les liens les plus étroits avec l'abbaye limousine, est l'une des figures les plus curieuses du XI^e S. Qualifié par les contemporains de « grammairien d'heureuse mémoire »⁵, il ne fut pas seulement chroniqueur, sermonnaire, polémiste et bienfaiteur de l'abbaye, à qui il fit don de tous ses livres écrits souvent de sa propre main⁶ ; il fut aussi poète. Mabillon a publié de lui des vers acrostiches à la mémoire de l'évêque d'Angoulême Rohon⁷, et P. Hooreman a cru pouvoir récemment lui attribuer des *Versus de Sancto Marciale* dont nous aurons à reparler⁸.

L'enseignement de Saint-Martial était en outre en liaison étroite avec celui des abbayes voisines, notamment celui de Fleury : c'est à Fleury que fut élevé l'abbé Odolric⁹.

Bernard Itier (V. ch. III) qui nous a laissé de précieuses chroniques, nous donne la liste des moines en 1209. Sur 82 noms (dont 9 *conversi*), on y trouve 6 *pueri*, 1 *juvenis*, et parmi les dignitaires de l'abbaye figurent un *magister scole* et un *magister noviciorum*¹⁰.

Ce chiffre peut paraître faible. On remarquera toutefois qu'il représente plus de 10 % de l'effectif du monastère, qu'il se place dans la

Videres illum ad psallendum et canendum sua liquida et clara voca reliquos excitare, ne quis eorum somno marceret, sedilia cum lucerna circumire ; delector et humiles cantores quibus vox esset modulatio ad canendum, et ad legendum doctiores praeponere, adeo ut chorus eo presente non egeret alio duce seu precentore. Ego met hisce oculis notavi, cum peracuta et altisona voce in processionibus cantando jubilaret, lacrimas per ejus ora fluere quod paucis et nisi spiritualibus reor posse contingere. » Ed. BETHMAN, ap. PERTZ, M.G.H., t. XII, p. 200.

1. PERTZ, MGH., IV, 144.

2. *Hist. Litt. de la France*, t. 7, p. 47.

3. Sur B. ITIER, c. chap. III.

4. LABBE, II, 768. Cf. *supra*, p. 14.

5. *Hist. Litt. de la France*, t. 7.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 306. MABILLON, *Anal.* I, pp. 418-419, d'après le ms. 124 de l'abbaye de S. Evroul.

8. HOOREMAN, *op. cit.*

9. *Hist. Litt. de la France*, t. 7, p. 46. Cf. *infra*, p. 51.

10. DUPL. AC., pp. 247-251. Il ne semble pas que *puer* doive être pris au sens très archaïque que signale Ducange, art. *Pueri*, sur la foi d'un texte de 874 : *diacre* ou *sous-diacre*, opposé aux *seniores* qui sont les prêtres. Voici la liste : Helias Pineta, *puer*, Jorda de Malmont, *puer*, Mainart Macareu, *puer*, P. G., *puer*, P. B., *puer*, P. de Forcelas, *puer*, W. deu Barri, *magister noviciorum*, W. de Bre, *juvenis* (DUPL. AC., pp. 248-251). Pour l'entrée de B. Itier : « *Anno gratie M^oC^olxxvij^o... ego frater Bernardus in monacum receptus fui puer scolaris* (*ibid.* p. 59).

période de décadence générale des écoles monastiques, et qu'il est encore supérieur à l'effectif qu'avant cette période Ulric dénombrerait à Cluny même¹.

Le rôle de l'élément « étudiant » dans la production martialienne n'apparaît pas avec une évidence aussi nette que par exemple celui de la « jeunesse » de Beauvais dans le prologue du drame de Daniel (1140) :

*Danielis ludus iste
In Belvaco est inventus
Et invenit hoc juvenus²*

ou celui des enfants de la maîtrise dans les offices tropés de la Circoncision à Sens ou à Beauvais encore³; mais la relation entre ces offices et Saint-Martial est trop évidente⁴ pour que nous ne puissions suppléer au silence des rubriques. Des témoignages épars surgissent du reste çà et là des Versus limousins. Tel, par exemple, ce chant de Noël, dont le ton fort libre n'est pas sans évoquer la production goliardique :

*Nunc Clericorum concio
Devota sit cum gaudio⁵*

En outre, des expressions assez fréquentes, comme *turba fidelium*⁶, *plebs*⁷, *fidelis concio*⁸, semblent bien provenir de gens d'église associant à leurs chants des non ecclésiastiques, car, comme le remarque Du Ménil, « le clergé désigne toujours le reste des fidèles par *plebs* ou *populus* »⁹.

Peut-être aussi peut-on reconnaître le « tour étudiant » dans une ronde du ms. SM I où la Muse est invitée à célébrer la Nativité :

*Eia, musa, propera,
Cinge frontem hedera,
Eia, choris (ms. cordis) impera,
Liram cordis tempera,
Inter nos et supera.
Reformentur federa,
Nam regentem aethera (ms, etera)
Genuit puerpera¹⁰*

1. *Supra*, p. 42.

2. Brit. Mus., ms. Egerton 2615, f° 95.

3. VILL., passim.

4. *Infra*, I, IV.

5. Ms. SM. 1, f° 33. Texte ap. DU MÉNIL, II, p. 43. — Du Ménil indique à tort

6. SM. 1, f° 61' — DU MÉNIL, II, p. 47.

7. *Ibid.*

8. SM. 1, 46' — DU MÉNIL, II, 46.

9. *Loc. cit.*, p. 47, n. 2.

10. SM. 1, f° 79'. Publié pour la première fois, avec la transcription musicale, par J. CHAILLEY, *Petite histoire de la chanson populaire française*, Paris, Presses Universitaires, 1941, p. 7.

Mais cette pièce, d'une écriture différente, est sans doute postérieure aux autres pièces du ms.

Nous aurons à revenir sur ces questions lorsque nous étudierons les rapports de Saint-Martial avec la poésie goliardique.

IV. — LES RELATIONS DE L'ABBAYE SAINT-MARTIAL AVEC L'EXTÉRIEUR.

Si le nom de l'abbaye Saint-Martial est devenu en quelque sorte un symbole de l'activité musico-littéraire des X^e et XI^e S., à la faveur de l'extraordinaire accroissement de sa bibliothèque à l'époque suivante, cela n'a été rendu possible que par les importantes ramifications qui étendaient son influence et sa sphère de prospection bien au-delà des limites de sa ville.

Comme toute abbaye importante, Saint-Martial entretenait un grand nombre de prieurés, dont la carte, publiée par Ch. de Lasteyrie, couvre à peu près tout le midi de la France¹. Cette carte recouvre et déborde celle de la province linguistique du Limousin, qui comprenait le haut et bas Limousin, la Marche limousine, le Poitou, le Périgord, le Quercy, l'Angoumois et la Saintonge. Les contrats de *societas*² passés par les abbés de Saint-Martial concernent surtout — outre Cluny pour raisons politiques — les monastères bénédictins et augustins du Limousin, de la Marche, du Poitou et de l'Auvergne³, mais A. Molinier a prouvé que les obituaires de Saint-Martial ne contiennent pas les noms de tous les associés spirituels de l'abbaye⁴. « Telle abbaye importante du Midi, Moissac, par exemple, n'est que rarement choisie par les personnes pieuses du pays, dont beaucoup au contraire vont se faire inscrire sur l'obituaire de Saint-Martial de Limoges »⁵. Dans ce dernier vont jusqu'à figurer des pèlerins originaires de Venise⁶, et c'est ainsi que parmi les mss. qui représentent l'« école de Saint-Martial » pourront figurer des recueils provenant de Narbonne (ms. V), de Moissac (X), peut-être d'Aurillac (E), et d'autres encore de la région dite « toulousaine » (H, I, J) ; nous avons relevé dans H un détail graphique (*sonus* pour tonus) qui atteste une influence mozarabe⁷, alors que dans C, originaire de Saint-Martial, et K qui le touche de près, les détails de même ordre renvoient aux liturgies gallicane ou wisigothique⁸.

Saint-Martial et la péninsule.

L'aire d'influence de Saint-Martial de Limoges paraît avoir franchi les Pyrénées. Une chapelle est dédiée à saint Martial au sommet du Mont Serrat⁹, une autre près d'Irun donne son nom au Mont Saint-Martial. Mais cette influence ne paraît pas antérieure au XI^e S. Sans

1. Cf. *Supra*, p. 26.

2. Sur ce terme, v. *supra*, p. 35, n. 2, et A. MOLINIER, *Les obituaires français...*, p. 24.

3. Cf. A. LEROUX, Emile MOLINIER et Antoine THOMAS, *Documents inédits*.

4. A. MOLINIER, *Les obituaires français...*, pp. 76-77.

5. MOLINIER, *ibid.*, p. 36.

6. *Ibid.*, p. 36, note.

7. *Infra*, p. 95.

8. *Infra*, p. 100, et GASTOUÉ, *ap. catalogue LAUER*, p. 409 (ms. 1120, notes aux F^o 16, 22, 23, 34, 168 sqq., 181).

9. GUIBERT, *Notes historiques sur le culte de S. Martial*, p. 22.

doute Saint-Martial a-t-il bénéficié ici de sa demi-appartenance à Cluny : « les moines clunisiens, dit A. Fliche¹ ; ont pénétré en Espagne dès le début du XI^e S., en Catalogne d'abord à Ripoll (1008) puis en Aragon... Peu à peu, tous les monastères espagnols sont devenus des dépendances de Cluny ». On retiendra particulièrement ici la présence de Ripoll, qui au XII^e S. copiera des conduits analogues aux *versus* de Limoges et peut-être leur fournira une partie de leur répertoire² ; le fait que vers 1070 l'influence de Cluny ait été supplantée à Ripoll par celle de Saint-Victor de Marseille par suite de l'action du légat Richard de Saint-Victor³ ne semble pas avoir eu ici de grosses conséquences. Toutefois, on ne relève aucun témoignage direct de contacts personnels entre les deux abbayes limousine et catalane. Celle-ci semble surtout s'être adressée à Cuxa, à Saint-Germain-des-Prés et à Fleury⁴, et si elle fut la porte par laquelle, comme le dit Anglès, la littérature musicale du midi de la France put pénétrer en Catalogne, sa liaison avec Saint-Martial paraît assez précaire, tout au moins jusqu'à la fin du XI^e S., malgré l'exemple exceptionnel du *versus Sibylle* de notre ms. A, qui du reste n'est pas certainement martialien⁵.

Un autre élément de liaison avec la péninsule provient sans doute de la situation de Limoges sur la route de Compostelle. Cette liaison trouvera vers 1140 son expression la plus frappante dans la compilation, par le poitevin Aimeric Picaud, du riche office farci de Saint-Jacques de Compostelle faussement attribué au pape Calixte⁶, où les emprunts au répertoire martialien sont nombreux, comme l'a montré Spanke et bien qu'Anglès le dénie⁷. Ici encore, les documents ne nous font guère remonter au-delà du XII^e S.

1. *La réforme grégorienne et la reconquête chrétienne*, t. VIII de l'Histoire de l'Eglise, Paris, Bloud et Gay 1940, p. 46.

2. En 994 d'après P. David, *op. cit.*, p. 359.

3. D'après Anglès, *Las Huelgas*, 1, 86, le *Omnis curret homo* de SM. 1 (f^o 59^r) proviendrait aussi de la liturgie mozarabe (SPANKE, *St. Mart. St.*, p. 299). Le *Cedit tempus hiemale* de S.M. 2, f^o 166, est à rapprocher du *Cedit frigus hiemale*, virelai de Ripoll (BN. lat.5132, f^o 108^r) Cf. HANDSCHIN, *Ueber der Ursprung der Motette*, Bericht über den Musikwiss. Kongress, Bâle 1924, p. 193. Sur S. Martial et Ripoll, voir ANGLÈS, *Las Huelgas*, 1, 54 et L. NICOLAU d'OLWER, *L'escola poetica de Ripoll en els segles XXIII*, Annuari de l'Institut d'estudis catalans, 1915-1920. VI.

4. P. DAVID, *Et. hist. sur la Galice et le Portugal*, p. 357.

5. ANGLÈS, *Las Huelgas*, 1, 18.

6. V. *infra*, livre II.

7. Sur cet office, voir P. WAGNER, *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus*, Fribourg (Suisse) Hess, 1931, ANGLÈS, *Las Huelgas*, 1, 59 sqq., SPANKE, *St. Mart. St.*, 399-410 ; W. MUIR WHITEHILL-G. PRADO, *Liber S. Jacobi : Codex Calixtinus. I Texto. II Musica. Reproduccion en fototipia seguida de la transcripcion. III Estudios e indices*. (Santiago de Compostela 1944) [Cf. M. DEFOURNEAUX, *Les Français en Espagne aux XI-XII^e s.*, (Paris 1949, p. 79 n. 2 : bibliographie détaillée.)

8. *Las Huelgas*, I, 62, 63. On peut y ajouter d'évidentes refaçons, telles que *Nostra phalanx plaudat leta* du Calixtinus contre *Noster cetus psallat letus*, de S. Martial.

Il semble en être de même pour le Portugal, où le document capital, « l'un des plus anciens mss. liturgiques qui subsistent au Portugal » est le missel de Mateus, à Braga, qui semble copié entre 1130 et 1150¹. Il contient entre autres l'épître farcie de la première messe de Noël en notation aquitaine sur une ligne, et la commémoration de nombreux saints des églises de Gaule, notamment Saint-Martial et Saint-Benoît, ce dernier sous une forme propre à Fleury². L'abbé David, qui l'a étudié, croit qu'il dérive d'un original de Saint-Martin de Tours qui ne serait pas postérieur à la deuxième moitié du x^e S. ni antérieur à 909 (Saint-Géraud d'Aurillac, m. 909 « patron » de notre ms. E, y figurant)³. Aucune séquence ni trope, sauf une paraphrase de *Benedictus* en vers dactyliques rythmiques, mais formules liturgiques propres au S.O. de la France⁴. « Le copiste du xii^e S. semble avoir travaillé pour une église de la région de Tolède ; peu après cette copie fut apportée à Braga, comme l'indique le calendrier ajouté alors au commencement du missel »⁵.

Ce calendrier nous est témoin des hésitations sur la fête de Saint-Martial : elle est d'abord notée le 30 juin, comme à Limoges, dans la rédaction pour l'Espagne ; puis, dans le second calendrier destiné à Braga, « une main plus récente ajouta (le 7 juillet), le nom de Saint-Martial de Limoges, qui a été gratté ensuite ; au calendrier du bréviaire de Soeiro, saint Martial est bien au 7 juillet ; la date primitive de cette fête est bien le 30 juin, mais elle a été déplacée par la commémoration de saint Paul »⁶. Dans le Pontifical de Braga, non antérieur à 1175 (notation aquitaine sur ligne sèche), saint Martial figure parmi les confesseurs pontifes et non parmi les apôtres⁷ : l'indépendance vis-à-vis de la métropole du saint est d'autant plus flagrante que « le rite, ou plutôt la coutume liturgique de Braga est formée tout entière à partir des livres romano-francs de la fin du xi^e et du xii^e S. » et que « beaucoup d'autres mss., venus aux xi^e et xii^e S. d'Aquitaine et de Bourgogne, ont laissé leur trace de cette coutume »⁸. On rappelle aussi que l'université de Coïmbra fut fondée vers cette époque par le quercinois Aimeric d'Hébard ou Hébralle⁹ et que Maurice Bourdin, archevêque de Braga au xii^e S., et qui fut antipape, était originaire de Limoges¹⁰. Le chant populaire a du reste conservé des

1. P. DAVID, *Et. Hist.*, pp. 513-514.

2. *Ibid.*, p. 518.

3. *Ibid.*, p. 514, 519.

4. *Ibid.*, p. 522, 523.

5. *Ibid.*, p. 526.

6. *Ibid.*, p. 518-531.

7. *Ibid.*, p. 543.

8. *Ibid.*, pp. 557-561.

9. Cf. la thèse de VASCONCELLOS, *Os Quercinos no Portugal*. Un moulin sur le Lot, près de Cajarc (Lot) porte encore le nom de Combre.

10. Il avait été amené de Limoges par Urbain II lors de sa visite. Cf. P. DAVID, *op. cit.*, pp. 441-501.

traces de ces rapports, et M. Joseph Canteloube nous dit que la *baïléro* vivace en Gascogne, en Auvergne et dans le haut-Limousin est aussi connue en Galice sous le nom de *Vailero*. On sait que la notation aquitaine fut adoptée à partir du xi^e S. dans toute la péninsule¹ ; mais dans le sanctoral hispanique en usage au milieu du xi^e S., saint Martial est inconnu² ; par contre saint Martin de Tours et saint Saturnin de Toulouse, si souvent associés dans nos mss. martialiens, y sont à l'honneur³ ; pas de saint Martial non plus parmi les patrons d'églises dont beaucoup pourtant viennent de France⁴. A l'inverse, c'est sainte Eulalie de Mérida que célébrera la fameuse chanson romane...⁵.

Saint-Martial et Fleury

On est surpris de constater le peu de contacts que semble révéler le répertoire de l'école de Saint-Martial avec la grande abbaye relativement voisine de Fleury-sur-Loire, alors que les contacts personnels ont été au contraire très fréquents. Peut-être la différence des notations musicales en est-elle l'une des causes, Fleury n'ayant jamais pratiqué la notation aquitaine ; mais ceci n'est pas suffisant. En fait, la culture de Fleury est celle des pays d'oïl, celle de Saint-Martial est tout entière celle des pays d'oc. La règle même n'est pas du même lignage, comme nous le verrons à propos du drame liturgique et de la *Regularis Concordia*.

Fleury, qui eut jadis pour abbé Théodulfe d'Orléans, possédait l'une des écoles les plus anciennes et les plus renommées. Elle avait même ouvert, avant l'ordonnance d'Aix-la-Chapelle de 817, une école « mixte » (entendez novices et clercs séculiers)⁶, et en 938 pouvait être citée par le pape Léon VII comme « *caput quasi et principium* » de l'ordre⁷. Un soin particulier y était apporté à l'étude de l'accentuation et de la quantité⁸. Son grand abbé, Abbon, « offert » comme oblat en 957-58, avait étudié à Paris et à Reims⁹, puis à l'école de chant d'Orléans, fondée par Charlemagne où « il dut donner beaucoup d'argent, parce que cette école était sous la protection de l'évêque, qui ne souffrait qu'avec peine la présence des moines de Fleury, dont l'influence balançait la sienne »¹⁰. Ecolâtre à 27 ans, il s'était

1. SUNYOL (Dom Grégoire), *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Paris, Desclée, 1935, pp. 267-281.

2. DAVID, *op. cit.*, p. 196 sqq.

3. *Ibid.*, pp. 214-215.

4. *Ibid.*, pp. 224-242.

5. *Ibid.*, p. 252.

6. CUISSARD-GAUCHERON, *L'école de Fleury-sur-Loire*, p. 9.

7. *Ibid.*, p. 14.

8. *Ibid.*, p. 26. Abbon lui-même en parle souvent dans ses lettres.

9. *Vita Abbonis*, P. L. 139, 388.

10. CUISSARD-GAUCHERON, *op. cit.*, pp. 36-37.

réserve entre autres l'enseignement de la musique, et avait des élèves venus de Reims, Chartres, Saumur, Tours, Laon, Cantorbéry, Sens, mais aussi Aurillac et Tulle¹. Chaque élève devait en guise d'honoraires faire don à l'abbaye de deux manuscrits². Sa mission en Angleterre devait établir de fructueux contacts entre les deux pays, bien que, d'après Fliche³, cette influence n'eût guère survécu à l'archevêque saint Dunstan de Cantorbéry — à qui a été parfois attribuée la *Regularis Concordia*⁴. Ami de Fulbert de Chartres, protégé de Gerbert qui intervint en sa faveur lors de sa première élection contestée à l'abbatiale, il écrivit des vers à la gloire des Othons et eut parmi ses élèves Bernon, futur abbé de Reichenau, et Gérard, auteur du *Walter d'Aquitaine*⁵. On lui a attribué une séquence à saint Martial, *Alme Deus, nunc parce tuis*⁶, mais cette attribution a été contestée⁷. On constate toutefois que les deux mss. qui ont inséré cette prose, K et M, sont ceux dont nous avons souligné les attaches les plus directes avec l'abbaye Saint-Martial (K non originaire, mais d'influence très proche, M sans doute originaire). L'historien de Fleury, Cuissard, ne parle pas de cette prose, mais signale simplement que « Conrad Gessner lui attribue une séquence pour saint Etienne et quelques répons, mais rien ne nous est parvenu »⁸.

Le renom musical de Fleury continua après Abbon : « Si vous voulez apprendre la musique et tout ce qui se fait au moyen des orgues, disait Gerbert à un de ses amis, pour ce que je ne pourrai accomplir par moi, je me ferai remplacer par Constantin de Fleury »⁹ : ce dernier fut le successeur d'Abbon comme écolâtre, et sous son abbatiat même. Au XI^e S., Fleury nous lègue trois graduels à deux voix¹⁰, chose inconnue dans l'école martialienne. Le prieur Aïdré, m. 1056, a laissé des œuvres en déchant dans un ms. de la Vaticane (Reg. 592)¹¹. Son activité poétique ne fut pas moindre, et l'école néo-antique a fait grand cas de Raoul Tortaire ou le Tortier, de Fleury¹².

L'abbé de Saint-Martial à l'époque d'Adémar de Chabannes, Odol-

1. *Ibid.*, p. 38.

2. *Ibid.*, p. 39.

3. *Hist. de l'Église*, tom. cit., pp. 434-435.

4. Cf. *infra*, chap. du drame liturgique.

5. CUISSARD-GAUCHERON, p. 136.

6. MABILLON, *Acta Sanctorum OSB.* VIII, 34 ; P. L., t. 141, c. 111 ; ARBELLOT, Congr. scient. de France, 1859, II, 187.

7. LECLERCQ, ap. *Dict. d'Arch. chrétienne* de CABROL, art. Limoges, col. 1152.

8. *Op. cit.*, p. 125.

9. *Epist. Gerberti*, 92 ; CUISSARD, *op. cit.*, p. 140.

10. LUDWIG, ap. ADLER, *Hb. der Mkgesch.*, p. 175.

11. *Ibid.*, p. 175.

12. L. MAITRE, *op. cit.*, pp. 67-68. Cf. la thèse de Francis BAR sur Raoul le Tortier, 1938.

ric, avait étudié à Fleury¹. Adémar lui-même a inséré dans l'un des mss. copiés par lui la collection des canons d'Abbon². On célébrait à saint Martial la translation de saint Benoît à Fleury — fête d'ailleurs assez répandue³. En outre, Léon Gautier estime que l'influence de Fleury sur Saint-Martial ou réciproquement aurait pu s'exercer par Nevers⁴.

Il n'en est que plus remarquable que cette influence n'ait pas été plus considérable. Au point de vue de la polyphonie en particulier, jusqu'à la fin du XI^e S. l'école méridionale symbolisée par Saint-Martial de Limoges semble avoir été très en retard sur Fleury, et si celle-ci a peut-être importé de Saint-Martial le fameux trope *Quem queritis*, les développements dramatiques qu'elle sut lui donner demeurèrent inconnus plus au sud jusqu'à la même époque.

Saint-Martial et Saint-Gall.

Les documents historiques martialiens ne contiennent aucune phrase, aucun indice pouvant laisser supposer une liaison directe entre les deux grandes écoles. Et cependant il est impossible de supposer que les deux répertoires se soient formés dans l'ignorance l'un de l'autre ; tout en conservant chacun leur individualité, et en mettant même une sorte de coquetterie à ne pas s'emprunter de pièces précises, la similitude des sources et des techniques apparaît à chaque pas, comme nous le constaterons au livre III dans l'étude des tropes et des séquences.

Comparés aux mss. en provenance d'autres abbayes, ceux de l'école de Saint-Martial (en y comprenant Moissac) forment, dès l'origine, un bloc exceptionnellement cohérent ; seul Saint-Gall peut lui être comparé à ce point de vue.

L'examen des références mentionnées en apparat par le P. Clemens Blume dans les vol. 47 et 49 des *Analecta Hymnica* est d'une singulière éloquence. Nous constatons que parmi les séquences et les tropes, tant du propre que du commun, figurant dans les mss. du X^e S., le bloc des mss. limousins arrive presque toujours en tête de la chronologie, comme du reste le bloc sangallien pour d'autres, généralement inconnus des mss. martialiens. On se trouve donc devant deux puissances d'importance et de situation chronologique sensiblement égales, et le plus souvent indépendantes quant au répertoire⁵. Il n'en est que plus remarquable que ces deux répertoires, qui s'ignorent volontaire-

1. LECLERCQ, *art. cit.*, col. 1152.

2. B. N. ms. lat. 2400, ff. 154-162 et 183 ; P. L. 139, 473-508.

3. LECLERCQ, *art. cit.*, col. 1738.

4. GAUTIER, *Tropes*, p. 94.

5. Cf. *supra*, p. 33.

ment¹, présentent, à côté de divergences de détail, les points communs de technique que nous aurons à étudier. Mieux encore, il existe entre des pièces de texte et d'usage liturgique différents des identités mélodiques presque absolues. L'une d'elles, souvent signalée, est particulièrement remarquable, puisqu'elle concerne l'une des séquences mentionnées par Notker lui-même comme son œuvre, *Sancti Spiritus adsit nobis gratia* (Pentecôte), et l'une des séquences martialiennes les plus anciennes, *Rex omnipotens die hodierna* (Ascension); cette dernière se trouve entre autres dans le ms. B2, originaire de Saint-Martial et datée de 933-936, soit une dizaine d'années seulement après la mort de Notker, alors que le *Sancti Spiritus* n'apparaîtra qu'après 994 dans les manuscrits clunisiens français et semble n'avoir jamais pénétré à Saint-Martial même avant la fin du XI^e S.².

Il n'est pas certain que la solution de ce problème puisse être trouvée dans une existence autonome de la mélodie, sur laquelle auraient été écrits les deux textes, indépendamment l'un de l'autre. Cette hypothèse vient naturellement à l'esprit lorsqu'on observe que les séquences sangalliennes sont souvent munies de titres impersonnels qui pourraient être une façon de désigner le timbre et parfois son origine³. Le *Sancti Spiritus* est ainsi rédigé tantôt sous l'étiquette *Cithara*, tantôt sous l'étiquette *Occidentana*⁴. Mais cette explication perd beaucoup de sa valeur si l'on observe qu'elle s'applique aussi à de nombreuses séquences dont les mss. martaliens donnent l'origine alléluatique, et dont nous étudierons au livre III le mode de composition musicale à partir de cet *alleluia*.

Il ne semble pas non plus que l'on puisse considérer Jumièges comme l'origine commune des deux écoles; telle semble cependant la position de P. Wagner⁵, Gennrich⁶, P. Verrier⁷, etc., qui se demandent si des traces du style perdu de l'abbaye normande (dont nous ne savons que ce qu'en dit Notker) ne pourraient être retrouvées dans l'école de Saint-Martial. Or il suffit de lire attentivement le récit de Notker pour voir qu'il traite de deux choses différentes: d'une part la simple adaptation de paroles aux mélismes A de l'alleluia — ce qui appartient au trope d'adaptation —, procédé qu'il affirme explicitement avoir été en usage à Jumièges; d'autre part une méthode de composition ou de *remaniements* (il faut souligner ce mot) sur laquelle

1. *Quamvis... Gallis non magnopere curent de prosis Teutonicorum...* écrit Ulric de Zell dans ses *Consuetudines* à la fin du XI^e S. (cf. *supra*, p. 34, et *infra*, chap. III). Cité *ap.* AH. 53, p. 122.

2. V. *infra*, p. 67.

3. Cf. *infra*, livre III.

4. SPANKE, *Deutsche und franz. Dichtung des Mittelalters*, pp. 19-24.

5. *Origine...*, p. 266.

6. *Formenlehre*, p. 102.

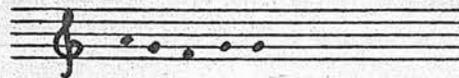
7. *Le Vers français*, II, p. 303 sqq.

il est moins explicite, mais sur lequel l'analyse que nous tenterons des procédés de composition de la séquence nous éclairera quelque peu: de ce procédé (tropes de développement) il revendique expressément la paternité.

Cette prétention est-elle justifiée? Aucun argument sérieux n'a été donné contre elle. Si les mss. A et B de Limoges sont antérieurs aux premiers mss. sangalliens, ils n'en sont pas moins postérieurs de cent ans à l'incendie de Jumièges et à l'aventure de Notker: les œuvres de celui-ci avaient donc eu le temps de se répandre. Or nous n'en trouvons aucune dans les mss. limousins anciens. Inversement, l'un au moins des « timbres » donnés pour titre à l'une des séquences sangalliennes, *Nostra tuba* (non compris par P. Wagner, qui y a vu une allusion à la musique instrumentale) figure dans le répertoire limousin, mais toujours au milieu du XI^e S. (D3, E6, H6, K2): elle y est donc d'importation tardive.

Même indépendance à l'égard des tropes, tant d'adaptation (Kyrie) que d'interpolation ou d'introduction. Ici, la tradition due encore à Ekkehard attribue l'invention à Tutilon de Saint-Gall¹, mort en 915 — donc toujours avant la rédaction des premiers monuments. Même le célèbre *Hodie cantandus est* de Tutilon, dont la liste des mss. remplit plusieurs pages des *Analecta Hymnica*, ne pénétra jamais dans l'abbaye limousine. Le *Quem queritis* pascal est l'un des rares textes de trope que l'on relève simultanément de part et d'autre à la même époque; nous étudierons au chapitre du drame liturgique le problème de son antériorité, et si nous ne prétendons pas l'avoir résolu, nous verrons que les présomptions sont en faveur de saint Martial.

On observera encore que Notker pratique déjà — notamment dans le *Sancti Spiritus* — la cadence



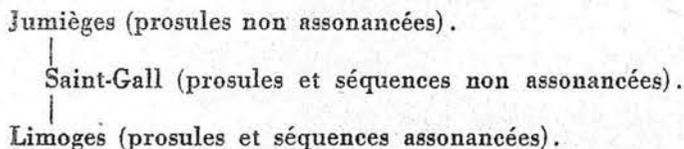
si fréquente dans les proses limousines, et déjà employée dans le *Concelebremus sacram* dédiée à saint Martial et copiée dans le plus ancien ms., A.

Donc, ou bien l'attribution à Notker, unanimement admise depuis Winterfeld², est fautive (ce que nous n'entreprendrons pas de vérifier ici), ou bien Notker a menti en s'attribuant la paternité de l'invention de la technique des proses (ce qui est possible, mais semble peu probable car le reste de son récit paraît véridique), ou bien, et cela semble l'hypothèse exacte, l'école limousine a connu de très bonne heure les proses de Saint-Gall, et, sans les adopter, les a adaptées.

1. Cf. CATARD, *la mus. grég.*, p. 45. Handschin (*Uber Est. und Seq.*, I, 118), met en doute la valeur musicale de Tutilon, mais il s'agit ici d'adaptations littéraires à une mélodie donnée, non de composition musicale. Sur Tutilon, v. VON DEN STEINEN (W.), *Notker der Dichter*, Berne, 1948, p. 524.

2. Malgré les doutes exposés sommairement par Blume (A. H., t. 53). Voir discussion *ap.* HANDSCHIN, *Ueber Est. und Seq.*, note des pp. 11-12.

Il semble donc que l'on doive abandonner l'hypothèse d'une dérivation directe des séquences limousines à partir de Jumièges sans passer par Sain-Gall. Cette hypothèse, du reste, lorsqu'il s'agit des proses, tropes de développement, pêche par la base, car d'après le récit d'Ekkehard, nous l'avons dit, le graduel emporté de Jumièges ne comportait que des tropes d'adaptation. Ceux-ci, à Jumièges, étaient-ils assonancés selon la voyelle du modèle ? Nous l'ignorons. Mais, dans l'affirmative, il eût été surprenant que Notker ou Tutilon, en abandonnant cette assonance, eussent procédé à une régression de technique. Il est donc probable que cette assonance, valable aussi bien pour le A des séquences que pour les voyelles diverses des prosules, soit une innovation de l'école limousine. Elle serait donc un perfectionnement de la technique de Jumièges pour les prosules, de celle de Notker pour les séquences, et non pas, comme on l'a avancé sans preuves, une survivance de la technique de Jumièges. On peut donc supposer avec quelque vraisemblance la filiation suivante :



De fait, les différences entre Saint-Gall et Limoges sont réelles, mais portent sur des détails, alors que les similitudes apparaissent fondamentales. Nous les étudierons au livre III¹.

On peut encore mentionner le fait que Saint-Martial transcrit dans ses tonaires, comme Saint-Gall, les formules d'intonation byzantines *Nonnannoene* etc. Le néologisme donnant aux *festivæ laudes* le nom de « trope », s'il se rencontre chez Ekkehard IV sans explications, est employé pour la première fois avec son sens actuel attesté, cent ans après la mort de Notker et de Tutilon, dans les textes émanant de l'abbaye limousine, tantôt sous sa forme grecque, tantôt latinisé, mais avec l'allusion à l'hellénisme de la tournure : d'abord sous la plume d'Adémar de Chabannes à propos des fêtes qui marquèrent en 1010 la pseudo découverte du chef de saint Jean-Baptiste, puis par deux fois dans le procès-verbal du concile de 1031 où fut discutée l'apostolicité de saint Martial².

Par contre, l'indépendance des répertoires se trouve renforcée par l'indépendance absolue du point de vue paléographique des deux systèmes de notations employés à Saint-Gall d'une part, à Saint-Martial de l'autre. Dom Sunyol considère la notation aquitaine comme déri-

1. Cf. J. CHAILLEY, *Jumièges et les séquences aquitaines*, dans *Études normandes*, XV (1955) n° 51, pp. 271-273, et actes du Congrès pour le XIII^e Centenaire de l'abbaye de Jumièges.

2. Cf. *infra*, livre III, à l'étude du mot *trope*.

vée vraisemblablement de la notation chartraine¹ et précise que « c'est Limoges qui doit être considéré comme son centre et foyer principal »². Son extension couvre le Sud et le S.-O. de la France et s'étend jusqu'en Espagne aux XI^e et XII^e S., portée dans la péninsule par les moines de Cluny « lors de la substitution de la liturgie romaine à la liturgie wisigothique » ou mozarabe³.

Saint-Gall de son côté, si sa paléographie littéraire révèle ses attaches avec l'Irlande⁴, bien explicable par les origines de l'abbaye, fondée, on le sait, à la suite de la mission de l'Irlandais saint Colomban, rattache son écriture musicale à la tradition romaine. Sa diastématique par contre semble inspirée à son tour de modèles anglais⁵. Les principes mêmes de la lecture des points superposés sont rigoureusement l'inverse de ceux de l'école aquitaine, puisque celle-ci voit un climacus descendant là où Saint-Gall lit un scandicus ascendant. La notation aquitaine n'a que peu fait usage des « signes rythmiques » qui inondent les manuscrits sangalliens. L'influence des manuscrits sangalliens est orientée en un tout autre sens que celle des aquitains, puisqu'elle se dirige vers « les pays de langue allemande, en Suisse et dans la région française limitrophe, ... en Belgique, en Hollande, en Luxembourg et jusqu'en Italie, à Monza et à Bobbio »⁶. Les travaux de Dom Brou (*Hispania Sacra*) ont également attiré l'attention sur des séquences mozarabes. Une influence des séquences mozarabes sur Saint-Martial serait peut-être à examiner. De part et d'autre des Pyrénées on retrouve par exemple le signe D (duplicatur) pour indiquer la répétition des motifs de séquence.⁷

Faudrait-il, à défaut d'attaches byzantines dont l'importance, comme nous le montrerons au livre III, nous semble avoir été exagérée, se tourner vers l'Angleterre ou l'Irlande pour trouver un point commun d'origine ? L'importance de ces deux pays a été mise en lumière par Handschin⁸ à propos de Hucbald, par la filière de saint Amand, apôtre des Flandres d'origine irlandaise comme saint Colomban, apôtre de Saint-Gall, et la séquence *Stans a longe*, qui figure au répertoire martialien, viendrait, d'après lui, précisément de saint

1. *Introd. à la Paléogr. grégor.*, p. 265. Cette thèse a été contestée. Sur l'origine des différences entre les notations sangallienne et aquitaine, v. JAMMERS (Ew.), *Zur Entwicklung der Neumenschrift in Karolingerzeit*, dans *Festschrift Otto Glau-ning*, Leipzig 1936, pp. 89-98.

2. SUNYOL, *op. cit.*, p. 260.

3. *Ibidem*.

4. *Id.*, p. 297.

5. *Id.*, 298-300.

6. *Id.*, p. 308.

7. Je remercie le R.P. Huglo, de Solesmes, qui a bien voulu attirer mon attention sur ce point.

8. *Ueber Est. und Seq.*, p. 117.

Amand¹. De nombreux contacts entre Saint-Martial et les îles britanniques sont attestés par l'histoire, mais généralement à une date très postérieure à la naissance des séquences : l'abbé Odolric envoie « deux de ses moines en Angleterre pour y étudier l'état de la tradition en ce pays relativement à l'apostolat de saint Martial »²; les guerres anglaises d'Aquitaine se développeront surtout au XII^e S., de même que c'est en 1170-71 que se place la conquête de l'Irlande par l'Angleterre³, et le comte de Toulouse Raimon de Saint-Gilles fera hommage en 1173 à Henri Plantagenet⁴; « l'effigie funéraire en cuivre émaillé de Guillaume de Valence à l'abbaye de Westminster est un ouvrage français de Limoges »⁵. On cite aussi le moine irlandais saint Emmeram, plus tard évêque de Ratisbonne, qui fut formé à Poitiers⁶. Un ms. des miracles de saint Martial appelle les Normands *Irescales*⁷, ce qui semble bien se rattacher à la racine de *Irenses* = *Irois* et établit une filière possible Jumièges < Irlande. Tout ceci demanderait des études historiques approfondies, et nous nous bornerons à poser la question sans prétendre y apporter de réponse.

CHAPITRE III

LES MANUSCRITS DE SAINT-MARTIAL

I. — LA BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-MARTIAL.

Si les manuscrits de Saint-Martial doivent leur célébrité à l'extraordinaire richesse de leur contenu, il ne faut pas se dissimuler que notre optique est peut-être faussée à leur avantage par le fait que Saint-Martial est l'une des rares bibliothèques monastiques conservées à peu près intégralement.

L'heureuse conjoncture qui parvint à les soustraire aux destructions de la Révolution tient précisément à la décadence de l'abbaye sécularisée. Les chanoines du XVII^e S., pressés de dettes et pressentant vaguement que les manuscrits dormant au fond de leurs armoires pouvaient avoir une valeur commerciale, cherchèrent à en tirer de l'argent sans qu'il leur vint remords de s'en défaire. En 1669, des négociations furent ouvertes entre eux et Etienne Baluze, agissant pour le compte de Colbert et de la Bibliothèque Royale. Leurs prétentions paraissant excessives, ces négociations échouèrent. En 1676, de nouvelles ouvertures en vue d'une liquidation purement commerciale avaient été faites quand l'abbé de Saint-Martial y mit fin brusquement.

L'affaire rebondit en 1709 quand Dom Béral, religieux de Saint-Augustin à Limoges, à qui Lancelot avait communiqué le catalogue, entreprit de persuader Dom Ruinart, de la congrégation de Saint-Maur : « J'avertis de plus Votre Révérence que Messieurs de Saint-Martial témoignèrent à M. Lancelot le désir qu'ils avoient de vendre leurs manuscrits... Ils ne la voulurent point vendre à M. de Colbert, mais à présent ils la laisseront à meilleur marché... car je ne crois

1. *Ibidem*.

2. LECL., col. 1150.

3. HALPHEN, *L'essor de l'Europe*, p. 173.

4. *Id.*, p. 175.

5. RÉAU-COHEN, p. 227.

6. *Id.*, p. 221.

7. BOSQUET, *Hist. Eccl. Gall.*, II, p. 55. — Cf. DUCANGE, art. *Irescales*, et GODEFROY, art. *Irois*.

pas que ces Messieurs en veuillent plus de quatre ou cinq cents écus, et peut-être la laisseront-ils pour moins : car ils n'en font rien, et d'ailleurs elle a déjà été souvent visitée »¹.

Cette démarche ne réussit pas non plus, et en 1723 un nouveau catalogue fut dressé, puis imprimé en 1730². Cette fois, les chanoines furent plus heureux, et, à l'exception de quelques unités, la bibliothèque complète, achetée par l'abbé Bignon, quitta Limoges pour la Bibliothèque Royale — notre Bibliothèque Nationale — où les manuscrits furent reliés, parfois sans grande méthode, et demeurèrent en sûreté.

**

« Un fait qui n'a pas été assez remarqué, écrit Jean Beck³, et qui devrait à notre avis dominer l'histoire musicale de cette époque, c'est que l'abbaye Saint-Martial de Limoges nous a légué, à elle seule, une vingtaine de manuscrits formant un véritable corpus de chants liturgiques ainsi que des tropes et proses du x^e au xiii^e S. Ce nombre de vingt⁴, si modeste qu'il puisse paraître... est énorme. Il serait important s'il s'agissait de manuscrits littéraires ; pour les manuscrits musicaux, il est prodigieux. »

Cette remarque est exacte, et ne s'explique que par le fait que nous avons souligné au chapitre précédent, à savoir que la bibliothèque de Saint-Martial ne contient pas seulement les manuscrits de l'abbaye, mais constituait déjà au xiii^e S. une collection en règle de divers manuscrits de tropes, séquences et versus du répertoire aquitain.

A quelle époque s'est constituée cette collection ? Il est difficile de répondre avec précision, mais il semble que les entrées de mss. se soient échelonnées sur une assez longue période.

En consultant le tableau des mss., en fin de chapitre, on verra par la localisation des additions que G était déjà à Saint-Martial en 1028 tandis que E n'y entra qu'à l'époque clunisienne ; F, en provenance de Saint-Yrieix, ne dut y entrer qu'à la fin du xii^e S. ; pour d'autres, nous manquons de données. Mais presque tous devaient déjà avoir rejoint Saint-Martial au xiii^e S., car la plupart portent des annotations de B. Itier.

1. DELISLE, *Mss. SM.*, p. 19-20.

2. Edité par DELISLE, *op. cit.*

3. *Musique des Troub.*, p. 22.

4. Ce chiffre correspond aux seuls tropaires-prosiers (nous en avons dénombré 23 dans l'analyse qui va suivre). Si l'on y adjoint les mss. liturgiques, comme semble le faire J. Beck, il est très inférieur à la réalité. D'après le relevé de DELISLE, qui ne concerne que les mss. du catalogue de 1730 entrés à la BN., avec quelques manques et omissions, la section liturgique comprend 67 volumes.

Nous lisons dans la chronique de ce dernier¹ qu'une nouvelle bibliothèque fut construite en 1211 par les soins du bibliothécaire Pierre de Vertuol. Plusieurs donateurs de livres sont célébrés dans les chroniques, notamment Adémar de Chabannes² et W. la Concha, qui à lui seul fit don de vingt volumes³ ; mais nous ne trouvons aucune mention d'un transfert global de bibliothèques. Celui-ci dut sans doute se faire volume par volume, suivant les circonstances.

On possède trois catalogues anciens de la bibliothèque de Saint-Martial. L'un, à la fin du xii^e S. (ms. lat. 5243), comprend 138 volumes. Le second, du xiii^e S., comprend 450 volumes et se trouve réparti dans les mss. 1085 (dû à Bernard Itier), 1139 et 5245⁴. Le troisième est celui, déjà mentionné, imprimé en 1730. Plusieurs bibliothécaires (*armarii*) ont laissé leur nom et le témoignage de leur activité : Bertrand de Tarn, chantre en 1183⁵, Gucelm (date inconnue, avant B. Itier)⁶, Pierre de Vertuol, 1211, prédécesseur d'Itier, qui fit construire la librairie⁷, et le plus remuant de tous, Bernard Itier (1163-1225), à l'activité fébrile et désordonnée, qui barbouilla d'innombrables manuscrits antérieurs, écrivant partout, dans les marges, entre les lignes, sur les pages libres, mélangeant sans ordre le rappel indiscret de son passage et ses précieuses chroniques.

Elevé à l'abbaye depuis l'âge de 14 ans, Itier y fut successivement trésorier en 1189, sous-chantre en 1198, sous-bibliothécaire l'année suivante ; il fut nommé bibliothécaire en 1204 et préchantre en 1211. En 1205, il fait relire les mss. 2770 et 2843 ; en 1207 il complète le TERENCE lat. 7901. En 1203, il recueille le fonds du sous-prieur Geoffroy de Nieuil. En 1210, il achète le lat. 821, fait relire le 2036 et signe le 3719. Deux ans plus tard, il achète une collection de décrétales, récupère des livres venus de La Souterraine. Il achète encore des volumes en 1223 et meurt le VI des calendes de février 1224⁸.

Après Itier, on relève encore un nommé Hélias, sans nom de famille ; celui-ci peut être, d'après les listes de moines, soit Hélias de Brolio (de Breuil ?), mentionné en 1264, soit Hélias de Leucha, porté comme sous-bibliothécaire en 1266⁹.

Les différents inventaires modernes sont assez sujets à caution, notamment sous le rapport des dates. Sans aller jusqu'à l'ignorance du catalogue de 1730, qui décrit comme suit le célèbre 1139 :

1. DUPL. AC., p. 81.

2. *Ibid.*, p. 47.

3. *Ibid.*, p. 305. Sur W. la Concha (v. 1197-1226), voir *infra*, p. 110.

4. Publié plusieurs fois, notamment par DUPL. AC., p. 330.

5. *Ibid.*, p. 9. DUPL. AC., pp. 255, 256, 263. Ce personnage est cité dans la chronique de Geoffroi de Vigeois (BOUQUET, *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, Paris 1738-1752, t. XVIII, p. 216).

6. DELISLE, *Les mss. de S.M.*, p. 11.

7. DUPL. AC., p. 81.

8. DELISLE, *Les mss. de S. Martial*, p. 10.

9. *Ibid.*, pp. 12-13.

« *Hymni, responsoria et antiphonae festorum per annum, notata punctis, in octavo, ann. 700.* »¹

on trouve de nombreuses erreurs dans le catalogue de L. Delisle et même, malgré de sérieuses améliorations, dans l'actuel catalogue de Ph. Lauer, auquel collabora Amédée Gastoué. Spanke et Anglès, notamment, ont rectifié de nombreux points, et nous serons amenés nous-même à remettre en question plusieurs dates et attributions.

Actuellement, la Bibliothèque Nationale possède 198 volumes sur les 204 figurant au catalogue de 1730, plus 17 non portés sur ce catalogue et entrés par d'autres voies. 4 seulement sont dans d'autres bibliothèques ; encore, parmi ceux-ci comptons-nous le ms. du British Museum Add. 36.881 (le seul intéressant notre travail), connu sous le sigle Lo SM., dont l'origine martialienne est douteuse².

Soit au total 219 volumes, dont 67 pour la section liturgique.

Notre étude n'ayant pas un caractère strictement liturgique, nous n'avons pas étudié les manuscrits relatifs à l'office régulier, mais seulement ceux qui s'écartent de cet office pour servir de liaison avec la littérature lyrique à ses origines, notamment les tropes et versus.

II. — DE QUELQUES ÉLÉMENTS DE DATATION OU DE LOCALISATION DES MSS. DITS MARTALIENS.

L'apostolicité.

Cette donnée a été évidemment utilisée par tous les historiens, qui datent les mss. d'avant ou d'après 1031 suivant que saint Martial y est considéré comme confesseur (messe *Statuit*) ou comme apôtre (messe *Probat*). Toutefois, certains correctifs doivent être envisagés :

a) La signification est différente suivant qu'il s'agit de mss. rédigés ou non à l'abbaye Saint-Martial. A Limoges même, au milieu du XI^e S., l'abbaye Saint-Augustin, par exemple, avait admis l'apostolicité, tandis que Saint-Martin ou Saint-Yrieix (à quelques kilomètres de Limoges) restaient réticents.

b) On peut hésiter entre 1028 et 1031 pour la date de l'adoption officielle de l'apostolicité : dès 1028, Adémar et l'abbé Odolric affirmaient hautement que Saint-Martial avait droit au titre et à l'office : il n'est pas invraisemblable qu'ils soient passés à l'action, tandis que ce n'est qu'en 1031 que raison leur fut donnée officiellement, si tant est que le procès-verbal du concile n'ait pas été « arrangé » par Adémar.

c) Ne pas oublier que les mss. actuels sont très souvent des recueils factices, et qu'une indication fournie par l'un des cahiers n'est valable que pour les cahiers de même origine.

1. *Ibid.*, p. 52.

2. Cf. *infra*, p. 118.

d) Il convient de distinguer entre les simples allusions à la légende aurélienne et l'adoption de l'office apostolique. Dans les pièces les plus anciennes, saint Martial est présenté dans les termes passe-partout de tout patron de cité ou d'abbaye. A partir de 955, date de la légende, les allusions se précisent peu à peu quant à son rôle de *sodalis* des apôtres (non encore l'un d'eux). Dans son argumentation en faveur de l'apostolicité, Adémar de Chabannes invoque l'antiquité de proses *vetustissimae* telles que *Valde lumen* (en fait de la deuxième moitié du X^e S., car elle figure pour la première fois dans C²) où ce rôle de *sodalis* est souligné. Ces allusions vont s'amplifiant jusqu'à 1028/1031, *terminus a quo* du grattage des anciens mss. et de la rédaction des nouveaux.

Les tropes « mobiles ».

D'une abbaye à l'autre, les moines ne se faisaient guère scrupule d'« emprunter » des pièces composées en l'honneur de tel saint pour les appliquer à un autre : lorsque le nom propre y figurait, on le modifiait sans autre forme de procès. Ce genre de larcins fut particulièrement actif entre les deux grandes abbayes « tropatrices » de Limoges, Saint-Martin et Saint-Martial. Il semble bien, si l'on prend comme arbitre l'usage de tierces puissances, celui de Moissac, par exemple, que le dérobeur ait été Saint-Martial. La présence dans l'office de Saint-Martial de tropes que ses mss. sont seuls à attribuer à l'apôtre du Limousin vaudra donc pour l'origine martialienne du ms. : en revanche, la présence de ces mêmes tropes à l'office de Saint-Martin indiquera que le ms. ne vient pas de Saint-Martial, mais non pas forcément qu'il procède des scriptoria de Saint-Martin. Toutefois, de telles indications demanderont à être recoupées car il peut arriver qu'un scribe copie servilement ; ainsi par exemple, on trouve le même trope dans H copié deux fois pour les deux fêtes de saint Martial et de saint Martin ; ailleurs (E), la version martialienne est ajoutée après coup, ce qui est sans valeur.

Les séquences à saints interchangeables.

Plusieurs séquences, sans être dédiées à un saint en particulier, citent en cours de texte les saints les plus honorés comme exemples de vertus ou de béatitude. L'examen comparatif du choix de ces bienheureux sera aussi un indice sérieux. Dans *Candida concio*, par exemple, l'usage général est de citer saint Germain ; I-J y substitue saint Martin, K y associe saint Martin et saint Martial ; *Concelebramus sacram* est dédié à saint Martial : lorsque E, dans l'une de ses deux copies, remplace le nom vénéré par saint Saturnin, il est difficile de croire que pareil sacrilège ait pu se concevoir dans l'enceinte de notre abbaye. Etc.

Nous donnons ci-après une table des tropes et des saints « mobiles ». On verra que les choix opérés par chaque ms. sont en général singulièrement concordants.

On verra par ce tableau qu'il n'existe pas deux mss. répartissant de manière identique les saints *ad libitum* honorés dans leurs séquences. Faut-il en conclure qu'il n'existe pas deux mss. de provenance identique ?

La prose qui présente le plus de diversité est *O alma (major)*. Or, cette prose porte dans de nombreux mss. la mention *ubicumque* ou *ubi volueris*. C'est donc une prose à usage variable, que l'on pouvait chanter à telle ou telle fête au choix. Elle est copiée deux fois dans le même ms. K, et les saints diffèrent dans les deux copies. On peut donc admettre la diversité de choix à l'intérieur d'un même monastère, suivant que dans l'esprit du copiste elle était destinée à telle ou telle fête. Précieuse pour signaler la présence d'une dévotion locale, on peut la disjoindre pour l'étude comparative des mss. Les autres proses du tableau laissent apparaître un usage commun d'où les exceptions sortent avec relief :

	USAGE COMMUN	EXCEPTIONS
Adest nempe	Radegonde E H I-J	C : Martial K : Valérie T : Martin
Alle sublime	Martial C I-J K M V	T : Austriclinien
Candida concio	Germain C H M	I-J : Martin K : Martin-Martial
Christo inclita	Martin E I-J K V (Narbonne)	H : Germain C : Martial
Concelebremus	Martial A B E H I-J K	E : (doublet) Saturnin
Rex alme Deus	Saturnin E H I-J V (Narbonne)	F : (S. Yrieix) : Martial I-J (add.) : Austremoine

On voit que, sauf pour le Germain de H et le doublet de E, toutes les exceptions ont pour but de donner la préférence soit à saint Martin, soit à saint Martial et à ses commensaux, sainte Valérie ou saint Austriclinien¹. C, K, F et T se signalent donc comme des mss. de l'entourage de saint Martial ; I-J et T mettent saint Martin à l'honneur.

La préférence donnée à saint Germain par H est suspecte, ce ms. ne témoignant pas d'une dévotion particulière à ce saint, au reste peu aquitain. Par contre tous les mss. qui sont d'accord sur saint Martin donnent ailleurs à ce même saint une place d'honneur. On peut donc admettre, à l'encontre de la statistique, que saint Germain était le héros original du *Christo inclita* et que ce sont E, I-J, K et V qui lui ont substitué Martin, tandis que C lui préférerait Martial.

1. Ce saint était honoré à Saint-Martial, qui possédait sa châsse et lui avait consacré un autel (DUPL. AC., p. 136. n. 2).

La notion de « patronus ».

On trouve dans certaines pièces le saint dédicataire invoqué comme *patronus* ou comme *pater*. Ainsi saint Martin est doté d'un trope *Ecce dies magni meriti veneranda PATRONI*, saint Saturnin est doté d'une prose *Hodiernus sacracior... Patroni* ; les mêmes expressions se retrouvent parfois pour saint Martial, ou même, dans H, pour saint Orens.

Comme Bannister l'a souligné avec raison¹, ces termes ne désignent pas forcément le titulaire d'une abbaye, mais ont le « sens général de protecteur » à un titre quelconque. Encore faut-il que ce titre existe. V et X, dont on connaît l'origine (respectivement Narbonne et Moissac) ont copié le *Hodiernus* de saint Saturnin, bien qu'il n'y eût là aucune église à lui dédiée : mais ce saint était le protecteur de toute la région toulousaine, au sens le plus large : cette mention eût été déplacée à Limoges. Confirmation en est donnée par la prose *Rex alme Deus*, qui, choisissant saint Saturnin comme « saint mobile » pour les mss. E (peut-être d'Aurillac), H et I-J, y précisent que sa protection est *tolosana*. Pour la même prose, F, dont on connaît aussi l'origine (Saint-Yrieix près de Limoges) préfère saint Martial et remplace *tolosana* par *lemovica*.

Bannister tire argument contre une attention prêtée à ces mots du fait qu'on les trouve employés précisément pour saint Martin ou saint Saturnin dans K, G, E et H, qui ont été, dit-il, écrits « certainement » pour Saint-Martial de Limoges. Trop de recoupements vont pour nous à l'encontre de cette « certitude » pour que nous ne nous demandions pas si le savant auteur n'a pas ici inversé les termes du raisonnement, d'autant plus que, de son aveu même, ce sont ces expressions qui constituent la plus forte des présomptions concordantes qui ont fait localiser à bon droit F à saint Yrieix et W à saint Léonard.

L'importance de l'office du patron.

Celle-ci, comme l'a souligné V. Leroquais, se marque souvent par la graphie (initiales plus grandes ou plus ornées, nom en capitales) ou par l'importance de l'office (nombre de tropes ou de séquences). Mais il faut se garder de généraliser. Par exemple M est prodigue de grandes initiales : celles-ci perdent donc toute valeur d'indication ; le nombre des tropes est important pour choisir entre Saint-Martin et Saint-Martial, car tous deux sont féconds en la matière ; par contre, Saint-Augustin ou Saint-Léonard n'ont guère brillé dans la composition de ces pièces, et l'on ne saurait se fier à ce critère.

1. *Troisième-prosier de Moissac*, p. 562.

Saint Martial, saint Martin et saint Saturnin.

Trois saints surtout se répartissent dans les mss. dits de Saint-Martial une place prépondérante. Les trois apôtres de Limoges, de Tours et de Toulouse ont certes les uns et les autres une renommée suffisante pour que leur présence ne doive pas impliquer une localisation de ville, mais on est frappé de la variation d'importance respective que leur donnent les mss. — Saint Martial et saint Martin, notamment, se dérobaient mutuellement leurs tropes d'un ms. à l'autre ; quant à saint Saturnin, il revient dans certains mss. avec une insistance que ni la géographie ni la comparaison avec les mss. déjà reconnus pour martialiens ne permettent de croire conciliable avec une localisation limousine.

Nous relèverons dans l'étude de chaque ms. les faits de détail à l'appui de cette constatation d'ordre général, mais il résulte de la comparaison des mss. que ceux où se trouvent les pièces susceptibles de toucher à cette question se classent nettement en trois groupes :

1^{er} groupe (BCDG⁴F³M) : prédominance de S. Martial sur S. Martin, absence à peu près complète de S. Saturnin (*groupe Martial*). Seuls les mss. de ce groupe peuvent en bonne logique avoir été rédigés pour St-Martial ou sous son influence prépondérante.

2^e groupe (AF³G³KNT) : prédominance de S. Martin sur S. Martial, qui conserve cependant une place honorable. Absence de S. Saturnin (*groupe Martin-Martial*). Dans ce groupe figure St-Yrieix, situé dans l'orbite de Limoges (à 40 km seulement), mais dépendant de St-Martin de Tours, ce qui explique la dualité.

3^e groupe (EH¹IJVX) : S. Martial passe au second plan ou disparaît, prédominance de S. Martin et de S. Saturnin (*groupe Martin-Saturnin*). Deux mss. sont identifiés : V (Narbonne) et X (Moissac) ; E est peut-être d'Aurillac. La présence fréquente du mot *tolosana* ou *tolosanaica*, renforçant l'autorité de l'apôtre de Toulouse, invite à chercher à ce groupe une origine plus nettement plus méridionale que Limoges.

Les tableaux placés à la fin du présent livre justifieront ce classement.

On voit que, sans vouloir attribuer à ce classement une valeur trop absolue, il en ressort d'importantes présomptions.

La diversité d'origine du 3^e groupe est évidente ; on la soulignera en observant que H possède dans plusieurs de ses parties anciennes (f^o 13, 47, 201) des rubriques où figure le mot *episcopus*, alors que Narbonne était un archiépiscopat, et que V ne s'y trompe pas (f^o 217¹). H et V au moins ne peuvent provenir de la même région.

Quant à la localisation du 2^e groupe à Saint-Martin de Limoges, elle peut être tentante, et il semble que Blume-Bannister, dans le 53^e vol. des *Analecta Hymnica*, aient souvent cédé à cette tentation, sur des cas isolés ; mais la dévotion à saint Martin est trop générale pour qu'on puisse lui attribuer sans examen une valeur topique définitive, et le cas de F¹ nous met utilement en garde. Il faudra donc examiner chaque cas en particulier, et ne s'arrêter à cette solution

de facilité que si des indices précis de localisation permettent de retenir Limoges à l'exclusion de toute autre région.

Enfin nous ferons observer que l'étude que nous présentons n'a d'autre ambition que de déblayer un terrain demeuré fort embroussaillé, et que seule une étude liturgique détaillée que nous ne pouvons entreprendre dans ce cadre permettra de transformer en certitude les présomptions que nous apportons. Nous laisserons donc à nos collègues liturgistes spécialisés le soin de dire le dernier mot dans cette affaire.

Le choix des fêtes tropées.

Seules les fêtes solennelles étaient ornées de tropes. Si la présence de tropes, et même de séquences, pour une fête universelle (Noël, saint Jean, etc.) n'a pas de valeur particulière, il n'en est pas de même des saints plus ou moins locaux ou topiques. La comparaison du choix de ces fêtes avec le calendrier de l'abbaye aura donc une grande valeur. De même, les églises limousines, bien que rivales, faisaient montre d'une relative solidarité ; si l'on trouve des tropes simultanément aux fêtes des principaux patrons des quinze abbayes ou prieurés de Limoges (plus l'église-cathédrale Saint-Etienne), le ms. pourra être vraisemblablement localisé à Limoges.

La prose Sancti Spiritus et le trope Cunctipotens.

Nous avons souligné (*supra*, p. 53) la défiance habituelle des églises françaises en général et de l'école de Saint-Martial en particulier envers les proses d'origine germanique, notamment envers le répertoire de saint Gall.

À cette ségrégation quasi-totale des répertoires, il existe deux exceptions principales.

L'une concerne la prose de Notker *Sancti Spiritus adsit nobis gratia* dont nous avons souligné l'identité mélodique avec le *Rex omnipotens die hodierna* martialien. Les mss. les plus anciens connaissent la seconde séquence et ignorent la première. Vers la fin du XI^e S. au contraire, les deux proses sont souvent copiées l'une près de l'autre, et les mélismes séquentiels donnent simultanément la référence à l'une et à l'autre. Mais il est à observer que le *Sancti Spiritus* paraît persister à être ignoré des mss. que par ailleurs nous savons avec certitude provenir de Saint-Martial pour n'apparaître que dans ceux dont l'authenticité est douteuse ou négative.

La raison de ce phénomène nous semble donnée par un texte d'Ulric de Zell, l'auteur des *Consuetudines cluniacenses* dont nous avons souvent parlé. (Nous avons déjà cité le début de ce texte p. 54.)

« Bien que les Français fassent peu de cas des proses teutoniques, écrit-il, cependant, avec la permission de notre Bienheureux Père Odilon, une seule prose, *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*, obtint d'être chantée chez nous (à Cluny) en ce jour (de Pentecôte) »¹.

1. « *Quamvis autem Galli non magnopere curent de prosis Teutonicorum, tamen*

Odilon de Cluny ayant été abbé de 994 à 1048, on voit que la prose de Notker s'introduisit par exception à Cluny au plus tôt en 994. De là il est naturel qu'elle se soit répandue à travers les filiales, mais que les autres abbayes aient maintenu leur défiance. Nous avons vu quelle était la position très particulière de Saint-Martial de Limoges à cet égard. Non véritablement clunisienne, elle semble avoir mis la réticence à l'égard de cette prose au nombre de ses affirmations d'indépendance, et la présence du *Sancti Spiritus* ou de sa référence dans les mss. KOPRSU³V désigne ces mss. — ou du moins la partie qui le contient — comme ms. clunisien postérieur à 994 (outre L, attribué à Cluny lui-même), mais introduit pour Saint-Martial une contre-indication d'autant plus forte que sa date est plus ancienne.

Bien que ne s'appuyant pas sur une donnée aussi solide, la situation semble similaire pour le trope de Kyrie *Cunctipotens genitor Deus*, attribué à Tutilon de Saint-Gall, et qui, lui aussi, fait son apparition dans les mss. martialiens tardifs à peu près dans les mêmes conditions que la prose de Notker.

Le problème de la prose *Observanda*.

Dans de nombreux prosaires limousins figure une pièce qui commence ainsi : *Observanda — abunde solemnitas nobis omnibus aderit hodierna — Qua pontifex maximus hanc Marcialis dicavit basilicam.*

Cette prose renferme-t-elle un élément de datation ? Son sens à première vue paraît clair : « Célébrons tous en ce jour la solennité où le Souverain Pontife a procédé à la dédicace de cette basilique de Saint-Martial ». En effet, on sait que la basilique de Saint-Sauveur (fréquemment appelée du nom de l'abbaye) fut consacrée le 30 décembre 1095 par le Pape Urbain II en personne. Dès lors, la présence de cette prose dans un ms. impliquerait cette date comme *terminus a quo*.

En fait, il n'en est rien¹. Un antiphonaire de Saint-Martial, lat. 1085, de la première moitié du x^e S.², contient au f^o 65 la rubrique suivante (sans qu'il soit fait mention de l'*Observanda*) :

VI N.N. MAI. — *Dedicatio basilice quam dedicavit in honore Sci. Petri beatissimus Martialis in Lemovicis civitate.*

beato patre Odilone admitente... haec sola SANCTI SPIRUS ADSIT NOBIS GRATIA obtinuit ut in nostro loco canteretur. » Cité par BLUME-BANNISTER, AH., 53 p. 122.

1. Pour qui adoperait l'interprétation ci-dessus, des difficultés insurmontables ne tarderaient pas à surgir. Par exemple, l'*Observanda* figure dans G4, qui est de l'écriture d'Adémar de Chabannes, mort en 1034, et même dans B2, f^o 55, daté de 933-936 au f^o 65 sans changement d'écriture entre ces feuillets. Toutes ces dates antérieures à la dédicace par le Souverain Pontife en 1095.

2. F^o 91' figure la mention au III avant les ides d'octobre, c'est-à-dire le 11 octobre, de la « *dedicatio ecl. Sci Salvatoris in monasterio beatissimi Martialis fundatum in lemovice civitatis* ». Cette mention concorde avec le calendrier de B, daté de 908 (cf. p. 79), et s'applique au premier édifice bâti en 855 et incendié en 1128. Il est peu probable que la dédicace de l'église détruite eût été célébrée après cette date, et impossible qu'elle l'eût été après la consécration du nouveau chevet en 1028, un 19 novembre, et de la nouvelle église en 1095, un 30 décembre.

Les rubriques de l'*Observanda* sont flottantes (ce qui montre que le contresens ci-dessus était tentant), mais nous remarquons que c'est dans V, originaire de Narbonne, que ce contresens est le plus net : la rubrique est *In Sci Marcialis prosa*. Les mss. originaires de Limoges par contre ne s'y trompent pas : G2 f^o 144 et S2 f^o 37 donnent correctement *In dedicatione S. Petri*. B2 f^o 55' et T2 f^o 104 restent dans le vague : *In dedicatione ecclesie*. I, J, K2, M n'ont pas de rubriques.

Ainsi donc, dans la prose *Observanda*, *Marcialis* n'est pas un génitif, mais un nominatif, l'expression *pontifex maximus* n'est qu'une coïncidence, l'allusion porte sur une tradition suivant laquelle l'église de l'abbaye Saint-Pierre de Limoges aurait été consacrée par saint Martial en personne, *hanc basilicam* désigne Saint-Pierre et non Saint-Martial de Limoges, et la prose *Observanda*, contrairement aux apparences, perd toute valeur de datation³. Le sens correct est donc : « Célébrons le jour solennel où le très grand pontife Martial a procédé à la dédicace de cette basilique (de Saint-Pierre) »⁴.

Par contre, l'ambiguïté même de la phrase latine confirme que les mss. qui l'ont correctement interprétée devaient être sinon de Limoges même, tout au moins assez rapprochés pour en connaître les traditions locales.

La notation musicale⁵.

Élément important de chronologie, l'écriture musicale en usage à Saint-Martial et dans son aire d'influence est normalement la notation aquitaine, dont Limoges, d'après Dom Suñol, serait le berceau⁶. On sait que son domaine couvre à peu près tout le midi de la France depuis une ligne horizontale qui joindrait le sud du Poitou au nord de la Savoie, avant de s'étendre tardivement dans les terres ibériques et en Italie jusqu'à Naples⁵.

Tous les mss. étudiés ici, à partir de la deuxième moitié du x^e S., appartiennent à cette notation, sauf un, L (1087), dont la provenance limousine se trouve par là *ipso facto* écartée⁶. Par contre A (1154) et B (1240) se situent chronologiquement dans la période de forma-

1. Cf. BANNISTER, *The earliest French troper...*, qui parvient par d'autres voies aux mêmes conclusions.

2. La date de la dédicace de Saint-Pierre n'est pas connue, mais se place de toute façon trop tôt par rapport aux mss. qui contiennent la prose pour avoir une utilité pratique.

3. Nous nous bornerons volontairement, dans ce paragraphe, à des généralités et à des exemples pris dans nos seuls mss., l'ensemble de cette question faisant actuellement l'objet de la thèse en cours de notre collègue Mlle Solange Corbin. Nous renvoyons à ce travail pour plus amples détails.

4. *Introd. à la pal. grégor.*, p. 260.

5. *Ibid.*, p. 121 et planche B.

6. Blume le situe à Cluny, que Suñol range également dans la zone de notation aquitaine, mais à la limite géographique de cette notation, ce qui permet un certain flottement.

tion de cette notation (première moitié du x^e S.) : on ne s'étonnera donc pas des flottements dont ils témoignent encore¹.

C'est vers le milieu du x^e S. que cette notation acquiert ses caractères spécifiques : notre ms. B (1240), dans sa partie ancienne datée de 933-936, est considéré comme le plus ancien témoin de sa formation². Le ms. A (1154) est peut-être antérieur, ce qui enlève toute valeur de localisation à son écriture³.

La diastématie apparaît vers la fin du x^e S. ; le ms. H¹ (1118) datée de 987-996 est cité par Suñol⁴ comme l'un des premiers exemples de diastématie sans portée.

L'usage de la ligne de portée est un élément important de datation. D'abord à la pointe sèche, utilisée pour le texte seul, on la voit peu à peu s'essayer à soutenir la musique, mais d'abord sans aucune généralisation (début du xi^e S.) : le ms. R¹ (1135) donne un bon exemple de ce stade primitif.

Un second stade se situe vers le milieu du xi^e S. : la ligne sèche est alors généralisée, mais n'a pas encore de signification mélodique fixe ; ainsi dans une séquence couplée, où la même mélodie se reproduit régulièrement deux fois pour chaque couple, la ligne sèche ne coïncidera pas forcément dans les deux copies avec les mêmes notes (ex. ms. S, 1136). C'est seulement à la fin du xi^e S. que la ligne sèche prend une valeur mélodique fixe pour une même pièce, encore que variable d'une pièce à l'autre⁵ et au xii^e qu'elle est soit renforcée à l'encre noire, grise ou rouge, soit remplacée par une ligne de même couleur. Les lettres-clefs apparaissent vers le milieu du xii^e S. A partir du xi^e S., et contrairement à son attitude primitive, Limoges, et Saint-Martial en particulier, qui avait joué un rôle d'avant-garde au x^e S., semble adopter dans l'usage de la notation une attitude nettement retardataire. Les copies limousines de la fin du xi^e et du xii^e S. persisteront à ignorer les perfectionnements qui se sont fait jour ailleurs, notamment dans l'usage de la portée, et en plein xiii^e S. nous reconnaitrons facilement la grosse écriture de B. Itier dans des notes sur une seule ligne. Parfois même l'écriture carrée de la plume d'oie du xiii^e S. s'accommodera de notes sans lignes — alors que la

portée à 4 lignes d'encre était déjà connue au nord de la Loire dans le second tiers du xi^e S. ; le ms. R² est caractéristique : on y trouve successivement à la pointe sèche, de la même écriture, des portées à 2 lignes, à 1 ligne ou même des notes sans ligne. Les lettres-clefs sont employées avec la même inconstance : le manuscrit le plus évolué du groupe est V (778), sur 4 lignes sèches dont l'une repassée en rouge, avec parfois lettres-clefs : il n'est pas de Saint-Martial, mais de Narbonne. Dans le 1139 (U¹), la première partie du xiii^e S. commence par une jolie notation carrée sur 4 lignes rouges avec clefs, puis se poursuit, au milieu d'une page, par une notation plus archaïque et plus grossière sur une seule ligne ; d'après l'analyse du contenu et des grattages, ce changement de technique semble correspondre à la continuation du ms. lors de son entrée à Saint-Martial.

Ce singulier retournement nous semble correspondre assez exactement à ce que nous apprend notre étude de localisation des mss. Avant que ceux-ci n'aient fait l'objet d'études discriminantes, la renommée de l'école de Saint-Martial, centrée sur l'abbaye elle-même, s'appuyait surtout sur la période des Versus et sur le ms. 1139 (U³ ou SM. 1), c'est-à-dire sur la fin du xi^e S. et le début du xii^e, accessoirement sur le répertoire antérieur des tropes et séquences. En fait, le rôle créateur de l'abbaye elle-même se localise presque uniquement dans les débuts de cette dernière technique, au x^e S. Par la suite, elle n'est plus une initiatrice, mais se contente de profiter de la vitesse acquise et entretenue par le travail de ceux qui furent ses commensaux, et dont elle draine les manuscrits avec une attention fébrile.

L'histoire de sa notation musicale est une image curieusement fidèle de cette évolution, qui devait s'achever par le sommeil des chanoines et la ruine, spirituelle, puis matérielle, de ce qui avait été l'une des plus grandes forces intellectuelles de la France médiévale.

1. B. hésite encore entre plusieurs notations, comme nous le signalerons dans l'étude de ce ms.

2. FERRETTI, *Paléogr. mus.* de Solesmes, XIII, p. 122 ; cf. SUNOL, *op. cit.*, p. 267 ; en fait, ce ms. contient plusieurs écritures différentes, dont une partie seulement présente ce caractère.

3. HANDSCHIN, *Ueber Est. und Seq.* ZFMw. XIII, 22 n. 2 ; ANGLÈS, *Mus. a Catal.*, p. 194, note, en conteste la date ; cf. *infra*, à l'étude du ms. A.

4. *Op. cit.*, p. 261.

5. Ainsi dans le 1139 (U), figure une pièce à Ste Valérie indiquée *de tono secundo*, ce qui donne à la ligne sèche une valeur de ré. conformément à ce que dit SUNOL, *op. cit.*, p. 262 en s'appuyant sur l'étude du ms. F (cf. *Pal. mus.*, XIII, pp. 139 et 160) (note tonique dans les modes plagaux, tierce en dessous de la dominante dans les modes authentiques, et souvent *fa* pour *mi* pour le 4^e mode) ; dans la plus grande partie du ms., par contre, il semble qu'il faille lui attribuer

CHAPITRE IV

INVENTAIRE SOMMAIRE DES MANUSCRITS¹

LE MANUSCRIT A (1154)

Nature du manuscrit.

La célébrité du ms. A est justifiée du fait qu'il est le seul exemple connu d'un recueil systématique de pièces lyriques de l'époque carolingienne, copiées pour la plupart avec leur musique.

Toutefois, si l'on examine l'ensemble du ms. sans se borner à la partie lyrique, il apparaît que celle-ci a été rédigée dans un esprit beaucoup moins « humaniste » qu'il ne paraît d'abord : à l'exception peut-être des toutes dernières pages, c'est un pénitenciel complété par un florilège de pénitence et de lamentations. Les pièces lyriques sont choisies pour illustrer cette idée directrice, qui se relâche seulement vers la fin.

Outre deux brèves additions, l'une (A¹) au recto de la première feuille (notes chronologiques de Bernard Itier²), l'autre (A⁵) à la fin du ms. (f° 143-146, *confessio pura*), le ms. semble de trois mains différentes :

A¹ : f° 1^v-25^v, litanies de *quacumque tribulatione* suivies f° 21 de capitules et oraisons de pénitence.

1. Un complément à cet inventaire sera donné dans le n° II des *Études Grégoriennes*, sous presse. Il comprendra un relevé des principaux incipit et des fêtes.

2. Le texte a été coupé artificiellement sur les bords pour donner à la feuille le même contour que la suite du ms.

A³ : f° 26-65', suite des oraisons (*alia...*) jusqu'au f° 41. A signaler, f° 29, une très longue oraison attribuée à saint Grégoire¹, où se trouve centonisé un long fragment du *Sanctus*, par une sorte de trope à rebours, et au f° 27'-29, sous le titre *Orationes*, une litanie inspirée des Rogations, dont l'invocation-refrain sera évoquée au livre II (étude des refrains). Puis, sur même fond vert, non plus un refrain, mais une sorte de stichomythie dont le dernier élément (*in sempiterna — secula*) exclut toutefois l'idée d'alternance.

F° 41', sous le titre *confessiones peccatorum*, formulaire d'examen de conscience, suivi d'un développement de l'acte de foi et de deux développements du *Confiteor*. F° 54, les 7 psaumes de la pénitence, avec leur encadrement (*Kyrie, Pater, etc.*), et, f° 57, à nouveau litanies et oraisons diverses.

A⁴ : Intercalation de cahiers, peut-être étrangère au ms. primitif contenant un passage d'Isidore de Séville, f° 66-97'.

A⁵ (suite : f° 98-143) : Il semble que nous retrouvons la main précédente (par-delà l'intercalation de A⁴) dans la partie lyrique qui commence, avec un nouveau cahier, au f° 98, et dont le préambule analysé indique la portée exacte.

Elle aussi, se présente, à quelques exceptions près, comme un recueil de pièces destinées à illustrer l'idée générale de la mort, du jugement dernier et de la résurrection finale. Cette idée s'estompe dans les dernières pages du ms., à partir du f° 123, et après le f° 137 les pièces insérées se rapprochent davantage de la liturgie.

L'inventaire a été publié en 1878 par Dümmler², repris et complété par Spanke en 1931³. De Coussemaker, en 1852, avait de son côté attiré l'attention des musicologues sur son importance en publiant, suivant les moyens du temps, plusieurs fac-simile et transcriptions de ses pièces musicales⁴. L'une au moins des pièces qu'il contient, le *Versus Sibylle de die iudicii*, a fait l'objet en 1935 de la part de H. Anglès⁵ d'une étude très détaillée. Enfin, du point de vue exclusivement littéraire, un très grand nombre de ces pièces ont été publiées, soit dans les *Analecta Hymnica*, soit dans les *Poetae latini carolini aevi des Monumenta Germaniae Historica*.

Nous reviendrons au livre deuxième sur le contenu de ce ms. dont la partie lyrique peut s'analyser comme suit :

- I - f° 98 : déplorations pénitentielles.
- II - f° 106' : pièces morales sur la vie future.
- III - f° 116 : planctus isolé (cf. VII).

1. Cf. WILMART, *Libelli precum quatuor aevi carolini*, Rome 1940, p. 11.

2. Neues Archiv, IV, 114.

3. *Rythmen- und Sequenzstudien*, dans *Studi Medievali*, IV, pp. 288-291.

4. *Hist. de l'harmonie au M. A., passim*, et planches I-V.

5. *Mus. a Cat.*, p. 291 sqq. — Cf. également S. CORBIN, *le Cantus Sibyllae, origine et premiers textes*, dans *Revue de Musicologie*, juillet 1952, pp. 1-10.

IV - f° 118 : extraits de Boèce.

V - f° 121 : pièces sur le Jugement Dernier.

VI - f° 123 : versus sur la Nativité, la Résurrection, saint Paul et saint Maurice.

VII - f° 131' : plaintes et déplorations (planctus).

VIII - f° 134 : paraphrases de récits sacrés — (f° 136 s'insère une déploration rattachée au groupe VII).

IX - f° 137' : partie liturgique : hymnes et une prose (*Concelebremus sacram*, à saint Martial).

A⁵ : Le ms. s'achève par des formules, non lyriques, de la *confessio pura*, f° 143, addition postérieure qui confirme l'usage pénitentiel fait du manuscrit.

Les cinq premiers groupes forment un ensemble particulièrement cohérent qui découle d'un plan homogène, comme nous le montrons au livre II par l'analyse des pièces. Le groupe VI semble un hors-d'œuvre, et l'idée conductrice reprend avec le groupe VII.

A partir du groupe VIII cette idée paraît complètement abandonnée et le ms. se poursuit sans plan directeur jusqu'à la prose à saint Martial qui l'achève sans raison visible.

Origine du manuscrit.

Si A¹, écrit par B. Itier au recto du début même de A², atteste que celui-ci était entré à Saint-Martial au XIII^e S., le contenu de A⁴ établit clairement que cette partie au moins n'a pas été rédigée pour notre monastère. Les litanies abondent en noms de saints inconnus à Saint-Martial. Notons saint Austremonne (f° 3'), saints Just et Pasteur (f° 4') patrons de Narbonne (d'où viendra à Saint-Martial le ms. V), Speusippe, Eleusippe et Malasippe (*ibid.*) que nous retrouverons dans le ms. O. Saint Martin figure deux fois ff. 3 et 5', la seconde fois en capitales, avec S honorifique de grandes dimensions. Saint Saturnin figure aussi deux fois, ff. 2 et 3. Saint Martial figurait parmi les confesseurs, f° 4. Il n'en a pas été enlevé, mais une autre main l'a rajouté après grattage au f° 1', au milieu des apôtres. On l'a également ajouté f° 25 parmi les apôtres dans une prière pour l'heure de la mort, ce qui indique que le ms. était encore en usage après 1031.

Le rédacteur du catalogue de Lauer (Gastoué) en conclut que ce ms. est « originaire d'un monastère dédié à saint Martin, adapté au XI^e S. à l'usage de Saint-Martial »¹ Cette conclusion s'impose en effet, mais avec deux correctifs : le XI^e S. n'est ici qu'un *terminus a quo*, et la conclusion elle-même ne vaut, provisoirement, que pour A², qui se trouve ainsi rattaché au groupe Martin-Saturnin dont nous avons parlé. Or la partie capitale de notre ms. est A³. Deux points doivent donc être examinés avec soin : le contenu de A³ et sa liaison avec A².

1. Ph. LAUER, *catalogue général des mss. lat.*, Paris B. N. 1939, I, 422. Cf. DELISLE, *les mss. de S. Martial de Limoges*, 50.

Sur le premier point, les indications internes sont minces : A³ est visiblement — du moins quant au texte — une copie de textes allo-gènes, et l'on ne peut donner plus de valeur à la mention de l'abbaye de Charroux (ms. *Karroff*, lat. *Carrofum*) du *planctus* de Hug pour l'origine du ms. qu'au saint Trond liégeois éventuel de Colomban du *Planctus Karoli*, ou du *Fontanetum* d'Angilbert. Seule la présence *in-fine* du *Concelebremus sacram*, insolite ici, semble donner un argument en faveur de Saint-Martial, argument renforcé par la rubrique *Prosa in natalicia Sancti Marcialis*, f° 141^v. Toutefois, cet indice est-il suffisant ? Cette prose figure dans de nombreux mss. (E⁶, H⁷, K², Q³, T²) qui ne proviennent pas de Saint-Martial, et dont précisément la plupart appartiennent au groupe de saint Martin.

Or, l'enchaînement A³-A³, si on le situe, comme y invite l'écriture, du f° 25' au f° 26, indique que s'il y a changement de main, il y a continuité de plan et non reliure factice² : A³ s'ouvre par la seule rubrique *alia* qui continue les oraisons commencées par A². L'écriture littéraire et musicale de A³ n'est pas postérieure au x^e S. : si A³ a été écrit à Saint-Martial, c'est que le ms., inachevé, mais comptant déjà tous ses cahiers blancs, y est entré dès cette époque ; le cas serait exceptionnel.

En résumé, nous nous interdisons d'affirmer que A³ ait été ou non rédigé soit à Saint-Martial soit dans l'aire d'origine du groupe Martin-Saturnin : les deux hypothèses sont possibles. Seul est certain le fait que A² appartient à ce dernier groupe et que A³ lui fait suite logiquement.

Date du manuscrit.

Aucun des auteurs copiés, aucune des pièces de circonstance que l'on rencontre dans A³ ne nous fait dépasser le milieu du ix^e S.³, mais les paléographes s'accordent pour trouver au ms. les caractères

1. On célébrait à Limoges deux fêtes du saint : sa nativité (30 juin) et sa translation (10 octobre). Cf. calendrier de B f° 13'-15. Le mot "nativité" s'applique à la fête principale d'un saint, généralement anniversaire de sa mort, donc de sa naissance au ciel (cf. Jean BELETH, *Rationale*, P. L. 202, col. 17 c.).

2. Au reste difficile étant donné la forme très particulière des feuillets avec l'arrondi de leur coin supérieur droit.

3. Godeschalch est mort au plus tard en 869, mais l'une au moins des pièces copiées, *O quid jubes*, fait allusion à la 2^e année de son exil, soit 846/7 ; Paullin d'Aquilée est mort en 802 (MANITIUS, I, 368) et non en 894 (COUSSEMAKER, HHMA, 87, n.). Boèce est hors de cause. Les faits historiques célébrés sont la mort d'Éric de Frioul (799), celle de Charlemagne (814), la bataille de Fontenay (841) et la mort de l'abbé Hug (844).

de l'écriture du milieu du x^e S. Les avis les plus qualifiés sont partagés : Manitius¹, Gennrich², Handschin³, Spanke⁴ penchent pour le ix^e S. ; Gastoué⁵, l'abbé Leroquais⁶, Anglès⁷ pour le x^e.

L'argumentation de Handschin est intéressante : on est d'accord, dit-il, pour considérer la notation de B comme le plus ancien spécimen de neumes aquitains et pour le dater du milieu du x^e S. ; or celle de A est manifestement antérieure. Comme Handschin admet l'origine martialienne commune de ces deux mss., la différence ne peut s'expliquer pour lui par des considérations topographiques, mais seulement chronologiques.

Nous ajouterons deux remarques :

1^o La notation de A semble avoir été ajoutée après coup⁸ ; elle est souvent d'une encre différente, ne figure que très irrégulièrement pour certaines pièces et sur certains vers, et n'influe en rien sur la disposition des lignes, identique dans les pièces avec ou sans musique. Or, par sa diastématique relativement perfectionnée, la notation aquitaine proprement dite prend beaucoup plus de place que l'ancienne notation neumatique. Si le scribe qui a placé ses neumes après coup entre des lignes déjà serrées écrivait à l'époque où les deux notations étaient en concurrence, il est naturel qu'il ait choisi l'ancienne. Dès lors il est possible que la différence de chronologie entre les deux mss. ne soit pas très considérable.

2^o Si les romantiques ont considérablement exagéré les « terreurs de l'an mil », il n'en reste pas moins que l'ambiance du siècle qui précéda cette date était particulièrement favorable aux sermons, méditations, etc., sur la mort et le Jugement dernier. Or, telle est, du moins jusqu'au f° 123, l'ambiance dans laquelle se meut notre ms., et qui justifie le choix des pièces insérées. Cette ambiance, abandonnée ensuite, se retrouve dans les dernières pages, lorsqu'après la partie lyrique, au f° 143, se place en addition un formulaire de la *confessio pura*.

On remarque aussi que notre ms. ne comporte aucun de ces acros-

1. *Gesch. der lat. Lit. des MA*, I, 572.

2. *Formenlehre*, 97.

3. *Ueber Estampie und Sequenz*, II, 122, note.

4. *Rythmen- und Sequenzstudien*, 287.

5. Ph. LAUER, *Catalogue gén. des mss. lat.*

6. *Catalogue de l'Exposition de la mus. fçse*, Paris, Bibl. Nat. 1934, 10, en coll. avec A. Gastoué, Y. Rokseth et A. Pirro.

7. *Las Huelgas*, I, 25 et 26. n. ; *Mus. a Catalunya*, 194, n. et 292, n. 2.

8. La technique du scribe et celle du « notateur » sont considérées comme différentes. Pierre Damien, au xi^e S., louera un moine d'avoir cumulé l'une et l'autre : *Erat autem ille frater multis exercitiorum artibus pollens, scribendi videlicet et notandi* (livre VI, ép. 32, cit. ap. DUCANGE, art. *Notare*) ; et la chronique de S. Trond à Liège : *Raro unquam ipse cessabat quin semper aut scriberet aut notaret* (ibid.).

tiches ou jeux de « mots croisés » si abondants dans les recueils de vers du IX^e S. Ce genre de poésie, déjà cultivée au III^e ou IV^e S. (cf. pièce attribuée à Cyprien, Vroom, *Psaume abécédaire...*, p. 32) culmine à l'époque carolingienne et disparaît rapidement ensuite. On peut lui trouver des attaches byzantines (cf. Wilh, Meyer, *Gesamm. Abh.*).

Ces remarques, jointes à l'avis autorisé des paléographes, et notamment de V. Leroquais, tendraient à nous faire partager l'avis déjà émis en 1852 par de Coussemaker¹, que la rédaction de A³ est au moins postérieure de cent ans à la composition des pièces de circonstance qu'il reproduit ; A² lui est évidemment contemporain ou antérieur, puisque les deux parties se font suite. A¹, A⁴ et A⁵ sont des additions sans intérêt ici (XIII^e S. pour A¹).

Il nous semble inutile de donner l'inventaire détaillé, déjà répertorié par Dümmler et Spanke, et que nous reprendrons dans le livre II sous forme analytique.

LE MANUSCRIT B (1240)

Origine et date du manuscrit.

L'origine martialienne du manuscrit n'a jamais été mise en doute et semble certaine ; par contre, sa date nous paraît devoir être examinée à nouveau.

Delisle place le manuscrit aux XI^e-XII^e S. ; Gastoué, dans le catalogue de Lauer, élargit aux X^e-XII^e S.² ; Dom Suñol³ et Anglès⁴ le placent intégralement au X^e, entre 933 et 936, à la suite du XIII^e vol. de la *Paléographie Musicale*, qui a relevé le fait que le f^o 65 contient les acclamations du *Christus Vincit* adressées *Ioanni pape, Rodulpho Rege (pour regi) Turpioni Pontifici, Stephano Abbati*, c'est-à-dire en l'honneur du pape Jean XI (933-936), du roi Raoul (923-936)⁵, de l'évêque Turpion (905-944)⁵ et de l'abbé Etienne I^{er} (920-936) — cette dernière indication écartant toute suspicion d'origine⁶.

Mais une autre observation ne semble pas avoir été faite : au calendrier qui ouvre le ms., figure f^o 12 la fête de Pâques au VI^e des

1. HHMA, p. 95.

2. *Pal. grég.*, pl. 66, p. 269.

3. *Mus. a Cat.*, p. 193, n., et pp. 241-242.

4. GIRY, *Manuel de diplomatique*, p. 729.

5. GAMS., *Series Episcoporum*, art. Limoges.

6. On trouve en marge de ce feuillet et de son vis-à-vis une note de la grosse écriture de B. Itier constatant qu'il s'est écoulé 300 ans depuis les noms mentionnés ; cette note témoigne que les fascicules se suivaient au XIII^e S. comme aujourd'hui.

calendes d'avril, c'est-à-dire le 27 mars ; l'Ascension notée le III^e des nones de mai (5 mai) corrobore cette date. Or Pâques n'est jamais tombé un 27 mars entre 933 et 936 : du IX^e au XI^e S., les seules dates en cause peuvent être, d'après les tables de Giry¹ : 802, 813, 875, 886, 897, 908, 970, 981, 992, 1065...

Ce même calendrier contient la *dedicatio Sancti Salvatoris* à la date du III^e des ides d'octobre, c'est-à-dire le 11 octobre. Or il y eut trois dédicaces du Saint-Sauveur, qui, nous l'avons vu au chapitre premier, était l'église de l'abbaye Saint-Martial. De la première, qui dut avoir lieu vers 855, il ne nous reste aucune relation. Après l'incendie de 952, et la reconstruction de l'église par Odolric, il y eut une consécration du chevet le 19 novembre 1028, puis de l'église entière par le pape Urbain II le 30 décembre 1095, après l'invasion clunisienne. On voit que cette date du 11 octobre ne peut convenir qu'à la dédicace qui suivit l'achèvement de 855, la seule dont nous ignorions le détail, et il est peu probable qu'elle eût continué à être célébrée après 952, une fois l'église détruite².

Les seules dates en cause sont donc 875, 886, 897 et 908. Les trois premières paraissant un peu anciennes, on peut conjecturer que le calendrier a été écrit en 908 et que 25 ans environ le séparent du cahier où figure le *Christus vincit* — à moins que le calendrier, ou les litanies, ou les deux à la fois, aient été copiés servilement sur un modèle antérieur (ce qui placerait vraiment l'intelligence du scribe au-dessous de la moyenne !).

Cette rédaction en deux étapes, ou du moins d'après deux modèles différents, rendrait compte de la présence de deux prosaires distincts, l'un f^o 17-18', ne comprenant que quatre proses, de facture identique, l'autre f^o 46-61', beaucoup plus développé et présentant une certaine diversité dans les caractères techniques. Si la coupure pouvait prendre place entre eux, le premier prosaire représenterait l'état du répertoire, encore embryonnaire, vers 908, le second vingt-cinq ans plus tard, tandis que C', D' et H', datables des derniers quinze ans du X^e S., seraient témoins d'un troisième stade.

L'emplacement du changement de main n'apparaît pas avec évidence mais il n'est pas impossible qu'il se trouve entre les f^{os} 30 et 30', où, après un vide rempli par des additions ultérieures, se remarquent l'abandon des grisailles d'enjolivure (grises ou vertes) aux initiales et rubriques, et l'adoption de l'encre rouge pour celles-ci.

Nous diviserons donc jusqu'à nouvel ordre le ms. comme suit :

B¹ : f^o 1-30, datant de 908.

B² : f^o 30'-79, datant de 933-936.

B³ : addition f^o 78'-79 d'une nouvelle série de tropes à Saint-Martial et 79' à 80' de quelques autres pièces, datant de la période pré-apostolique ou apostolique (XI^e S.).

1. *Man. dipl.*, pp. 191-193.

2. C'est sans doute pourquoi une main postérieure a ajouté au calendrier, avec un signe de renvoi, la fête de S. Gérard.

B⁴ : f° 81-90⁷, autre écriture, peut-être du XI^e S. ?
 B^c : f° 91-fin, cahiers rapportés, sans doute XIII^e S.⁴

Que l'on adopte ou non notre division entre B¹ et B², il est certain que pour l'ensemble de ces deux parties, l'étude paléographique des neumes aquitains, malheureusement omis dans la plus grande partie du manuscrit, décèle des formes de transition entre le neume et le point, témoins d'une époque ancienne, certainement antérieure au XI^e S., ainsi que Dom Suñol le remarque à propos du f° 24⁷, qu'il reproduit dans son *Introduction à la Paléographie musicale*¹. Il remarque également que cette notation est apparentée à celle de Chartres². Nous noterons également qu'on relève dans ce ms., notamment aux f°s 40-42⁷, des neumes non aquitains qui s'accordent avec une époque d'hésitation comme celle des débuts d'une notation ; ceux-ci semblent apparentés à la notation que Dom Suñol dénomme « primitive du nord de la France » tout en signalant qu'on la trouve aussi à Saint-Denis, Fleury, Tours, Chartres, Angers, Troyes³. Enfin, en maints endroits, la notation est d'une encre différente du texte et semble ajoutée après coup⁴.

La datation du X^e S. s'accorde encore avec les grattages bien connus, d'abord du nom de saint Martial parmi les confesseurs au f° 31⁷, (litanie des Rogations)⁵ puis de la mention de confesseur lors de sa fête du 30 juin, et aussi avec la référence (non grattée cette fois) à la messe *Statuit* des confesseurs au f° 37⁷ à l'occasion des tropes de sa fête. Aucun de ces tropes ne contient à cet endroit la moindre allusion à l'apostolicité, ni même, comme le 1120 et le trope rajouté au f° 78⁷, à ses attaches avec le Collège Apostolique, par allusion à la légende primitive.

LE MANUSCRIT C (1120)

On a mis en doute que ce petit ms. de format oblong eût été rédigé à Saint-Martial pour en faire l'honneur à l'abbaye Saint-Martin de Limoges⁶. — Contrairement à tant d'autres mss. dont par contre l'appartenance martialienne n'a jamais été discutée, il nous semble présenter tous les indices pouvant le rattacher à notre abbaye.

1. Pl. 66 et p. 269.

2. Signalons, comme nous le fait observer Mlle Corbin, que, d'après l'enseignement récent du R. P. Thomas, la notation dite jusqu'à présent chartraine est spéciale à la Bretagne et au sud de l'Angleterre. La liste des mss. donnée par le R. P. Thomas, nous dit le R. P. Huglo, lui a été fournie par Solesmes en octobre 1948 et est en instance de publication dans la Revue grégorienne.

3. *Introd. à la pal. mus. grég.*, p. 231. On peut rapprocher les neumes en question des pl. 51 (ms. de Fleury ou de Tours) et 52 : voir en particulier la forme des clivis et des pes liquescents.

4. On lit à la fin de ce cahier, f° 188⁷ : *Bernardus presbiter jubente Simone grammatico hunc libellum scripsit.* (Cf. DELISLE, *Cab. des mss.*, I, 390 et III, 271).

5. Cf. DUCHESNE, *Annales du Midi*, 1892, p. 311.

6. BLUME, A. H. LIII, VIII. — DELISLE (*mss. de S. Martial*, p. 52) et DUPL. Ac., 349, ne mettent pas en doute l'origine martialienne.

Tous les tropes mobiles, toutes les séquences à saints interchangeables sont attribués à saint Martial (cf. le chapitre précédent, p. 63) ; saint Martin par contre, f° 63⁷, est fort mal partagé : 3 tropes d'introït contre 18 à saint Martial (la plus grande fête mariale, l'Assomption, n'en possède que 7) ; et encore, le scribe, par une distraction révélatrice, a intercalé au milieu des tropes à saint Martin, entre ses trois tropes d'introït et celui *ad offertorium*, un nouveau trope à saint Martial avec une large rubrique trompeuse et provocante : *Trophos de Sancto Marciale*.

Le catalogue Lauer le date des X^e-XI^e S. Il est certainement, pour sa partie ancienne, postérieur à 955, car la légende apostolique s'y fait jour de façon précise, mais antérieur à 1031, car sous leurs grattages, f° 46 sqq., les tropes de saint Martial, surchargés de la messe *Probavit*, renvoyaient d'abord à la messe *Statuit* des confesseurs (celle-ci n'a pas été grattée f° 63) et la prose *O alma (major)*, f° 123⁷, précise *Marcialis pontifex* (plus tard, M corrigera en *Marcialis apostolus*). Le trope supplémentaire ajouté au milieu de la fête de saint Martin est caractéristique de cette double tendance :

Marcialis, agius presul, quod apostolis idem in Christo
 nitida meruit discumbere una. — *Statuit*.

Une phrase du trope *Plebs veneranda*, copié au f° 32 pour la fête de la Dédicace, permet peut-être de préciser davantage : « *Pestiferos pellens que percipit undique lectos* » semble bien faire allusion au Mal des Ardents de 994, et serait ainsi de peu postérieur à cette épidémie, ce qui s'accorde avec les dates extrêmes proposées ci-dessus et date le ms., sauf quelques additions visibles (C¹) qui semblent du XI^e S. ou de l'extrême fin du X^e S., en tous cas entre 994 et 1031. On y remarque, f° 104⁷, le e cédillé = ae, assez rare dans nos mss. Au bas du f° 105, un *Benedicamus* à 2 voix qui constitue l'un des très rares témoignages de polyphonie ancienne à Saint-Martial.

LE MANUSCRIT D (1121)

Date et origine.

L'origine martialienne n'a pas été mise en doute. Elle ressort du reste de toutes les pièces à saints mobiles.

Le ms. est formé de plusieurs parties d'âge différent, artificiellement réunies.

1^o Une partie ancienne D¹, que nous pouvons dater comme C¹ et pour les mêmes raisons de la fin du X^e S., au plus large entre 994 et 1031. C¹ et D¹ présentent du reste de telles ressemblances qu'ils semblent dériver l'un de l'autre.

On remarque qu'il manque à D¹ deux tropes d'introït dédiés à saint Martial, qui se trouvent dans C¹, *Hic Domini famulus* et *Divini fuerat* : or ce sont précisément les deux seuls tropes de l'office dont

C¹ ne donne pas la notation. Sont-ce des additions de C¹, ou bien est-ce D¹ qui, ayant pris modèle et n'en ayant pas trouvé la mélodie, aurait renoncé à les copier ? Nous ne pouvons nous prononcer.

Cette partie ancienne, facilement identifiable par la graphie très particulière de la syllabe *ra*, que l'on ne retrouve pas ailleurs, se trouve disséminée à travers tout le manuscrit par suite des erreurs du relieur. Elle est en outre incomplète, de nombreuses pièces amputées de la sorte de leur début ou de leur fin ne pouvant être complétées par d'autres fragments de ce même ms.

Elle comprend les f^{os} 1-41¹ (tropes du propre), puis le cahier suivant (42-57¹, tropes de *Gloria*), qui ne lui fait pas suite ; après un passage de date différente (D³), et une longue partie liturgique, que nous n'étudierons pas ici, elle se retrouve, après une nouvelle interruption de relieur, au f^o 196, avec un prosaire dont la première pièce est décapitée, suivi d'un tonaire. Après une nouvelle interruption au f^o 207, elle reprend au f^o 210¹, avec des alleluias munis de leurs versets. Au f^o 218, nouvelle interruption de relieur, qui introduit une suite d'alleluias syllabiques sur timbres d'antienne ; elle s'achève au f^o 231¹, où le relieur a encore amputé de leur fin les "antiphonas" des Trois Enfants dans la fournaise.

La trope de Dédicace *Plebs veneranda*, qui nous a fourni pour C¹ le *terminus a quo* de 994 se retrouve au f^o 20 ; quant aux tropes de saint Martial, non seulement on a gratté le *Statuit* des confesseurs pour y substituer le *Probavit* apostolique (f^o 29 sqq.), mais on a également remplacé après grattage, f^o 29, un mot compromettant par *pastor* et f^o 28¹, un autre (sans doute *Aquitaniam*) par *Galliam totam*. Par contre, le grattage a été oublié pour les derniers tropes, à partir de 31¹.

On notera au f^o 35¹ le trope à saint Augustin auquel nous nous référons pour discuter la provenance du ms. M, et la graphie *Martialis* avec un *T* au lieu du *C* habituel.

2° Une partie sensiblement du même âge, mais d'une autre main (D²), qui comprend la partie liturgique des f^{os} 73-195¹, tronquée par le relieur, et, du f^o 232 au f^o 239¹, également interrompus, les *Versiculi* d'Abraham et le *Versus* de Joseph.

3° Un cahier indépendant (D³) qui va du f^o 58 au f^o 72¹, et qui contient les mélismes séquentiels d'Alleluia, avec référence au timbre des séquences. C'est uniquement dans ce cahier, d'une écriture différente, que se trouvent les noms propres des moines Adémar et Daniel, qui ont servi abusivement à faire dater le ms. entier de l'époque d'activité d'Adémar de Chabannes. Il n'est pas certain que ces noms constituent une signature autographe ; au f^o 58, le nom d'Adémar est mis en hexamètre d'accent :

/ o / o / o / o / o / o / o / o
Marcialis Ademarum monachus sancti

Au f^o 60 : *Ademarum monachus, Danihel monachus* : ces deux suscriptions s'insèrent sur la ligne habituellement réservée aux titres des

séquences. Le cahier se termine par trois hexamètres, cette fois métriques : (f^o 72¹)

*O Danihel monachus praelucens dogmate Christi
 In mirabilibus que bonis tu sis Ademari
 Pertractans actis qui hunc biblum rite notavit.*

S'agit-il d'Adémar de Chabannes ? On l'a cru généralement, et cela semble en effet vraisemblable.¹

Ce cahier daterait alors de 1028-1033, de même sans doute que les corrections d'apostolicité éparses à travers les parties antérieures.

4° Une partie rajoutée, de 240 à la fin du ms., apparemment du XII^e S. (D⁴), comprenant des séquences, un mélisme séquentiel d'alleluia, le cantique des Trois Enfants et des tropes de Kyrie.

5° Des additions partielles tardives (D⁵, XIII^e S. ?) f^{os} 207-210, office de la sainte Croix.

LE MANUSCRIT E (1084)

Origine et date.

L'origine martialienne est admise par Cl. Blume et les divers rédacteurs des *Analecta Hymnica*, mais non par le catalogue Lauer de la B. N. (Gastoué) qui le note (p. 393) « ad usum saint Geraldii Auriliacensis » (Aurillae) ; cette opinion provient sans doute du fait que l'office de saint Géraud (ou Gérard), au f^o 138¹, comporte 7 tropes d'introït, chiffre record pour ce saint négligé des autres tropaires et que la prose de saint Géraud f^o 300¹ est ornée d'une initiale plus grande que d'habitude.

Nous ne croyons pas que dans son état primitif, le ms. ait été rédigé pour l'abbaye de Saint-Martial, mais l'extrême dispersion de sa composition, où les changements de main sont très fréquents, où plusieurs parties se trouvent refaites en plusieurs endroits suivant un plan différent, rend vraisemblable une origine assez dispersée et exige un examen isolé de chaque partie. Apparemment toutefois, ces changements de main n'entraînent pas une grande dispersion dans le temps, à l'exception de ceux datant de l'entrée du ms. à Saint-Martial.

Cette entrée est antérieure au XIII^e S., car on trouve au f^o 4 une table de la main de B. Itier des proses les plus usitées (*Has prosas invenies* ; suivent 30 titres).

E¹ : Premier tropaire, qui va du f^o 4¹ à 51. Il comporte, f^o 47¹ 4 tropes à saint Martial, avec *Statuit* gratté : *Sedibus hesternis, Marcialis pre secla, Marcialis Dominum et Inclita refulget*. Non seulement cette partie portait le *Statuit*, depuis gratté, mais un nouveau grattage a été fait dans le dernier trope pour y introduire la mention du patriarcat de saint Martial sur la Gaule entière, thèse qui remonte, nous l'avons vu, à 1028 :

1. Cf. Jean PORCHER, dans le Catalogue de l'exposition S. Martial 1950, p. 61.

« ... qui Christum in carne felix meruit cernere
 ... nobisque princeps adeo directus Galliae
 tocius ut patriarcha sit sum(m)mus. »

Une trope d'acclamation, f° 41, si nous l'avons lu correctement, pourrait donner d'utiles indications :

« O dux Macor, tibi sit laus, gloria, jocunditas
 sempiterna, nos quoque omnes dicamus eia, alleluia. »

Nous n'avons retrouvé la trace de ce "dux Macor" ni dans la *Bio-Bibliographie* de Chevalier, ni dans le *Trésor* de Mas-Latrie, ni dans les tables de l'*Histoire du Languedoc*.

Cette partie ne comporte que des pièces absentes de E², et c'est E² qui donne les premières pièces de l'ordre usuel ; E¹, bien que relié le premier, semble avoir été rédigé après E² dans le but de le compléter.

E² : Second tropaire, commençant au f° 53', après plusieurs pages remplies ultérieurement. Il s'ouvre par le *Quem queritis in presepe* de Noël, comporte pour Pâques, f° 64', le *Quem queritis in sepulchro*, f° 78 une nouvelle série de tropes de saint Martial, dont cette fois le *Statuit* n'est pas gratté, mais qui correspond à l'ordre initial habituel : *Plebs devota, Marcialem duodenus apex, Sortis apostolice, Marcialis meritum, Inclitus hic rutilo, Ut esset sacerdos*, puis ceux de saint Martin où figure le *Martinus meritis* (f° 86) attribué à saint Martial par B C D, que suivent des tropes de *Kyrie* et de *Gloria* intitulés normalement *Laudes* (f° 105'-123'). Cette partie donne le pas à saint Martin avec 9 tropes sur saint Martial dont elle ne reproduit que 6 tropes sur 18.

E³ : Troisième tropaire plus réduit, qui s'étend de 124 à 138'. Il contient quelques tropes de Noël, Pâques (l'un et l'autre sans *Quem queritis*), Ascension (*Quem creditis*) et saint Gérard avec 7 tropes d'introit. Il semble conçu, de même que E¹ comme un complément à E², et fait mention pour la première fois de saint Gérard.

E⁴ : Les f° 153-154 semblent isolés et rapportés : débutant par un mélisme sans paroles, qui est peut-être la fin d'un mélisme d'alleluia décapité de son titre, ils continuent par la prose à saint Vincent *Precelsa seclis colitur* (qui ne se retrouvera que dans L [Cluny] et O), d'une autre main, et sont suivis d'un feuillet vide, 154'.

Ces quatre groupes paraissent représenter la partie ancienne du ms., vraisemblablement du second quart du XI^e S. Si, comme il est probable, elle n'a pas été rédigée pour saint Martial, la présence du *Statuit* n'y a pas la même valeur de datation que pour les mss. composés au monastère.

E⁵ : A l'intérieur des cahiers précédents sont intercalées plusieurs additions, généralement sans musique, qui paraissent légèrement postérieures (fin du XI^e S.) ; du f° 22 à 38', la fin d'une prose décapitée, suivie de courtes *prosulae* (intitulées *prosa de...*) ; f° 48', après les tropes à saint Martial, d'une autre main et sans musique, la suite de

ces tropes, puis, f° 51', encore d'une autre main, la prose de saint Nicolas *Congaudentes exultemus* et la prose de saint Pardulfe *Alleluia Voce consona jubilet ecclesia*, ceci sur une ligne à la pointe sèche, mais non utilisée de façon systématique pour la notation, ce qui place la rédaction en transition entre les neumes sans lignes et les neumes sur une ligne (deuxième moitié du XI^e S.). Mêmes caractères pour les ff. 143-151, qui contiennent des tropes d'*Agnus* et de *Sanctus* avec passages grecs et une affectation de graphie grecque (*Kyrieleyson... Theos benigne... o rex agie...*), des tropes de saint André, de *Regnum tuum* et des alleluias liturgiques ; une dernière addition sans musique, f° 151', est peut-être postérieure et complète les tropes à saint Martial, avec *Statuit* non gratté, en doublant des tropes de E¹, sauf *Marcialis meriti*, ici attribué à saint Martial (*Martinus* dans E¹). Le cahier s'achève, 152', par une feuille vide. Ces additions semblent provenir de Saint-Martial.

E⁶ : La seconde partie ms. commence au f° 155 ; elle comprend un tonaire, où se trouve intercalé un petit traité des 8 tons du plain chant (octo toni consistunt in musica... *explicit* : videlicet quia sonus eorum pressior et inferior quam superior deprehenditur)¹ des alleluias avec leurs versets, puis, f° 197', des mélismes séquentiels dont le titre est en marge ; au f° 213, changement de méthode, les titres sont mis en rubrique. Plusieurs sont des *unica*, et il semble que les indications renvoient souvent au timbre plutôt qu'au titre. Les proses anciennes du répertoire de saint Martial sont d'ailleurs en petit nombre. F° 221 commence un abondant prosaire, où l'on remarque la prose de saint Martial, *Concelebremus sacram* f° 261' (ajoutée une autre fois sans musique f° 294, avec la singularité d'être ici attribuée à saint Saturnin et non à saint Martial comme partout ailleurs), f° 278', la prose *Nostra tuba*, relevée ailleurs parmi les timbres notkériens², et f° 300', la prose à saint Gérard, nantie d'une grande initiale qui établit son origine, de même que le « tolosana » du *Rex alme Deus*.

Cette seconde partie est beaucoup plus homogène que la première et pourrait être contemporaine de E³ (première moitié du XI^e S.).

La chronologie pourrait donc s'établir comme suit :

Ms. primitif (fin X ^e ou début XI ^e S.)	E ²		
Complément (2 ^e quart du XI ^e S.) :	S. Martin ?	S. Gérard	
	E ¹	E ³	E ⁴
Interpolation (d ^o)		E ⁴	
Additions tardives de S. Martial (fin XI ^e S.)		E ⁵	

Doit-on conclure que E² et E¹ ont été rédigés dans un monastère du groupe Saint-Martin (peut-être Saint-Martin de Limoges) avant

1. Ce traité n'est pas relevé dans les *Initia tractuum musicae* de dom Célestin VIVELL, Graecii 1912.

2. P. WAGNER, *Origines et développement du chant liturgique...* Paris, Desclée, 1904, p. 251.

d'être complétés à Saint-Gérald, puis à Saint-Martial? Cette hypothèse expliquerait la composition bizarre du ms., mais nous nous garderons d'une affirmation prématurée.

Reste à identifier ce saint Gérald. Gastoué, nous l'avons dit, le situe à Aurillac. On sait que l'importante abbaye Saint-Géraud d'Aurillac eut pour abbé le célèbre Odon de Cluny (m. 942); c'est à la demande de l'évêque de Limoges, Turpion, et de l'abbé de Saint-Martial, Aymon, qu'Odon avait entrepris de faire rédiger 14 mss. de la vie de saint Gérald (qui possédait aussi le patronage d'une abbaye d'Augustins à Limoges même). L'usage y a conservé la forme *Gérald*, alors que, pour Aurillac, il a adopté la forme *Géraud*. Odon, entre autres, dirigea aussi Fleury, dont on sait les rapports culturels avec Saint-Martial, et Saint-Julien de Tours¹. Le rapprochement de tous ces faits est satisfaisant.

Un seul point du moins semble certain : la localisation du ms. dans l'orbite toulousaine et non limousine, ce qui exclut l'explication la plus simple consistant à identifier l'abbaye Saint-Gérald (ou Géraud) avec celle de Limoges dédiée à ce saint.

LE MANUSCRIT F (903)

Ce ms. de grand format commence en graduel et se poursuit, sans changement de main, en tropaire-séquentiaire. Toutefois il dut à l'origine subir un changement de destination, car il débute, avant l'ouverture du temporel (auquel par la suite se mêle le sanctoral), par la fin d'un trope décapité pour la communion *Dominus dabit* (premier dimanche de l'Avant), s'achevant par le *cursus planus* : *solum vitae curamus / canendo*. Cette partie (E²), au reste insignifiante, n'est pas antérieure à la deuxième moitié du XI^e S., car elle se poursuit par le *Victimae paschali laudes* de Wipo (chapelain à la cour de Bourgogne de 1024 à 1060), à moins que, contrairement à l'apparence, la partie décapitée n'ait été utilisée après coup en utilisant le grand blanc laissé pour une initiale ornementale non réalisée : la disposition permettrait cette hypothèse (schéma ci-dessous)³ :

fin du trope	D TE
Victimae paschali	LEVAVI
(début du Temporel liturgique).	

La *Paléographie musicale* de Solesmes, qui a reproduit la partie liturgique de ce ms. dans son vol. XIII, l'attribue avec quasi-certitude

1. *Gallia Christ.* (nova) col. 440-441.

2. MAS-LATRIE, col. 799.

3. Cf. *Paléographie musicale*, mais celle-ci ne fait état que du *Victimae* et passe sous silence la présence d'une fin de trope auparavant.

à l'abbaye de Saint-Yrieix¹, en raison de l'importance exceptionnelle donnée à l'office de ce saint, nommé plusieurs fois *Sanctus pater Aredius*; ce monastère, à 40 km de Limoges, dépendait de Saint-Martin de Tours (l'office de saint Martin est lui aussi très développé). La Paléographie analyse avec soin les ressemblances et divergences que sa partie liturgique présente avec la coutume de saint Martial. Mais l'auteur de ce volume (Dom Ferretti) remarque que l'abbaye de Saint-Yrieix fut sécularisée au milieu du XI^e S. et que le volume est visiblement destiné à l'usage monastique (on lit même, f^o 145, *monasterium istud*); il en déduit que sa rédaction doit remonter à la première moitié du XI^e S.; la notation, avec la précision remarquable de sa diastématique sur une ligne à la pointe sèche, serait ainsi très en avance sur Saint-Martial, où une telle précision n'apparaîtra guère qu'à l'époque clunisienne.

Mais le ms. dut entrer à Saint-Martial au plus tard au XIII^e S. : la présence des griffonnages familiers dus à Bernard Itier en est un témoin irrécusable, et aussi le grattage du nom de saint Martial au f^o 104', qui a fait disparaître le nom du saint avec quelque mention non apostolique : l'entrée à Limoges pourrait être située à l'époque d'Adémar et de la grande fièvre de révision; peut-être à la sécularisation de Saint-Yrieix, qui, n'ayant plus l'usage d'un antiphonaire-tropaire monastique, dut envisager bien volontiers de s'en défaire.

Bien qu'avant tout liturgique, la partie graduel nous intéresse ici par la présence de nombreuses prosules, mêlées à l'office, et portant soit sur les alleluias, soit sur le second verset de l'offertoire; plusieurs pièces sont d'origine martialienne, et le prosaire est presque exclusivement martialien.

En marge du ms. principal (F¹) figurent d'assez nombreuses additions (F²), indiscutablement martialiennes. Par leur écriture, certaines d'entre elles (séquences) pourraient être du XII^e ou du XIII^e S., mais plusieurs ne semblent pas antérieures au XIII^e S., ce qui ressort en particulier du style et de la facture de deux tropes de *Benedicamus* rimés, dédiés à saint Martial, au f^o 138'; ceci concorde avec la présence du ms. dans ce monastère à l'époque de B. Itier. On y joindra la refaçon à la Vierge du *Victimae paschali laudes* (*Virginis Mariae laudes*) ajoutée au-dessus du texte primitif au f^o 1. Cette partie est certainement originaire de Saint-Martial; plusieurs proses, copiées avec leur musique, semblent de la main d'Itier.

On peut donc résumer comme suit la composition du ms. :

— F¹ : partie principale, rédigée pour Saint-Yrieix dans la première moitié du XI^e S., et comprenant un graduel (mêlé de *prosulae*) f^o 1-147', un tropaire divisé en propre (147'-163) et commun (163-

1. *Paléogr. Mus.*, XIII, pp. 10-16.

179'), un prosaire (180-200). Seul le graduel est édité et étudié dans le vol. XIII de la Paléographie Musicale, consacré à ce ms.

— F² : résidu d'un ms. différent, au f° 1.

— F³ : additions en marge venant de Saint-Martial ; XIII^e S. (peut-être certaines du XII^e ?) ; notamment des séquences, souvent notées ; parfois on reconnaît la main de B. Itier.

— F⁴ : additions tardives à la fin du ms. (f^o 199'-203'), sans doute XIII^e-XIV^e S. Pièces en l'honneur de sainte Catherine, sainte Valérie, saint Denys (?). Prose *Omnis mundus letabundus* en l'honneur de saint Martial, partie également originaire de son abbaye.

LE MANUSCRIT G (909)

« C'est un ms. sur parchemin, d'une copie fort nette, mais sans luxe, comprenant 277 folios... 265 × 160 mm. Sa date et sa provenance ne sont pas complètement fixées : le nouveau catalogue de la bibliothèque (Lauer, p. 322) le fait venir de Saint-Martial et le date du X^e et du XI^e S. ; la Paléographie Musicale (XIII, p. 17) et Léon Gautier (*Tropes*, p. 88) croient pouvoir déclarer qu'il est postérieur à 1031 ; dom Anselm Hughes (*Anglo-french Sequelæ*, p. 19) assure qu'il provient de Saint-Etienne de Limoges, avec une partie antérieure, l'autre postérieure à 1031 »¹.

Telle est, d'après la dernière étude en date, l'état actuel de la question ; à son tour, Hooreman croit pouvoir préciser que les Versus du f° 202 qu'il attribue avec vraisemblance à Adémar de Chabannes, datent exactement de la vigile de Noël 1030 ; si la précision est ici un peu excessive, il est certain que la marge de cette partie du ms. reste située entre 1028 et 1033.

Un examen plus approfondi permet peut-être de serrer ces données et de les mettre en ordre. On remarque d'abord² que certains cahiers, dont pourtant le texte se suit, sont d'une encre plus foncée et ne portent pas, en fin de fascicule, la lettre de classement qui se trouve au contraire sur les cahiers à l'encre plus pâle. Or les cahiers à l'encre foncée sont précisément tous ceux où se trouve une allusion quelconque à « l'apôtre saint Martial ». On doit en conclure que, non contents des grattages habituels, les moines de Saint-Martial ont, ici, refait entièrement tous les cahiers où leur saint était en cause ; devant l'intention apologétique évidente de ces nouveaux cahiers, on peut reprendre l'argumentation de Hooreman pour les attribuer à Adémar, mais ces cahiers seulement.

Le ms. se compose donc essentiellement de deux parties d'origine différente, qui s'imbriquent l'une dans l'autre : une partie ancienne G², antérieure à 1028, et une partie refaite G¹, qui pourrait être l'œuvre d'Adémar de Chabannes, entre 1028 et son départ pour la Terre Sainte, 1033.

1. HOOREMAN (P.), *S. Martial de Limoges au temps de l'abbé Odolric*, p. 9.
2. Je remercie dom Beyssac qui a bien voulu attirer mon attention sur ce point.

Mais ces deux parties principales ne sont pas les seules du ms., dont le caractère composite a toujours été reconnu. Gastoué (catalogue de Lauer) signale des interversions de cahiers, et rétablit la lecture du processional, f° 158-165', puis 150-157' ; ces interversions ne sont pas les seules, et nous en signalerons d'autres dans notre inventaire.

G¹ : Les cinq premiers feuillets semblent d'une origine différente du reste du ms. Ils ne peuvent être antérieurs à la fin du X^e S., car ils débutent, nous fait observer dom Beyssac, après une pièce en l'honneur de saint Martin, par une antienne à saint Brice, successeur de ce dernier, attribuée à Odon de Cluny. Cette datation (fin du X^e S. ou début du XI^e) entraîne celle de l'intéressante pièce à saint Martirius que nous étudierons au livre IV, et qui semble inachevée. Comme les cahiers suivants antérieurs à 1028, G¹ appartient au groupe Saint-Martin.

G² : Additions faites à Saint-Martial à la suite de G¹, postérieurement à l'apostolicité ; celle-ci est clairement mentionnée dans la prose *Adest sancta dies*, et dans les litanies du f° 7', où saint Martial est cité parmi les apôtres. Le cahier est rapporté : la fin de 8', annonce des *Preces ad R. Sanctæ Valeriæ virginis* qu'on ne trouve pas f° 9, où l'écriture est plus ancienne, ni dans la suite du ms.

G³ : C'est la partie principale du ms. ancien. Il s'ouvre f° 9 par une addition plus tardive faite pour remplir le vide du mot QUÉM (queritis) non dessiné par le miniaturiste (fin du XI^e S. au moins, comme en témoigne la ligne à la pointe sèche utilisée pour les neumes). Le véritable ms. commence ensuite avec le (...) *queritis in presepe* (généralement ligne sèche pour le texte, non utilisée pour les neumes).

Ce ms. G³ peut être reconstitué partiellement avec certitude grâce notamment aux signatures des cahiers, marqués *in fine* de A à O avec des manques correspondant en partie aux refaçons de Saint-Martial :

Cahier A — tropaire :	9-16'
B »	17-24'
C »	25-32'
D »	33-40'

Le cahier E de G³ manque : il a été refait à Saint-Martial (41-48') en veillant aux raccords : ce qui en tient lieu appartient à G¹.

Cahier F — tropaire :	49-56'
G »	57-59'

Ce dernier cahier est resté inachevé et non signé ; il s'arrêtait au milieu du f° 59 et a été continué à Saint-Martial dans le nouveau style ; le cahier H a été supprimé.

I — tropes Gloria	86-93'
K » »	94-101'
L » »	Sanctus, Agnus 102-109'

A partir d'ici, les erreurs du relieur du XVIII^e S. s'ajoutent aux falsifications des moines martialiens du XI^e S.

M	—	alleluias	190-197'
N	—	»	174-181'
O	—	»	182-189'

Les cahiers suivants ne sont plus signés.

- (P) — fin des alleluias, tropes,
antiennes de Semaine Sainte 166-173'
- (Q) — » » » 142-149'
- (R?) — Traits, cantiques divers, début d'un processional inachevé 126-141'

La suppression des cahiers caractéristiques rend difficile de décider si G³ est originaire de Saint-Martial, avec l'office non apostolique que l'on aura voulu faire disparaître, ou s'il portait la marque d'une autre origine. Toutefois, dans le premier cas, on se demande pourquoi l'on ne s'est pas contenté des grattages habituels ; en outre, au f^o 54' demeure l'office de saint Martin, avec une grande initiale et un nombre inaccoutumé de tropes (12 pour l'introït), parmi lesquels *Ecce dies magni meriti veneranda patroni*, et les « tropes mobiles » que les mss. de Saint-Martial attribuent à leur patron. G³ appartient donc nettement au groupe des mss. de Saint-Martin : peut-être Saint-Martin de Limoges, l'office de sainte Valérie, disciple de saint Martial, étant d'essence limousine ; mais on ne trouve pas à Saint-Martial l'office de saint Androchius qui lui fait suite.

L'opinion de dom Hughes suivant laquelle la partie ancienne de G serait originaire de Saint-Etienne, c'est-à-dire de la cathédrale de Limoges provient sans doute des tropes *ad episcopum interrogandum* supposant la présence de l'évêque à la messe de Noël ; on ne peut supposer que le savant auteur ait commis le contre-sens, dans le trope à Saint-Etienne du f^o 12' (*retro altare de S. Stephano*) de rattacher de *S. Stephano* à *altare*. Cet argument paraît faible à côté de la présentation des tropes de Saint-Martin ; il supposerait en outre un développement des tropes inusité dans une église cathédrale à cette époque, où les tropes étaient surtout monastiques, comme l'a démontré Léon Gautier ; il n'y a aucune impossibilité à ce que l'évêque soit venu assister à une messe de Noël dans un monastère de sa ville : la perte des documents de Saint-Martin antérieurs à 1012 empêche de dépasser ici les hypothèses. En outre, ces mêmes tropes *ad episcopum* se retrouvent dans de nombreux mss : F (Saint-Yrieix), G³, H, N (Saint-Martin) etc., sans que l'on ait songé à en déduire une invraisemblable non-monasticité.

G⁴ : Nous désignons ainsi les additions ou substitutions faites à Saint-Martial pour transformer G³ en un livre à la gloire du nouvel apôtre. P. Hooerman a reconnu l'écriture d'Adémar de Chabannes dans les Versus du f^o 202 ; c'est à cette partie seule (G⁴) que s'appli-

que son argumentation, qui situe avec raison la rédaction entre 1028 et 1033.

G⁴ comprend :

a) la refaçon du cahier E de G³ (41-48'), avec les tropes apostoliques ;

b) la continuation du cahier G inachevé, qui se poursuit sur de nouveaux fascicules¹, remplaçant également le cahier H disparu (59-77' et 82-85'), avec un blanc f^o 78-81' rempli par une main différente (G⁵) ; dans cette partie a été noté l'office *Probativ* du nouvel « apôtre ». F^o 73', une rubrique signale la procession *Montegaudio* (à Montjauvi, commune près de Limoges où fut porté le corps de saint Martial) ;

c) les mélismes séquentiels, f^o 110-125' et 198-205' (séparés à tort par le relieur), suivis des proses à saint Martial apôtre et des Versus d'Adémar. S'il en était besoin, la date des mélismes serait attestée par la rubrique du f^o 118 *Alleluia de Sancto Marziale apostolo Gallie*.

G⁵ : Interpolation martialienne au milieu de G⁴, f^o 78-81' : litanies processionnelles (saint Martial est parmi les apôtres, entre les saints André et Barthélemy) ; office de sainte Valérie (dont G³ contient les tropes f^o 57^o), avec emploi sporadique de la ligne sèche pour les neumes (milieu du XI^e S.), office de saint Austriclinien.

G⁶ : Processional inachevé, sans doute contemporain de G⁵, mais d'une écriture différente. Semble originaire également de Saint-Martin, seul cité (f^o 157) avec les grands apôtres au milieu de pièces du commun. Lire 158-165' et 150-157'.

G⁷ : Fragment d'antiphonaire (206-268' et 270 à la fin) avec un blanc f^o 268' comblé ultérieurement (G⁸). Une pièce à saint Martial apôtre, f^o 251, est sur grattages d'une main différente, ce qui écarte l'appartenance à Saint-Martial après 1028. Semble de la fin du X^e S. (ligne pointe sèche pour le texte). G⁷ comprend deux parties qui ne se suivent pas (un cahier intermédiaire a dû être perdu) : des offertoires avec versets f^o 206-245' (lacune), des antiennes processionnelles (amputées du début f^o 246, l'addition signalée f^o 251, un tonaire f^o 251, enfin f^o 258-268' un fragment d'antiphonaire analysé par le catalogue de Lauer, enfin, après un blanc (268'-269') comblé par G⁸, l'office de la Trinité et offices divers.

G⁸ : Addition au milieu de G⁷, f^o 268'-269' : timbres d'antiennes analogues à celles de D¹ f^o 212-223, où, après l'intonation, le mot *alleluia* est répété syllabiquement. Neumes sur lignes, ce qui place G⁸ à la fin du XI^e S.

1. Au f^o 59, la reprise de G⁴ s'amorce de façon curieuse, par le trope *Inclitus hic rutilo* sous le nom de S. Austriclinien avec un début de grattage inachevé. On sait que ce trope est attribué à S. Martial dans CDKEHX, c'est-à-dire dans des mss. non-martialiens. Le scribe a dû copier ce trope sur un modèle perdu, puis le réviseur, scandalisé d'un tel manquement, a entrepris de le restituer à S. Martial ; mais en cours de grattage, il aura vu le sacrilège *Statuit* et se sera rendu compte du mauvais cas où il était en train de se mettre.

Dans sa présentation actuelle, le ms. G est donc découpé comme suit (nous indiquons par les lettres l'ordre dans lequel se suivent les tronçons d'une même partie) :

XXXII	
f° 1- 5'.. GI	
6- 8'..... G2	
9- 40'..... G3	
41- 48'..... G4 a (remplaçant 3 b)	
49- 59'..... G3 c	
59- 64'..... G4 b (remplaçant 3 d)	
65- 77'..... G4 c	
78- 81'..... G5	
82- 85'..... G4 d	
86- 109'..... G3 e	
110- 125'..... G4 e	
126- 141'..... G3 k	
142- 149'..... G3 i	
150- 157'..... G6 b	
158- 165'..... G6 a	
166- 173'..... G3 h	
174- 189'..... G3 g	
190- 197'..... G3 f	
198- 205'..... G4 f	
206- 245'..... G7 a	
..... G7 b perdu	
246- 268'..... G7 c	
268'- 269'..... G7 d	
270- 277'..... G8	

LE MANUSCRIT H (1118)

Ce ms. de petit format est célèbre par les peintures qui, du f° 104 au f° 114, illustrent son tonaire en représentant des musiciens et des jongleurs.

a) Sa date.

Il se trouve daté, comme cela avait déjà été relevé par De Coussemaker¹, puis par Dreves dans l'introduction du 7^e vol. des *Analecta Hymnica*, par les acclamations du *Christus Vincit*, f° 39, *Johanni pontifici et Ugone rege serenissimo adeo coronato*, soit 988-996, sous Hugues Capet et Jean XVI. Cette date, adoptée pour l'ensemble du ms. par Anglès (*Mus. a Cat.*, p. 271) et le catalogue 1950 de l'exposition de Limoges (p. 50) lui est-elle applicable en son entier ? Nous en doutons. Le ms. comporte en effet plusieurs parties indépendantes :

1. *Hist. de l'Harm. au M.A.*, p. 108, n. 1 (avec la date de 987-996).

H¹ : Trotaire, f° 1-101', de rédaction homogène ; chaque cahier comporte, *ine fine*, une marque QR numérotée de I à XIII (*quaternio*). C'est à cette partie qu'est applicable la datation ci-dessus (988-996).

H² : Avec le tonaire qui suit (H³), l'écriture semble changer et la numérotation des cahiers cesse jusqu'au f° 151'. Le tonaire (qui comprend les peintures) a donc été rapporté. Il s'achève par une feuille vide, f° 114', qui confirme sa rédaction indépendante. Le mélisme d'alleluia du f° précédent (114) sous le dernier dessin, est d'une écriture postérieure, et a été ajouté après coup.

Le meilleur moyen de dater ce cahier est de se baser sur la technique des peintures ; laissons donc la parole aux historiens d'art. Le catalogue de l'exposition 1950, qui par ailleurs généralise à l'ensemble du ms. la date du premier fascicule, remarque que « le coloris, le dessin des figures, sont les mêmes que dans le Trotaire d'Aurillac », c'est-à-dire notre ms. E, second quart du XI^e S. ; « on y trouve aussi des initiales à entrelacs aquitains » pour lesquels il est fait référence au graduel d'Albi du XI^e S. (lat. 776) et au sacramentaire de Figeac (lat. 2293, également XI^e S.) ; par les « tons plats » et l'« exubérance » du style, ces dessins, dit encore le catalogue, « rappellent la décoration de l'Apocalypse de Saint-Sever » (lat. 8878) qui est lui aussi du milieu du XI^e S. Toutes ces comparaisons sont concordantes, et nous invitent à dater H² non de la fin du X^e S., mais du milieu du XI^e.

H³ : Recueil de prosules et de tropes d'adaptation (nombreux *tropus de Alleluia*). Ce répertoire est sensiblement plus étendu que celui de B¹, mais aussi de C² ; il présente plusieurs versions de rechange de l'*Invocavi te, altissime*, dont deux sont des refaçons d'après la version unique de C² ; on peut donc le croire postérieur, et le dater, comme H², du milieu du XI^e S.

H⁴ : Mélismes séquentiels d'alleluias, sans titres ; quelques-uns de ceux-ci ont été portés en table par B. Itier ; d'autres ajoutés en marge après coup. L'addition d'un mélisme du même genre au f° 114 semblant être du XI^e S., il est probable que c'est à cette époque que l'on a entrepris de garnir le ms. de ce genre de mélismes. Deux titres seulement en marge : *Almifona* et *Laudiflua* qui n'appartiennent pas au répertoire martialien primitif.

H⁵ : Prosaire. Même remarque. La facture des proses présente en nombre sensiblement égal des pièces avec et sans entrée, des séquences en A et des séquences de transition à A final seulement ; aucune séquence à finale non en A. Cette partie pourrait donc être du début du XI^e S. Les cahiers sont numérotés *in fine* comme H¹, la numérotation recommençant à 1, et signés d'une marque voisine de celle de H¹, mais de dessin différent. Ce fascicule ne doit pas être d'une date très éloignée de celle de H¹, qui est, nous l'avons dit, 988-996.

A côté des proses du répertoire ancien, on en trouve certaines peu répandues à Saint-Martial (*Agnus Dei Christus rex hodie* ou *Hodie puer natus est*, seulement dans N, *Gloriosa dies sollemnis*, unicum, *Hodie solempnitas*, d°, *Haec est vera redemptio*, Q R, *Vexilla regis*, N T V, *Virgo Israel*, E N V, etc.).

H⁶ : Au f° 200, après une addition de mélisme séquentiel, changement de main et d'aspect des séquences, qui s'écartent davantage du répertoire martialien. La musique cesse d'être régulièrement copiée. Le *Deo gracias* « ad episcopum interrogandum » inséré f° 201' entre les séquences, en versets rythmés (*cursus planus*) double H⁶, f° 47 ; mais les séquences sont moins fidèlement en A ; il semble que le fascicule puisse être attribué au XI^e S. Nombreux *unica*.

H⁷ : Nouveau changement de main avec le cahier qui commence f° 209. La musique est à nouveau régulièrement copiée, et les séquences sont à nouveau du répertoire martialien. On relève f° 230' et 233' les séquences se faisant suite à Saint-Martin et à Saint-Saturnin ; cette dernière, f° 234, étant *Hodiernus sacratior* avec le « *patroni singularis* ». L'époque semble à peu près la même (XI^e S.).

H⁸ : F° 246, changement de main et séquence *Aurea frequenter* de type syllabique 777 bien que toujours en A, à double *cursus*, inconnu des mss. de la deuxième époque. Le double *cursus*, — bien que Handschin (qui ne signale pas cette pièce) le déclare plus ancien¹ — a pénétré très tard à Saint-Martial. H⁸ ne doit pas être antérieur à la fin du XI^e S.

C'est à la fin de H⁸ que se trouve la célèbre « chanson de table » *Jam dulcis amica venito*, généralement attribuée au X^e S. (De Coussemaker, p. 108 et pl. VIII-IX) ; la copie en serait donc retardée de près d'un siècle (mais il en existe à la Bibliothèque de Vienné une copie antérieure)².

H⁹ : (Mélismes séquentiels du XI^e S.) et H¹⁰ (additions martiales du XII^e ou XIII^e S., dont une pièce mélismatique à saint Martial apôtre, *Ave pastor*), sont mélangés sur les derniers feuillets, 248-249. Le feuillet final 249' est vide.

b) Son origine.

Le ms. H, souvent étudié à cause de ses peintures, a toujours été considéré comme intégralement martialien, même par Blume-Bannister, farouches dépisteurs des larcins de notre monastère. Cependant, nous ne croyons pas que cette attribution soit justifiée.

Le ms. est entré à Saint-Martial avant le XIII^e S., car on reconnaît la main abondante de B. Itier dans la table résumée dressée f° 132 devant les mélismes de H4, mais cette entrée doit être postérieure à Adémar de Chabannes et à la fièvre de révision, car le *Statuit* n'a pas été gratté f° 77.

1. Ueber Estampie und Sequenz., pp. 113-118.

2. Cf. infra, I, IV.

La fête de saint Martial ne comporte que 7 tropes d'introït, alors que saint Martin est honoré de 10 tropes. A ces 10 tropes s'ajoute un introït complet, refait d'après le graduel, pour doter Saint-Martin d'un introït propre au lieu du *Statuit* du commun : *Alium officium : Ecce sacerdos magnus Martinus...* etc. ; deux des tropes « mobiles », *Celsa polorum et Martinus (Marcialis) meritis* ne figurent pas dans l'office de Saint-Martial, mais sont placés dans celui de Saint-Martin ; deux autres, *Psallite omnes ovanter* et *Ut esset sacerdos*, sont copiés à la fois pour Saint-Martial et pour Saint-Martin ; mais le scribe lui-même a adopté une rédaction qui eût été inacceptable à Saint-Martial : dans *Ut esset sacerdos*, il a écrit *Saturninus* dans le texte et *Marcialis* seulement en marge, en doublet. Enfin saint Martin est désigné nommément comme patron dans le trope *Ecce dies magni meriti veneranda PATRONI* (f° 96). Le trope *Hora est*, qui est dans B¹ l'un des premiers tropes d'introït à Saint-Martial, est ici affecté (f° 40') au *Quem queritis* de Pâques. La fête de saint Martial elle-même n'est notée, f° 77, que de façon accessoire, *eodem die* après celle de saint Paul.

On peut donc affirmer que le ms. dans sa partie ancienne H¹, n'a pas été écrit pour Saint-Martial. Il en est de même pour la fin du ms. car dans le dernier fascicule, H7, la prose *O alma Trinitas* mentionne *Saturninus* en lettres majuscules ; saint Martial n'est honoré que de l'unique prose *Concelebremus sacram*, tandis que saint Martin en possède trois et saint Saturnin y est honoré d'une prose inconnue des mss martialiens, *Hodiernus*, où il est qualifié de *patroni singularis* (f° 234).

Comme le montre ce qui précède, H¹ appartient donc au groupe Martin-Saturnin, et la prose *Rex alme Deus* le situe f° 238 dans la région *tolosanica* (rappelons que cette prose donne *lemovica* pour F à Saint-Yrieix) avec E et I-J, qui présentent du reste avec lui de nombreux points communs.

Sa localisation méridionale doit même être assez accentuée, si l'on en croit un détail, *sonus* pour *tonus* (f° 6'9-89) alternant avec *tonus* régulier (f° 17), ce qui, nous dit dom Beyssac, attesterait une influence espagnole ou mozarabe.

Outre les saints Martin et Saturnin, l'attribut de *patronus* est également donné f° 55 avec le trope *Jam patronis emicat* (Saint-Martial dans F³) à saint Orens¹, patron de la ville d'Auch, dont le culte ne semble pas avoir dépassé cette région². Auch pouvant être compris dans la région *tolosanica*, on peut se demander si le ms. ne serait pas gascon³.

1. Cf. BANNISTER, *Trop. pros. de Moissac*, p. 562.

2. A Auch même, S. Orens ne protégeait pas d'abbaye proprement dite, mais seulement un prieuré de bénédictins, réformés vers 965, devenus clunistes en 1066 et sécularisés en 1739. (COTTINEAU, I, col. 193).

3. Notons encore une singularité : f° 55' le doublet des tropes à S. Gérauld, nombreux : 7 tropes d'introït *S. Auterii vel S. Gerdaldi*, avec alternance des deux

Seules les additions tardives de H^o peuvent être localisées à Saint-Martial de Limoges.

LES MANUSCRITS I (1138) ET J (1338)

Ces deux mss., de même format, ont eu leurs cahiers mélangés lors de la reliure du XVIII^e S., comme l'a établi Dreves en 1889 (AH. 7, p. 6). Le catalogue de Lauer n'a pas tenu compte de ce travail. Il voit dans I un prosaire incomplet du début, de type limousin, mais écrit pour une autre abbaye que Saint-Martial, au XI^e S., et dans J un prosaire du X^e-XI^e S. écrit pour Saint-Martial, alors qu'en réalité l'un et l'autre sont, pour leur partie principale, des fragments entremêlés du même tropaire-prosier dont on reconstitue aisément la suite par les signatures de cahiers, numérotés de I à XXXII.

Le ms. ancien formé par ces 32 cahiers, de la même écriture (nous l'appellerons α), comprenait un prosaire en deux parties, la seconde intitulée « *Incipiunt prosas novas* », J f^o 69' (cahier XII), et un tropaire qui commence au cahier XXVII. Il se reconstitue comme suit :

	I (1138)	J (1338)
α 1 cahier I	7- 14'	
α 2 » II-VII		9- 56'
α 3 » VIII	15- 22'	
α 4 » IX		57- 63'
α 5 » X-XI	23- 38'	
α 6 » XII		64- 71'
α 7 » XIII-XXIII	39-126'	
α 8 » XXIV		72- 79'
α 9 » XXV	127-134'	
α 10 » XXVI-XXXII		80-134'

Le ms. I (1118).

I 1. — Fragments rapportés.

f^o 1 : Page de garde, formée d'un fragment de *Gloria*, et au verso, d'un fragment de trope de Kyrie, très effacés et reliés latéralement. Neumes sur ligne sèche, sans doute XII^e S.

f^o 2 : Fragment d'un obituaire du monastère de Lesterps (diocèse de Limoges), avec additions du XIII^e S. (LAUER).¹

noms dans le texte et en marge. D'où est ce S. Auterius ? Nous ne l'avons trouvé nulle part, ni dans le martyrologe de Chastelain, ni dans les tables de Mas-Latrie, ni dans celles de Leroquais ou des Bollandistes. Dom Beyssac, consulté, a bien voulu joindre ses recherches aux nôtres, sans plus de résultat. Notons aussi une prose à S. Nazaire, martyr romain (219') habituellement noyé dans un groupe de martyrs (Celse, etc.) où il ne joue qu'un rôle secondaire.

1. La localisation de cet obituaire (où le nom de Lesterps figure à maintes reprises) ne paraît pas pouvoir s'étendre aux autres cahiers de I-J. Non seulement le parchemin est différent mais il comporte, comme le note Lauer, des additions du XIII^e S. ; or au XIII^e S., J1 et J8 au moins étaient déjà à S. Martial (note d'Itier). Ces deux mss. sont donc des recueils factices.

I 2. — f^o 7-134' : Ce sont les fragments 1, 3, 5, 7, 9 du ms. α .

I 3. — Fragment de tropaire, milieu du XI^e S. Il débute f^o 135 par une fin de prose découpée, où la ligne sèche a été utilisée au recto pour les neumes, au verso pour l'écriture (d'où notre datation). Suit f^o 136' une prosule intitulée *Prosa : Atque projectus lapsuram* ; f^o 136', le trope d'introduction *Ad pontificem : Princeps ecclesie, pastor ovili*, qui ne figurait jusqu'ici que dans H (f^o 47) : l'origine semble commune.

f^o 137' — *Ad versum* : *Beatus tibi solidate patre.*

f^o 138' — addition : séquence *Dic nobis quibus e terris.*

f^o 139' — addition : *Sola fuit mulier, et Gloria patri* (même mélodie).

Le ms. J (1338).

J 1. — Prosules : X^e ou début du XI^e S., barbouillées de notes de B. Itier.

J 2. — f^o 6', d'une autre écriture (à S. Martial après 1028), séquence *Arceolorum* à S. Martial apôtre.

J 3. — f^o 9-134 : Fragments 2, 4, 6, 8, 10 du ms. α .

J 4. — f^o 134 bis : Prosules d'alleluias et de versets. Semble du X^e S.

J 5. — f^o 137' : D'une autre écriture, mélisme d'alleluia (XI^e S.)

f^o 138 : Séquence *Alme Deus, nunc parce tuis.*

J 6. — f^o 139' : Partie étrangère à notre travail : jours égyptiens, puis f^o 140, parabole (sans musique) : *Vidi feminam volentem ...* (LAUER).

J 7. — f^o 143 : Séquence à S. Martial apôtre : *Exultemus sic in Deum* (XII^e S.)

J 8. — f^o 144 à la fin : Ms. littéraire (étranger à notre travail). Topiques d'Aristote, traduction de Boèce (P.L. LXIV, 909), XIII^e S. - 141-142 et marges, notes chronologiques de B. ITIER et continuateurs (LAUER).

Le ms. ancien α (I^e + J^e).

C'est essentiellement un prosaire, composé de cinq parties (la fin est perdue) :

a) un premier prosaire qui va du début (I f^o 7) au f^o 69' de J (α 6, cahier XII) ;

b) un second prosaire de la même main, qui ne diffère en rien du premier, mais où son rédacteur a cru voir (à tort) un répertoire plus récent : *facta sunt prosas novas*, indique-t-il au début ; après quoi il réitère le « prologue » *Precamur nostras* déjà placé en tête du premier prosaire. Quelques proses (assez peu, 5 en tout)¹ sont en doublet dans les deux recueils. Dans le cahier XIV, I f^o 50, se trouve en bas de page la mention *Rotgerius miser peccator*, que Dreves suppose être la signature du compilateur, et que Spanke identifie à tort avec l'écolâtre de Saint-Martial, maître d'Adémar de Chabannes².

1. Toutes se trouvent dans le cahier XIII ; en outre, *Veneranda* se trouve copié deux fois dans le 2^e recueil (cahiers XIII et XIV). On trouvera leur liste dans la table de Dreves, p. 7.

2. S. Martial Studien, p. 286 : ce Rotgerius, *vir clarissimus*, est mort en 1025, et les proses à S. Martial, *Alma cohors* f^o 130' et *laudum da falanx* f^o 132' (J) sont des proses apostoliques, donc postérieures à 1028-1031. En outre, l'identification s'accommoderait mal des infidélités faites au saint patron à l'occasion des textes « mobiles ».

c) Quelques tropes et prosules (notamment tropes de *Fabrice mundi*), 10, J f° 85' à 88'.

d) Un recueil de prosules, s'ouvrant f° 88' par la rubrique *Incipiunt prosa*, rectifiée en marge : *Incipiunt prosule*. Notamment prosules d'aléluias et versets.

e) J f° 130', séquences inachevées à Saint-Martial, de l'époque apostolique.

Malgré l'absence de tropes, il est certain que ce ms., e mis à part, n'a pu être rédigé pour Saint-Martial. Partout où figure un nom « ad libitum », il choisit un autre saint que le nouvel apôtre : saint Martin, saint Saturnin (en marge saint Austremonne, inconnu à Saint-Martial)¹, saint Aunaire (*Aunarius*, prose *Succina cantibus*), saint Yrieix (*Aredius*), sainte Radegonde (commun avec E et H) ; le *Rex alme Deus* accompagne saint Saturnin de la mention *tolosana*, comme ces deux mêmes mss. On peut noter également que dans le premier prosaire, saint Martial n'est nulle part représenté, puisque l'*Observanda* de la Dédicace ne le concerne qu'indirectement, tandis que saint Martin a deux proses (*Candida concio*, *Perspicua rutilat*) ; la prose à saint Ponce, *Celsa personet melos*, se trouve également exclusivement dans E et α, celle à saint Sacerdos (*Celsa celorum cohors*) dans K et α. On trouve aussi un saint Aunarius que α est seul à honorer parmi les mss. martialiens. Tous ces indices sont concordants et écartent de façon absolue Saint-Martial comme lieu d'origine. Notre ms. se situe dans le groupe « Martin-Saturnin » et dans la région méridionale dite « tolosana ».

LE MANUSCRIT K (887)

Attribué par Lauer, p. 314, à Saint-Martial, par Blume à Saint-Martin de Limoges (attribution conservée par le catalogue de l'exposition 1950), ce ms. semble osciller du « groupe Martin-Martial » au « groupe Martial », sous la même écriture : s'il attribue à Saint-Martial les tropes « mobiles » que celui-ci dispute à son collègue il place alternativement l'un et l'autre comme bénéficiaire de chacune de ses deux copies de la séquence *O alma major* (l'un dans le texte de la séquence, l'autre dans son mélisme alléluatique) ; saint Martial et saint Martin sont traités avec les mêmes égards (9 tropes d'introït au premier, 9 au second ; 4 proses pour saint Martial, f° 126, 2 pour saint Martin, à la

1. Surtout vénéré en Auvergne ; toutefois, S. Austremonne était titulaire d'un prieuré près de Rodez, dépendant de S. Amand de la même ville (COTTINEAU, II, col. 2602). Son chef était conservé à Charroux, dont il est question dans A. — Une raison majeure pour laquelle S. Austremonne ne pouvait être vénéré à S. Martial de Limoges est que les moines de l'abbaye de Mozac, près de Riom, en avaient fait un concurrent de S. Martial en tentant de lui fabriquer une légende analogue à l'histoire aurélienne ; toutefois ils se contentaient d'en faire l'un des 72 disciples (voir F. BAIX, ap. BAUDRILLART, *Dict. d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, V, col. 793-797).

suite f° 139) ; ils sont associés comme co-bénéficiaires de la prose *Candida concio*, et si la présence du trope *Ecce dies*, avec son *Patroni* explicite semble emporter la décision en faveur de saint Martin, le *Benedicamus Domino* du f° 46', (*Benedicamus Jhesu Christo Marcialis Acquitano... Deo canamus voce leta Marcialis discipulorum*) a pu être difficilement composé ailleurs qu'à Limoges. Il est probable que le ms. fut rédigé pour Saint-Martin de Limoges, d'autant plus que les additions finales (K⁴) postérieures, et débutant en milieu de page, sont certainement de ce monastère ; mais le rédacteur devait être un fidèle admirateur de Saint-Martial demeuré en liaison étroite avec son monastère et disposé à en recueillir le répertoire particulier : de tels cas ne sont pas rares — Adémar de Chabannes en offre un exemple entre Saint-Cybard et Saint-Martial. Dans la prose *Valde lumen*, dédiée à saint Martial, le mot *patrono*, que portent les mss. de Saint-Martial, est remplacé par *presuli*. Sainte Lucie, sainte Valère, saint Vincent sont en honneur à Limoges ; saint Martial f° 147 lié à saint Étienne (patron de la cathédrale) comme dans C f° 148 et M f° 199' ; la fierté d'appartenir à la ville de l'apôtre justifie la dévotion témoignée ; une particularité liturgique pourrait guider les spécialistes vers la solution de ce problème : f° 8', le trope de Noël renvoie à l'introït *Dominus dixit*, psaume *Astiterunt* au lieu de *Quare fremuerunt*.

On se rappelle du reste que la réforme de Saint-Martin de Limoges fut effectuée en 1012 par l'évêque Hilduin, propre frère de l'abbé de Saint-Martial. Il dut donc y avoir après cette date une liaison intime entre les deux monastères.

Il n'en est que plus remarquable de constater la réserve dont le ms. fera preuve envers le nouveau dogme de l'apostolicité, notamment K⁴. Or le ms. est postérieur à 1028 (tropes d'apostolicité f° 32 pour K², neumes sur ligne sèche pour K⁴) et relativement homogène, quelques additions mises à part. Les neumes sont notés d'une écriture penchée caractéristique, sans doute de la même main que le texte, lui aussi exceptionnellement penché, ce qui permet de vérifier l'unité de la plus grande partie du ms. (K²). La graphie est plus soignée que dans la majorité des mss. martialiens.

K¹ : Les sept premiers feuillets sont étrangers, sans doute un peu postérieurs, car on y trouve des neumes sur ligne sèche que ne connaît pas encore le ms. principal K². Dessin au crayon (XVII^e S.) sur les folios vides 6^v-7^v.

K² : Partie principale du ms. Il s'ouvre f° 8 par un tropaire du Propre auquel font suite sans rubrique, f° 45', des *Benedicamus Domino* dont nous soulignerons l'importance. F° 47, tropes du Commun : Kyrie, Sanctus, Agnus, Gloria (*laudes*) ; Gastoué a signalé f° 60' le chant gallican du *Credo* (avec le pluriel *Credimus*, qu'on ne

trouve en aucun autre ms. ni de saint Martin, ni de saint Martial)¹. Suit un vide, qu'on a comblé partiellement f° 86' en copiant l'alphabet grec. — F° 87, mélismes séquentiels (*Incipiunt sequencie*); le f° 95 était resté vide; il a été comblé au XIII^e S. (K^a). — F° 96, suivent les proses (*incipiunt prose*, s'opposant à *Incipiunt sequencie*). Fin de K^a au f° 149'.

K^a: Addition du XIII^e S. f° 95: séquence « nouveau style » en octosyllabes rimés sur ligne sèche: *Imperatrix gloriosa*. 95' est vide, sauf en marge une table des proses par B. Itier, incluant la prose précédente, en tête et d'une écriture un peu plus grosse.

K^b: Addition du XII^e S. au f° 118': c'est la prose de Notker, *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*, qu'on ne trouve jamais dans les mss. martialiens antérieurs, et dont le mélisme séquentiel figure dans le recueil du même ms.

A partir du f° 149', il semble que les additions soient de la même main qu'au f° 118'. De temps en temps (f° 149, puis 153) neumes sur ligne sèche. On trouve quelques séquences (celles sans entrée sont précédées de l'alleluia), parmi lesquelles celles de la Pentecôte sont inconnues à saint Martial (*Resonat sacrata jam turma* et *Rex mundi dominator*); les seuls saints topiques honorés d'une séquence sont saint Benoît et saint Martin (*O Martine sacer*).

F° 52, fragment de litanies des Rogations pour les lundi, mardi et mercredi des Rogations. Le lundi, f° 155, on trouve saint Martial, mais parmi les confesseurs (ce qui, à la date exigée par les neumes sur ligne sèche, eût été inconcevable à Saint-Martial); le mardi, plus de saint Martial, mais saint Martin; le mercredi, toujours parmi les confesseurs, saint Martial et saint Martin côte à côte. Puis, timbres de *Benedicamus Domino*; 156, *Mandatum*, avec le *Ubi caritas* et *dilectio*, 161, hymne *Tellus acetra jubilent*, avec le premier vers *Tellus...* repris en refrain après chaque strophe, et le ms. s'achève f° 161' sur les antiennes du Jeudi-Saint.

LE MANUSCRIT L (1087)

Ce ravissant ms. aux fines et riches enluminures a été attribué par Dreyes à Saint-Martial: l'in vraisemblance de l'attribution saute aux yeux dès l'abord; ni l'écriture, ni la présentation, ni l'ornementation, ni la notation ne sont limousines, ni même aquitaines. Blume, Bannister et Lauer l'attribuent à Cluny; nous acceptons leur point de vue.

Il n'en reste pas moins que le prosaïre, peu développé (f° 102-108) est entièrement du répertoire limousin, à l'exception du *Sancti Spiritus adsit nobis* de Notker. En face de chaque séquence est noté, en

1. Le *Credo* gallican provient du 3^e Concile de Toulouse en 589, et Gastoué signale sa persistance sporadique à Limoges, mais en s'appuyant précisément sur K (*Chant gallican*, p. 33). On ne peut donc en tirer pour l'origine du ms. qu'un raisonnement circulaire. Toutefois il en signale aussi d'autres traces dans C (Catalogue Lauer de la B. N., p. 409). On notera que le pluriel *Credimus* n'est pas seulement gallican, mais aussi mozarabe.

marge, le mélisme alléluiatique correspondant; les lettres de séparation (D dans l'école limousine) sont ici l'initiale de chaque verset de la prose. En outre, f° 108, commence un recueil d'autres mélismes, de répertoire plus mélangé avec la rubrique « *Incipiunt melodie annuales in festivitibus dicendae* ». On y remarque *Nostra tuba*, *Observanda*, *Eia musa* (prose et non la chanson copiée en addition dans le 1139).

Le reste du ms. est entièrement liturgique.

Il est difficile de le dater, les éléments habituels faisant défaut. Les mélismes séquentiels n'étant copiés à Saint-Martial qu'à partir du XI^e S., nous leur donnerons la même date, sous toutes réserves.

On a vu (*supra*, p. 68) que le *Sancti Spiritus adsit* fut introduit à Cluny au plus tôt en 994; mais ce *terminus a quo* est certainement beaucoup trop large.

LE MANUSCRIT M (1119)

Date et origine.

Attribué à Saint-Martial par Dreyes, ce ms. est noté par Blume-Bannister comme écrit pour Saint-Augustin de Limoges. Le catalogue de Lauer et celui de l'exposition de Limoges en 1950 ont suivi cette opinion (bien que Lauer maintienne Saint-Martial dans l'énoncé du titre).

Blume ne justifiant pas ses attributions, nous chercherons l'origine de celle-ci et ne pourrions la trouver qu'au f° 78, où figurent en effet deux tropes à saint Augustin. Ceci est-il suffisant?

Nous le pensons d'autant moins que l'un de ces deux tropes, *Sanctus Augustinus*, figurait déjà dans C f° 65 et D f° 35'; en outre ils ne contiennent aucune phrase de nature à affirmer le patronage, comme était le *sanctus pater* de F pour saint Yrieix ou le *patroni* de G, H ou N pour saint Martin.

A côté de ces deux seuls tropes d'introït, saint Martial en possède 10, les mêmes que dans G' et dans le même ordre (plus un *unicum*); saint Martin en a 4, ce qui est peu (aucun trope d'offertoire ou de communion); il est vrai que cette pénurie pourrait simplement démontrer que les moines de saint Augustin étaient moins portés à la composition des tropes que ceux des deux autres abbayes. Aucun des tropes « mobiles » n'est copié, ni pour l'un ni pour l'autre; dans les séquences, les saints « ad libitum » sont, non pas saint Augustin, mais saint Martial et saint Germain; ce dernier est commun avec C, qui est de Saint-Martial, et H, groupe Martin-Saturnin. Dans la prose de la Dédicace, *Nobis annua* f° 199', saint Etienne, patron de la cathédrale, a saint Martial pour voisin, comme dans une prose de deux mss. martialiens, C et K (*Ad te supernum lumen*).

Saint Augustin mis à part, les saints honorés de tropes sont ceux-là même que nous trouvons habituellement à Saint-Martial. Les tropes de saint Augustin sont soulignés d'une grande initiale, mais cette pratique est courante dans le ms. et s'applique à de nombreuses fêtes:

ce n'est donc pas un indice. Tout au plus pourrait-on signaler l'anomalie orthographique qui fait partout écrire au scribe *Martialis* avec un T alors que presque tous les mss, tant de Saint-Martial que de Saint-Martin, écrivent *Marcialis* avec un C ; ce qui pour un nom aussi connu, et nonobstant le caractère flottant de l'orthographe de cette époque, pourrait indiquer un scriptorium étranger à ces deux monastères. Mais la même anomalie se trouvait précisément dans D, en même temps que le trope à saint Augustin et nul n'a songé à attribuer à ce monastère le plus typiquement martialien de nos mss.

Ceci posé, il est indéniable que l'origine est Limoges et que le saint le plus honoré dans tout le ms. est saint Martial apôtre (donc après 1031, ce que confirment les nombreuses pages avec neumes sur ligne sèche).

Si nous admettons l'hypothèse saint Augustin, nous observerons qu'en 1028 l'abbé de Saint-Augustin, Gérard, est cité par Adémar de Chabannes dans une énumération fort laudative (cf. *Gallia Xna*, II col. 375), ce qui, lorsqu'on connaît la mentalité de notre polémiste, à cette époque surtout, signifie en bon français qu'il s'agit d'un partisan de l'apostolicité — contrairement à l'abbaye Saint-Martin, où le ms. K démontre que celle-ci n'était pas admise à l'époque. Cette remarque, si elle écarte Saint-Martin (du reste peu vraisemblable avec ses 4 tropes et l'absence de tropes caractéristiques) n'est pas incompatible avec l'attribution à Saint-Augustin¹. Quant à l'abbaye Saint-Martial, on ne voit guère de contre-indication décisive, les arguments cités plus haut pour la non-appartenance étant plutôt des présomptions.

Si donc il n'est pas impossible que le ms. ait été rédigé pour Saint-Augustin, il nous semble plus probable que M. soit de Saint-Martial ; en tout cas dérivé de D ; il serait alors, depuis ce dernier, le seul ms. commencé à l'abbaye. Dans le premier cas il faudrait souligner que, des trois abbayes limousines, Saint-Martial, Saint-Martin et Saint-Augustin, la dernière demeure très loin de ses voisines en puissance créatrice².

LE MANUSCRIT N (779)

Date et origine.

Attribué à Saint-Martial par le catalogue Lauer, il provient de la bibliothèque de notre abbaye, dont il porte une cote au f° 1, bien qu'il ait été relié, au XVIII^e S., de façon différente de celle adoptée pour les autres mss. de même provenance. Mais il comporte une nette prédominance de saint Martin sur saint Martial. En effet, les tropes de

1. Le ms. vient certainement d'une abbaye bénédictine : S. Benoit est appelé *patri* f° 20. S. Martial et S. Augustin (comme S. Martin) satisfont à cette exigence.

2. Le plus ancien des deux tropes à S. Augustin semble même directement inspiré d'un trope à S. Martial : *Sanctus Augustinus mundo quia rite beavit rapelle de bien près Marcialem duodenus apex quia jure beavit.*

saint Martial, f° 86, ornés d'une initiale moyenne, sont assez réduits (seulement 5 tropes d'introït, tous de l'époque apostolique, n'occupant guère plus d'un folio) tandis que ceux de saint Martin, f° 111', soulignés d'une très grande initiale, sont beaucoup plus complets (9 tropes d'introït, tropes de Kyrie, de Gloria, prose *Haec dies*, communion vêpres, etc., 5 folios pleins) ; les tropes « mobiles » sont tous en faveur de saint Martin et incluent le *Ecce dies... patroni* ; aucune prose à saints interchangeable ne figure au tropaire sauf le *Rex ulme Deus* où le rédacteur semble avoir voulu éviter toute particularisation en choisissant saint Benoît et en notant *ecclesia* là où F plaçait *lemovica* et E-H-I-J *tolosana*. Pas de prose à saint Martial, mais deux proses à saint Martin, f° 114-115, dont l'une est un *unicum* (*Entimena magne Deus*). En outre, on y trouve au f° 3' le trope-invitoire *Summe sacardos*, que nous n'avons relevé jusqu'ici que dans les mss. de Saint-Martin (et une addition tardive de C).

La date semble être la deuxième moitié du XI^e S. au moins ; non seulement les tropes à saint Martial sont tous apostoliques, mais la notation sur une ligne à pointe sèche est assez évoluée.

Ce manuscrit semble dérivé de H, et plusieurs proses n'appartiennent qu'à ces deux mss. (*Hodie puer natus est*, *Agnus Dei Christus rex hodie* ; *Febus nunc pollens* et *Cuncta simul instancia* sont dans H N V, *Vexilla regis* dans H N T V). Cinq proses seulement, dont une à saint Martin, sont des *unica*.

Le ms. est homogène, ce qui est assez exceptionnel. Il semble du reste incomplet, et la dernière page, f° 116', pour la Dédicace, paraît appeler une continuation. Les mélismes séquentiels sont intercalés dans les proses, comme dans M.

LE MANUSCRIT O (1132)

Date.

Si nous appelons O¹ un fragment de bréviaire rapporté (relié à l'envers et non folioté), avec notes de B. Itier, et O² des additions du XIII^e S. aux ff. 131' et 145' ce ms. contient essentiellement trois parties d'âges différents : un graduel liturgique (O²) postérieur à 1031 (f° 89, office *S. Marcialis apostoli*, f° 93, in *translatione S. Marcialis apostoli*) en neumes sans lignes, ce qu'explique le retard de Saint-Martial dans la notation, retard déjà signalé ; un premier prosaire précédé d'un bref tropaire du commun, (O², f° 108), en neumes sur ligne sèche, ce qui le place à la fin du XI^e S. ; un second prosaire, d'une main différente et sur ligne dessinée en gris (O², f° 133). Cette dernière partie ne peut être antérieure au milieu du XII^e S. : outre l'indice résultant de la ligne de portée, elle contient plusieurs proses en « nouveau style », parmi lesquelles, f° 141, *Laudes Crucis attollamus*, de Hugues le Primat, dit Hugues d'Orléans¹, précédemment attribué à Adam de Saint-Victor (Misset-Aubry, p. 260).

1. Cf. WEISBEIN (Nicolas), dans *Revue du Moyen Age latin*, 1947, pp. 15-26.

Origine.

L'ensemble du ms. a été rédigé dans l'orbite de Saint-Martial : O¹ contient l'office de l'apôtre, seul développé, les autres n'ayant que leur réclame¹, avec la prose *Valde lumen* (f^o 89) et l'office de la translation, souvenir des événements de 852, qui en accentue le caractère local. Mais a-t-il été rédigé à Saint-Martial même ? Le relevé des saints qui y sont honorés n'est pas conforme aux vénération martiales usuelles : notons les suivants : f^o 16', sancti Odilonis ; 20, sancti Hylarii, Felicis confessoris ; 21, Speusippi, Veusippi et Maleusippi (cf. A f^o 4') ; Prisce virg. ; 23', Po(ly)carpi pb. 25', Valentini mart. ; 69', Audeoli mart. ; 71, Gordani et Epimachi, Maioli abb. ; 78', Primi et Feliciani ; 79, Cirini et Naboris ; 81, Amandi, conf. ; 95, Saturnini mart. — Au f^o 22', le nom de saint Vincent, martyr, est en capitales, ce qui suppose sinon un lieu d'origine dédié à ce saint du moins une raison particulière de vénération qu'on ne trouve pas à Saint-Martial². O³ ne doit pas être non plus originaire de Saint-Martial, bien que f^o 121' figure la prose *Valde lumen*. Cette prose, seule dédiée à notre saint dans O³, est aussi celle insérée dans son office dans O¹ ; l'origine doit donc être la même. F^o 131', dans la prose *O alma major*, le nom du saint « mobile », que l'abbaye Saint-Martial réserve à son patron, a été gratté et non remplacé ; il y a donc eu transfert du ms., et comme celui-ci s'est trouvé finalement dans la bibliothèque de Saint-Martial, il devait provenir d'ailleurs. En outre, f^o 119, figure la prose de Notker, *Sancti Spiritus*, immédiatement après sa version limousine *Rex omnipotens* ; la prose de Notker ne figure dans aucun ms. martialien ; elle est copiée pour la première fois à Saint-Martin dans K². Mais saint Martin n'est pas à l'honneur dans le ms. O, et celui-ci ne semble pas appartenir à son groupe.

1. Doit-on considérer ce fait comme signe d'une origine martialienne ? Les indices contraires sont de plus grande valeur. On peut penser au contraire qu'il a été noté en entier parce que l'office de l'apôtre ne figurait pas dans les livres de chœur usuels du lieu originel ; ce serait donc plutôt une contre-indication. En outre, l'introit n'est pas *Probat*, adopté à S. Martial, mais *Gaudeamus omnes*.

2. Il n'y a pas eu d'abbaye S. Vincent à Limoges (cf. COTTINEAU, *Abb. et prieurés*, art. *Limoges*). La *Topo-Bibliographie* de U. Chevalier donne la liste suivante des abbayes bénédictines dédiées à ce saint : Besançon (fondé en 1092), Laon (dévasté au ix^e S.), Tours, Vienne (Isère), S. Vincent près du Mans et S. Vincent près de Metz. A cette liste, DOYÉ ajoute, entre autres (mais non forcément comme monastères) Agen, Chalon-sur-Saône, Grenoble, Valence, et de nombreux sanctuaires ibériques (ce saint est originaire de Saragosse). Seule de toutes les abbayes citées S. Vincent de Vienne se trouve dans l'aire de la notation aquitaine (cf. SUNYOL, *Pal. planche B*), et pourrait donc être envisagée comme origine, éventuelle de notre ms. après étude liturgique approfondie que nous ne pouvons entreprendre. Mais un saint peut avoir été particulièrement honoré dans une abbaye sans lui donner son nom. En outre, Vienne ne semble pas figurer dans l'orbite des relations entretenues par l'abbaye de S. Martial, relations qui sont supposées par l'adoption de l'apostolicité.

Par contre, il n'est pas impossible que O⁶ provienne de Saint-Martial ; parmi les proses nouvelles figure une séquence (dont malheureusement l'incipit et une partie de la rubrique ont disparu par suite d'une déchirure), *in apparitione qm. Dominus apparuit...* *beato Marciali* (142'), qui semble avoir un caractère topique :

Galli, Goti, Gascones,
Aquitani celeres
Accurunt et supplices
Complent jussa.

La mention *pater*, dans la dernière strophe, est ambiguë, elle peut s'adresser à Dieu, mais aussi au héros du récit, c'est-à-dire à saint Martial, ce qui confirmerait l'origine :

Dele, pater, peccata
Et corrige errata.
Prece redde sacrata
Nobis loca beata. Amen.

Signalons toutefois un détail : dans U¹¹, qui semble aussi provenir de Saint-Martial, la prose *Dic nobis* est attribuée au mardi de Pâques tandis que dans O⁵ elle est notée au lundi, ce qui paraît supposer une origine différente.

O¹ contenant des notes de B. Itier, il est probable que le ms. est entré en entier à Saint-Martial avant le xiii^e S. ; son entrée se placerait alors entre O³ et O⁵, soit dans la première partie du xii^e S.

Cependant, le doute peut subsister, du fait que le prosaire s'ouvre, f^o 133, par une prose à saint Vincent, en nouveau style, qui pourrait dénoter une origine commune avec les parties précédentes du ms., et ne se trouve qu'ici et dans U⁹.

La présence de proses en nouveau style induit à dater cette partie du ms. du xii^e S.

LE MANUSCRIT P (1133)

Attribué à Saint-Martial par le catalogue Lauer (p. 413), ce ms. sur ligne sèche (fin du xi^e S. ou début du xii^e) comprend une partie principale P¹ interrompue du f^o 52' au f^o 55' par une interpolation en fin de cahier (P²) comprenant 3 pièces de trois mains différentes ; les deux dernières sont des proses en « nouveau style » qui ne peuvent être antérieures au milieu du xii^e S.

Or il existe bien un signe certain d'origine martialienne, mais il se trouve précisément dans la courte interpolation de P² : c'est la première des trois pièces ajoutées, une prose en unicum, *Psallat jocunda* (f^o 52') où saint Martial est dénommé *pater* avec son nom en capitales. On ne peut donc rien en inférer pour l'ensemble du ms.

La partie principale de celui-ci ne comporte aucune pièce caractéristique permettant de conclure en un sens ou dans l'autre, sauf

étude liturgique de l'offertorial, que nous ne pouvons entreprendre. Le prosaïre est très fragmentaire. La prose à saint Martial *Valde lumen* (f° 57) est celle adoptée même hors de l'abbaye pour les offices du saint dans la région, mais son choix dans un prosaïre aussi restreint et sa copie en tête de cahier indiquent une révérence spéciale à ce saint.

On remarque, dans les mélismes séquentiels, ff. 59 sqq., la double rubrique d'alleluia : *Rex omnipotens, Sancti Spiritus* : les mss. de saint Martial évitent en général l'allusion à la prose de Notker, qui n'est citée que dans KOPRSUV.

La bordure extérieure porte des trous d'aiguille qui coïncident avec ceux, similaires, que porte Q. Les deux mss. de même format et d'écriture voisine, ont donc été fixés ensemble, mais on ne peut guère en présumer l'époque ni en tirer de conclusions ; toutefois les grandes similitudes que présentent P et Q peuvent permettre jusqu'à un certain point de reporter sur le premier les conclusions anti-martialiennes que nous tirerons de l'étude du second.

P³ qui contient uniquement la prose *Valde lumen* et des mélismes séquentiels, renvoyant tous aux proses limousines, semble aussi d'origine martialienne.

P⁴, f° 68' (68 est vide) contient des fragments de la Bible étrangers à notre étude (cf. catalogue de Lauer, p. 413).

LE MANUSCRIT Q (1134)

Attribué à Saint-Martial par le catalogue de Lauer (p. 414), sa présentation est très semblable à celle de P ; de même format, il porte les mêmes trous d'aiguille en bordure extérieure, mais ne peut en être considéré comme un fragment détaché à la reliure, car on trouve les mêmes pièces de l'offertorial dans l'un et dans l'autre. Le ms. date des débuts de la ligne sèche (milieu du XI^e S.) : celle-ci n'a pas de valeur mélodique fixe (v. f° 1 les versets symétriques de la prose *Magnus Deus*).

Au f° 49' (alleluia de saint Martial), le nom *Marcialis* est en capitales (de même que *Maria* f° 62, mais ce dernier peut être une dévotion générale sans signification d'origine), mais sur grattages. Or l'écriture en neumes sur ligne est incompatible, à l'abbaye même, avec une date antérieure à 1031. La rédaction semble donc d'une abbaye n'ayant pas, à cette date, admis l'apostolicité, d'où grattage à l'entrée du ms. à saint Martial. Ceci est confirmé par le choix des deux proses à saint Martial dont on trouve respectivement le texte et le mélisme : *Valde lumen* et *Concelebremus sacram*, qui n'appartiennent pas au répertoire post-apostolique. En outre, on trouve f° 6', le trope sangallien de Kyrie *Cunctipotens genitor*, que n'ont pas les mss. martialiens. Enfin, f° 101', la rubrique *incipiunt laudes* s'applique à un Gloria non tropé, alors que l'usage martialien réserve ce terme aux tropés de Gloria.

Pour toutes ces raisons, sans aller jusqu'à l'affirmation catégorique, nous doutons fort que Q ait été rédigé à Saint-Martial. Mais il doit cependant être limousin (la prose *Observanda* dont on trouve le mélisme f° 115' s'applique à la dédicace de saint Pierre de Limoges, et *O alma* choisit saint Martial comme saint « mobile »).

Nous appelons Q³ la partie principale du ms., Q¹ désignant le premier feuillet, d'origine différente, et Q² des additions du XIII^e S. qui font suite f° 2' et se retrouvent ensuite aux ff. 7, 7', 107 et 118.

LE MANUSCRIT R (1135)

Attribué à saint Martial (XI^e S.) par le catalogue Lauer (p. 414).

La première partie du ms. R¹ date des tout premiers débuts de la ligne sèche, dont on relève l'emploi encore très hésitant, tantôt pour le texte, tantôt pour la musique, sans valeur mélodique fixe. La ligne horizontale fait d'ailleurs partie d'un quadrillage de repère.

Elle doit donc être de la fin de la première moitié du XI^e S.

La seconde partie (R²), à partir du f° 13, est à la ligne sèche pour la musique, quelquefois 2 lignes ; à partir du f° 37 (changement de cahier, mais non d'écriture), la ligne cesse, et revient parfois pour le texte. R² peut être très légèrement postérieur à R¹, mais la différence ne doit pas être considérable. Le *Cunctipotens*, f° 8, n'est pas favorable à saint Martial.

Aucune pièce caractéristique, mais au f° 86, au milieu de l'offertorial, une prose à saint Etienne (*Celsa polorum*) a été copiée au XIII^e S. sur un long grattage. A la fin de ce grattage subsiste la fin du texte primitif, où se lit le verset *Martinus episcopus*. Comme la fête de saint Martin (11 novembre) suit de peu la translation de saint Martial (10 octobre), on peut supposer que le grattage fait à Saint-Martial avait pour objet de supprimer une pièce non apostolique, et, la ligne sèche excluant une date antérieure à 1031, en déduire que le ms. primitif n'a pas été rédigé à Saint-Martial. — On relève aussi, comme dans Q, la rubrique *Laudes* (f° 173') pour des *Gloria* non tropés, ce qui n'est pas dans l'usage martialien.

LE MANUSCRIT S (1136)

Attribué à Saint-Martial par le catalogue Lauer (p. 414), il contient deux parties, toutes deux à ligne sèche sans valeur fixe (milieu du XI^e S.). Dans la seconde (S²), à partir du f° 17, la ligne sèche est parfois absente. Additions (S³) ff. 39 et 48', du XIII^e S.

S¹, incomplet au début, est purement liturgique. Dans S², on relève au f° 28 la prose *O alma major*, dont le nom du saint mobile (4 syllabes) a été gratté : il était suivi de *pontifex* et était de toute évidence *Marcialis* non-apôtre ; vu la date, l'origine n'est donc pas martialienne. Peut-être saint Martin, dont la prose *Exultet nunc* figure au

f° 38, tandis que saint Martial n'est honoré que du *Valde lumen*. Au f° 22 figure, après *Rex omnipotens*, la prose de Notker *Sancti Spiritus adsit*.

Laudes, f° 92, désigne un Gloria non tropé (cf. Q, R). Dans la prose *Laude jocunda melos*, la rubrique ne fait mention que de saint Pierre au lieu de Pierre et Paul : ce n'est peut-être qu'une distraction, sinon il y aurait lieu de remarquer que la même erreur se retrouve dans E, tandis que C F G⁴ portent la rubrique correcte.

Le ms. semble originaire de Limoges ; la rubrique correcte de la prose *Observanda (in dedicatione S. Petri)*, incompréhensible ailleurs, a une valeur topique : la preuve en est qu'à Narbonne (V) elle est déformée par erreur en *S. Marcialis*.

L'alleluia est copié avant les proses sans entrée (ex. *Nato canant omnia*, f° 17'), ce qui confirme la date.

LE MANUSCRIT T (1137)

Attribué à Saint-Martial par le catalogue Lauer (p. 415), le ms. est assez composite.

T¹ : deux feuillets rapportés, numérotés à part.

T² : ff. 1-109. Tropaire du Commun et prosaire inachevé. Ligne sèche pour le texte jusqu'au f° 91, puis la ligne passé du texte à la musique ce qui permet de situer le ms. au milieu du XI^e S. Sur les cinq proses à saint Martial, une seule (*Arce polorum*) est de l'époque apostolique. Plusieurs noms de saints sont en capitales : saint André ff. 16 et 103, sainte Valérie f° 108 ; saint Martial et saint Martin sont en capitales respectivement ff. 104 et 74', en semi-capitales ff. 38' et 102. Au f° 104' (prose *Observanda*) un mot de 4 syllabes (*Marcialis*) a été gratté avant *pontificis*. Au f° 86', la prose *Alle sublime tibi turma nostra*, généralement dédiée à saint Martial, est dédiée à saint Austriclinien (... Austriclianum laudum...), en honneur à Limoges ; dans *O alma major*, c'est *Martinus pontifex* qui a été mis à l'honneur, et dans *l'Adest nempe*, f° 87', c'est encore saint Martin (*O Martine pie...*) qui est substitué à saint Martial, en l'honneur de qui se trouve habituellement cette prose. Tous ces indices concordent, et désignent Saint-Martin de Limoges comme lieu vraisemblable d'origine.

T³ : ff. 109-117', coupé d'intercalations diverses (T⁴). Autre main, apparemment de même époque. Le *Cunctipotens*, f° 117, est du répertoire de Saint-Martin, non de celui de Saint-Martial. Sans doute même origine que T².

T⁴ : additions du XIII^e S. aux ff. 115-116 ; tantôt (f° 115) la ligne sèche est remplie à l'encre, tantôt (115') elle est signée d'une clef de G ou de b.

T⁵ : ff. 118-163', offertorial sur ligne sèche (fin XI^e S.).

T⁶ : additions du XIII^e S., peut-être de la main de B. Itier.

T⁷ : ff. 166'-169, en neumes sans lignes, proses à saint Martial, dont le nom est en capitales f° 166' ; celui-ci est appelé *pater* f° 167' (prose *Laude pia et jocunda, unicum*, en nouveau style, ce qui situe cette partie au XII^e S., malgré l'écriture musicale archaïque). — L'origine de T⁷ est certainement Saint-Martial. Semble inachevé.

LE MANUSCRIT U (1139)¹

C'est le plus célèbre et le plus riche des mss. de Saint-Martial. Cette notoriété lui vient surtout de sa partie ancienne (U², ff. 32-116) et spécialement du recueil de versus, drames liturgiques et essais divers qui s'achève au f° 58 et forme un monument d'une valeur capitale pour l'étude de la transformation des genres semi-liturgiques et la naissance des genres musico-littéraires religieux ou profanes. L'examen de son origine exige donc un soin particulier.

Cet examen a été souvent fait, notamment par Spanke, qui lui consacre une longue et excellente notice dans ses *S. Martial-Studien*, et par Gastoué dans ses *Three centuries of French music*. Mais ces études sont en général basées exclusivement sur la partie du ms. qui en fait l'originalité, alors que toute une autre partie, moins intéressante bien sûr aux yeux des historiens généraux, s'apparente au cycle général des mss. martialiens (tropaire-prosier) et seule, semble-t-il, est susceptible par comparaison de fournir des indications sérieuses.

La première question qui se pose est de savoir si toute cette partie ancienne est de rédaction homogène, et si en conséquence les déductions faites sur tel passage sont valables pour tel autre.

La question a déjà été soulevée. Abstraction faite naturellement des additions postérieures parsemées çà et là, la partie ancienne peut se répartir comme suit :

- a) ff. 32- 77' : versus, tropes, drames liturgiques.
- b) ff. 79- 82' : tropes, proses.
- c) ff. 93-116 : proses.

Pour Gastoué (p. 174), a) et b) sont de la même main, c) d'une main différente ; pour Spanke (p. 301, *Forsetzung in früherer Schrift* pour le f° 79, aucune mention de ce genre au f° 83), b) et c) sont au contraire d'une main postérieure à a). C'est dire que de telles séparations sont loin de s'imposer avec évidence.

A l'examen, la réponse ne s'impose nulle part avec certitude. Si l'écriture, sans changer de style, est beaucoup plus espacée et plus large à la fin du ms. qu'au début, le changement se fait progressi-

1. En raison du double aspect de ce ms., nous lui donnons ici son sigle normal U dans notre liste des tropaires-prosiers, mais lui conserverons son sigle habituel SM1 lorsqu'il sera étudié en tant que recueil de versus et conduits dans le groupe comprenant BN. 1139 (SM1), 3549 (SM2), 3719 (SM3) et Brit. Mus. add. 36881 (Lo SM) : tous ces mss. sauf SM1 sont postérieurs à la fin du XI^e S. et ne seront donc étudiés ici qu'en fonction de SM1.

vement, sans qu'on puisse noter de coupure visible. L'homogénéité de *a*) est attestée par les signatures au bas des cahiers : I f° 32, II f° 48, III f° 56, V f° 72 ; le IV a disparu, rogné par le relieur, et il ne reste que la moitié du V ; les signatures disparaissent ensuite, mais faut-il en incriminer le relieur dont les méfaits sont visibles aux cahiers IV et V ?¹ Quant au passage entre *b*) et *c*), ff. 82-83, si effectivement on peut déceler une très légère disparité d'écriture, le plan du ms. n'y subit aucune interruption, et s'il y a nouveau scribe, il n'y a nullement réunion factice de cahiers divergents.

Sans vouloir trancher la question, nous croyons pouvoir admettre, à défaut d'une rédaction par un scribe unique, une homogénéité de plan et d'époque qui nous permettra de considérer l'ensemble de cette partie sans y intercaler de subdivisions internes.

Nous pourrions donc diviser comme suit l'ensemble du ms. :

U¹ (ff. 1-8) : Écriture du XIII^e S., notation d'abord aquitaine carrée sur 4 lignes rouges, puis, à partir du f° 4, d'une écriture un peu différente, sur une seule ligne.

Une note au bas du f° 1 nous apprend que le ms. a été relié en 1245², ce qui nous donne un *terminus ad quem* pour les parties récentes.

Le changement d'écriture musicale se recoupe avec le fait que l'abbaye Saint-Martial semble avoir subi un certain retard dans la notation (toutes les notations musicales du XIII^e S. que l'on peut y localiser avec certitude sont encore sur une seule ligne, notamment celles de la main de B. Itier) et que la partie sur 4 lignes ne semble pas venir de Saint-Martial : en effet, si elle contient une prose à saint Martial (*Marcialium chorus*), qui n'est autre qu'une parodie du *Letabundus*³, on y relève un grattage (*missus cum apostolis*) ; à partir du f° 4, par contre, avec un changement d'écriture, la rédaction semble être martialienne.

U² (ff. 9-31¹) : Également du XIII^e S., mais d'origine différente. Celle-ci nous est révélée par une note du f° 9 : *W. La Concha me fecit et beato Marciali donavit*. Ce W. La Concha est bien connu des chroniques de Saint-Martial, où son nom revient souvent. On le voit mentionné pour la première fois en 1197 comme sacristain (DUPL. AC., 64), puis fréquemment à ce titre jusqu'en 1226, date où, d'après les déductions de Duplès-Agier (p. 307) il aurait résigné ses fonctions. En 1218, il est dénommé *sacrista major* (*ibid.* 257) et figure égale-

1. En faveur d'un changement de scribe au f° 79, on pourrait signaler l'accroissement de graphies exceptionnelles telles que *erguo*, *virgua*, etc.

2. « Anno Dni m° cc. lx° v° fecit ligare... » (la suite illisible). Cette ligne, très effacée, n'a pas été signalée, et DUPL. AC. l'a passée sous silence en publiant cette page p. 304. Nous l'avons lue avec le concours de M. Gilbert Ouy, conservateur au département des mss. que nous tenons à remercier ici.

3. U¹¹, qui semble bien rédigé à Saint-Martial, contient aussi une refaçon du *Letabundus* en l'honneur de ce saint (f° 214) ; le texte en est différent (*Lux preclara*).

ment soit comme *sermocinator* (*ibid.* 256, liste couvrant les années 1167-1210), soit comme *operarius* (p. 250, année 1209) : il confectonna en effet pour l'abbaye plusieurs objets d'art : un vase d'argent (*ibid.* p. 312), deux chandeliers dorés (*ibid.* p. 313), trois *auricularia* (? le mot n'est pas dans Du Cange), et fit à l'abbaye de nombreux dons, notamment de livres (*ibid.* 305). Il n'est plus mentionné après 1226.

U³ peut donc être considéré comme le prosaire de W. La Concha (entre 1197 et 1226). Il est complété par des notes de B. Itier.

U⁴ (ff. 32-118, sauf additions intercalées dénommées U⁴ à U⁷) : C'est la partie capitale de ce ms., et nous avons dit les raisons qui nous la font considérer en bloc.

Son *terminus a quo* a été signalé depuis longtemps : il est fourni au f° 50 par le versus *Jerusalem mirabilis*, relatif à la Croisade de 1099 (prêchée depuis 1096).

En 1930, Spanke déclarait ne pouvoir trouver de *terminus ad quem* (S.M.St. p. 288) ; en 1936, d'après la paléographie du ms., il le fixait vers 1120 (*Beziehungen*, p. 6). Il nous semble possible d'être plus précis. En effet, *Jerusalem mirabilis* ne se contente pas d'appeler à la Croisade, il gémit sur la sujétion de la Ville Sainte, sujétion qui prit fin avec la prise de 1099 ; valable de 1096 à 1099, cette pièce devient périmée après cette date. En outre, des trois mss. voisins formant groupe par rapport aux versus et conduits, SM.¹ (= U³), SM.², SM.³ (LoSM. étant sans doute d'origine différente), U est le seul à ne pas posséder le versus *Nomen a solemnibus*¹, qui fait allusion à la prise de Jérusalem de 1099 — événement relevé comme mémorable dans la chronique de Saint-Martial². Comme les deux autres mss. qui possèdent cette pièce ne possèdent pas, par contre, le *Jerusalem mirabilis*, on peut confirmer que la réussite de l'expédition avait enlevé toute actualité à cette pièce, et que dès lors U³ est antérieur à 1099. Cette partie du ms., la plus importante pour notre étude, se trouve ainsi resserrée dans un espace de trois ans : 1096-1099.

Reste à préciser son origine. Nous n'avons pu relever aucune indication, dans un sens ni dans l'autre, dans sa partie originale. Le tro-paire, riche surtout en *Benedicamus* et en pièces du commun, ne contient guère non plus de pièces caractéristiques ; toutefois on y trouve, f° 112¹, le *Cunctipotens* sangallien, qui ne figure dans aucun ms. indubitablement martialien. Le prosaire, par contre, fournit plusieurs indications, dont il faut bien reconnaître qu'elles ne sont pas favorables à l'authenticité martialienne³. Saint Martial n'y est honoré

1. SM2 f° 164, SM3 f° 41.

2. DUPL. AC., p. 50.

3. Ainsi s'expliquerait, sans devoir recourir à l'explication d'une différence de dates, que les deux noms d'auteurs de *versus*, TROTTERS et ERRISA BERNART, donnés en rubrique par notre ms., n'aient jamais pu être retrouvés dans les documents de S. Martial, obituaires ou autres. Spanke (*S. Mart. Studien*, p. 391) rapproche le premier de ces noms d'un Embert deu Trot, signalé dans les chroniques, ou encore d'un Frotarius, abbé de Solignac (il y eut de nombreux Frotarius : un évêque de

que du *Valde lumen*, qui, nous l'avons vu, fait figure de prose de ce saint hors de son abbaye, et adopte la variante *presuli* au lieu de *patrono*, ce qui exclut formellement la rédaction pour le monastère. On y trouve le *Sancti Spiritus adsit* de Notker, qui indique une origine clunisienne, et le *Letabundus* (f° 80) qui, malgré sa célébrité et les parodies qu'il a connues pour saint Martial lui-même, ne se trouve dans aucun autre ms. de l'abbaye sous sa forme originale. La prose *O alma major* a laissé *ad libitum* le nom du saint à honorer (f° 93), alors que les mss. martialiens y placent le nom de leur patron. On en conclut qu'il s'agit d'un ms. clunisien non rédigé à l'intention d'un monastère déterminé.

Restent les indications linguistiques fournies par les quelques pièces en langue vulgaire qui contribuent à la célébrité du ms.. Chabaneau¹ le disait poitevin, G. Cohen², à propos du *Sponsus*, haut-angoumois³. De telles indications ne suffisent pas à établir l'origine exacte du ms., elles n'en sont pas moins précieuses pour délimiter l'aire d'influence de sa rédaction.

Ces indications suffisent-elles pour enlever à Saint-Martial de Limoges la gloire d'avoir rédigé le plus célèbre de ses mss. ? Il nous faut bien reconnaître qu'en face d'elles nous ne trouvons aucune présomption en sa faveur, sinon la présence du ms. dans l'abbaye au moment de sa reliure en 1245 : nous avons vu combien cet argument était de faible poids.

U⁴ à U⁹ : Nous désignerons ainsi les diverses interpolations qui émaillent U², et que l'importance de cette partie nous invite à distinguer avec soin :

a) U⁴ et U⁵ : deux additions d'écriture différente aux ff. 44^v-45^r.

U⁴ (f° 44^v) : le trope de *Benedicamus Catholicorum concio* (qui pose des problèmes musicaux particuliers), sur ligne irrégulièrement pourvue d'une clef de *d*.

U⁶ (à la suite, 44^v) : *lectio* d'épître dont le début est en organum ; écriture plus tardive (fin XII^e ou peut-être XIII^e S. ?).

b) U⁷ : additions en fin de cahier f° 47 : *mitis* (ms. *mittis*) *agnus, leo fortis*, ligne rouge, XIII^e S., (C) *lauso Cronos et serato*, sans musi-

Cahors 968-990, de Nîmes 987-1014, un autre 1027-1077, de Toul 813-846, de Tours (Frotherius) 953-? etc. (GAMS, *Series episcoporum*) ; ceux-là sont trop anciens ; un Frotaire, abbé de S. Pons de Thomières, a joué un rôle en 1077 dans l'adoption du rite romain en Espagne (DAVID, *Et. hist.*, p. 354-355). Ces rapprochements sont sans doute illusoire. Spanke remarque aussi qu'on trouve dans les chroniques martialiennes des noms à finale en -ers : Tempers, Merchaders.

1. *Langue et litt. du Limousin*, p. 22.

2. *La Vie littéraire en France au moyen âge*, Paris, Tallandier, 1949, p. 62.

3. Entre temps est paru le livre de L.-P. THOMAS, *Le Sponsus*, Paris, P.U.F. 1951, qui énonce sur ce point des conclusions plus précises encore. Le copiste du ms., estime-t-il, est « originaire du Périgord limousin, en un lieu qui ne peut être très éloigné de Nontron... Le Nontronais, qui occupe le N.-E. du département de la Dordogne, et fait partie de l'ancienne province du Périgord, a été rattaché à la vicomté de Limoges » (p. 109).

que, f° 47^r. — L'écriture est voisine de U⁶. Une autre addition de fin de cahier, f° 78, le conduit à 2 voix *Mira lege* (dont la mélodie n'est pas sans rapports avec la prose *Verbum bonum et suave* ou sa refaçon *Lauda Sion Salvatorem*), semble également de l'écriture de U⁶.

c) U⁷ : trope de *Regnum tuum* au f° 77^r (avant le *Mira lege* ci-dessus, ce qui implique une date antérieure).

d) U⁸ : addition en bas de page, f° 79^r, d'un conduit-chanson : *Eia musa propera*. Écriture du XIII^e S.

e) U⁹ : additions vers la fin du recueil ancien (XIII^e S. tardif ou peut-être XIV^e S.), f° 116, sans musique, *Dies recolitur annua*, f° 116^v, *Virginis Mariæ laudes* (parodie du *Victimæ Paschali laudes*) ; puis, après un feuillet vide (117) et un *Agnus* non tropé appartenant à la rédaction ancienne U², un *alleluia* à la Vierge, sans musique (*Gaude Virgo*).

U¹⁰ (ff. 119-148) : offices votifs de la Vierge, notation carrée aquitaine sur 4 lignes rouges, XIII^e S. (Lauer).

U¹¹ : nouveau prosaire, ff. 149-228 ; principalement en nouveau style ; on relève des proses parisiennes (ex. f° 160, *Laudes Crucis attollamus* de Hugues d'Orléans), et plusieurs proses à Saint-Martial (ff. 214-220) ; parmi elles, *Lux preclara*, f° 214, parodie du *Letabundus*, est explicite (... *qua patronum Salvator invitavit...*). Cette partie est probablement originaire de Saint-Martial. Musique sur 1 ligne sèche, quelquefois avec clef (*b* f° 149, *g* f° 158, *f* f° 163, *e* f° 168^v, etc.) ; elle présente, au f° 225^v, des vellétés de notation sur deux lignes. Sans doute fin du XII^e S.

U¹² (f° 228^v à la fin) : notes de B. Itier. Celle du f° 228^v est relative à l'année 1232 (Lauer).

Inventaire sommaire du ms. U.

U¹ (XIII^e S., entre 1227 et 1245).

F° 1 : Inventaire de dons et travaux faits à Saint-Martial, notamment par W. La Concha (f. 1197-1226) ; publié par Dupl.-Ag., p. 304, sous un titre qui n'est pas dans le ms. (*item melioramenta altaris*) ; mention de la date de reliure (1245 : cf. supra). (Additions au ms. original).

2 (sur portée à 4 lignes rouges) : *Letabundus Francisco* decantet clerus (parodie du *Letabundus* en l'honneur de saint François, m. 1226).

2¹ : *Alia prosa quam fecit dominus papa Gregorius nonus de beato Francisco* : Caput drachonis ultimum ultorem. (N. B. : l'avènement de Grégoire IX en 1227 donne le *terminus a quo*).

3¹ : *Marcialem chorus noster laudet letus* (parodie du *Letabundus*). Correction sur grattage (cf. supra).

4 (Changement d'écriture, musique sur une ligne) : *Gaude stirpe Siria* (prose n. st. à saint Martial).

6 (autre main) : (P) runis datum admiremur (prose n. st. à saint Laurent d'Adam de saint Victor). Quelques clefs de *g* au début.

8 : vide.

8' : *Prosa beate Valerie de tono secundo* : Valeria martir beata (N.B. : la ligne correspond à la finale).

U^o : *Prosaire de W. La Concha* (1197-1226).

9 : table des proses (addition).

9' : *De numero cereorum...* (ce titre publié avec le texte par Dupl.-Ag., p. 297, n'est pas dans le ms.). Au bas du feuillet, mention de W. La Concha (cf. *supra*).

10 : Prosaire, nouveau style, notation aquitaine carrée sur une seule ligne, rouge, puis grise à partir de 10' :

Inachevé f^o 20'. Se poursuit par notes de B. Itier jusqu'au f^o 31' (29' est vide).

U^o : *Partie ancienne* (1096-1099).

L'inventaire de cette partie ayant été publié par Spanke d'une manière définitive (*S. Mart. St.*, pp. 289-304), nous nous bornerons à noter les grandes divisions du plan, qui n'apparaissent pas très clairement dans l'inventaire de Spanke :

A. f^o 32 : Office dramatique des ss. Innocents (matines) comportant pièces liturgiques et drame liturgique intercalé³.

B. ff. 33'-40 : Versus pour les fêtes du « dodécahéméron » (plus saint Jean-Baptiste) : Noël, Nouvel-An¹, Circoncision, ss. Innocents.

C. Tropes de substitution (10 *Benedicamus*, dont un à 2 voix, f^o 41, *Tu autem* en langue vulgaire f^o 44²). Les tropes de *Benedicamus*, lorsqu'ils contiennent une allusion, sont tous dédiés soit à la Vierge, soit aux fêtes du cycle de Noël (Noël, saint Etienne).

(Les ff. 44'-45' sont des additions ; 44' : *Catholicorum concio*, U^o ; 45' : épître avec début en organum : *Lectio libri Sapientie, In omnibus requiem quæsi*, U⁵).

D. Versus divers (Noël, saint Nicolas, Nouvel An, pièces à la Vierge, paraphrases, chant de Croisade).

E. Drames liturgiques ff. 53-58³. (Sépulcre, *Sponsus*, Prophètes.)

F. Tropes de *Benedicamus* ff. 56-62. Le premier, *Letabundi jubilemus*, bien que sous la rubrique *Hic inchoant Benedicamus*, n'est

1. Sur la date du Nouvel-An à Limoges (à Noël au XI^e S.), v. L. GUIBERT, *Des formules de date et de l'époque du commencement de l'année en Limousin*, Tulle, Crauffon, 1886.

2. Schéma de cette pièce erroné dans l'analyse de Spanke ; v. notre article *Études musicales sur la chanson de geste...* Rev. de Musicologie, 1948, pp. 16 et 19.

3. Voir notre étude *Le drame liturgique à Saint-Martial de Limoges*. Revue d'Histoire du Théâtre, 1955/2, pp. 127-144.

pas un trope et semble placé là par erreur. Le *Stirps Jesse*, f^o 60', dont Gastoué a décelé le caractère de « premier motet », se présente ici comme trope de *Benedicamus*.

G. Épîtres farcies ff. 63-73'.

H. Tropes de *Sanctus* ff. 73'-77, et d'*Agnus* ff. 79-79'. (Les ff. 77', trope de *Regnum tuum*, 78, versus *Mira lege* avec déchant, sont des additions, U^o et U^o.) Le f^o 78' est vide. F^o 79, entre le tropaire et le prosaire, nouvelle addition U^o : *Eia musa*.

I. Prosaire, sans prologue, ff. 90-108'.

J. Suite du tropaire : *Kyrie* ff. 108'-115', complété par quelques *Kyrie* et un *Agnus* non tropés et par les additions de U^o.

U^o (ff. 119-148) : v. *supra*.

U^o : troisième prosaire (Saint-Martial, fin du XII^e S.) :

F^o 149 : *Salus eterna indeficiens* et proses traditionnelles jusqu'au f^o 159.

Ff. 159-167 : proses nouveau style (Pâques, Dédicace).

Ff. 167-201 : *Hac clara die turma* et mélange de proses anciennes et nouvelles.

F^o 201' : Office des Joies de la Vierge.

F^o 209' : Proses nouveau style.

U^o : partie non musicale.

LE MANUSCRIT V (778)

L'attribution de ce manuscrit à Saint-Martial par Dreves est aujourd'hui abandonnée. Blume-Bannister l'attribuent à Narbonne, et cette opinion est généralement adoptée.

Elle semble en effet solide : non seulement la ville de Narbonne est nommément citée au f^o 176' dans une prose dédiée aux saints Just et Pasteur, patrons de sa cathédrale (honorés de deux proses), mais une rubrique du f^o 217' fait mention de chants *ante domum archiepiscopi* (il n'y eut jamais d'archevêque à Limoges) et le *Christus vincit* de ce même folio porte, d'une écriture postérieure (du XIII^e S. au moins), la mention ajoutée du pontife Pierre, du pape Grégoire et du roi Philippe : ces trois noms se recoupent avec l'archevêque Pierre de Montbrun (1272-1286), le pape Grégoire X (1271-1276) et le roi Philippe III (1270-1285), soit rédaction de l'addition entre 1272 et 1276, alors qu'un tel recoupement est impossible à Limoges. Au reste, les saints honorés ne sont nullement ceux de cette ville.

Parmi eux, saint Saturnin, déjà choisi pour figurer dans la prose *O alma major*, est désigné comme *patronus* au f^o 159' (prose *Hodiermus sacracior*) ; nous avons vu qu'il n'existait pas à Narbonne de

monastère Saint-Saturnin ; cette prose, existant aussi dans H¹, a pu être copiée sur un autre ms. à la faveur de la dévotion générale étendant à toute la région le culte de l'apôtre de Toulouse ; il y a du reste d'assez nombreuses ressemblances entre H et V, qui appartiennent au même groupe « Martin-Saturnin ». La présence du *Sancti Spiritus adsit* indique un monastère clunisien.

La présence à Narbonne du répertoire limousin n'a rien qui puisse surprendre. On se souvient que lors de l'invasion des Maures, en 1018, la ville avait choisi saint Martial pour l'invoquer dans le péril et lui avait conservé un culte votif en reconnaissance. On peut même s'étonner que dans le ms. V le saint ne soit pas nommément plus honoré : son nom n'apparaît qu'une fois, avec la prose *Observanda*, considérée ici par contresens comme dédiée à saint Martial, ainsi que l'indique la rubrique *S. Marcialis*.

Le ms. contient mélangées des proses ancien et nouveau styles. Il est écrit sur une portée de 4 lignes sèches, dont l'une repassée en rouge ; cette ligne renforcée, souvent désignée par une lettre-clef, est du reste variable : a f° 1, b f° 19, d f° 22, f f° 13', etc. Le catalogue Lauer l'attribue au XII^e S., on y relève la prose du pseudo-Adam de Saint-Victor (Hugues d'Orléans), *Laudes crucis attollamus*, le *Victime paschali laudes* de Wipo, le *Letabundus*. La notation y est plus évoluée que dans les mss. limousins.

A quelques détails près, la rédaction du ms. semble homogène.

LE MANUSCRIT W (1086)

Attribué par Dreves à Saint-Martial, d'où il provient, a été identifié par Blume-Bannister comme destiné à Saint-Léonard de Limoges. L'attribution est explicite au f° 14' : *de Sancto Leonardo ad processionem*, avec le nom en capitales et l'invocation comme *patronus*. Saint Léonard est aussi doté d'une prose f° 104, de même que les autres titulaires d'églises limousines : saint Augustin f° 94, saint Martin f° 106', saint André f° 108, saint Michel f° 100, saint Martial f° 77' (une prose seulement, en nouveau style : *Superne matris gaudia*).

Le ms. ne peut être antérieur à la fin du XII^e S. ; cela ressort non seulement de l'écriture musicale, en notation aquitaine carrée sur une ligne rouge, avec quelquefois lettres-clefs, mais du style des séquences, où la majorité est en « nouveau style » et contient plusieurs proses de l'école d'Adam de Saint-Victor : *Laudes crucis attollamus* f° 54, *Prunis datum admiremur* f° 82, etc. En outre, f° 36, figure une prose à saint Thomas, martyr, qui semble bien être saint Thomas de Cantorbéry, assassiné en 1170.

Nous ne relevons donc ici ce ms. qu'à titre documentaire, en raison des quelques proses de l'ancien répertoire qu'il a conservées. Il contient en outre quelques tropes de *Kyrie* (*Clemens rector, Cunctipotens*, etc., f° 18) ou de *Sanctus* (f° 123), des épîtres farcies (f° 128), mais aucun trope du Propre.

LE MANUSCRIT X (n. acq. 1871)

Nous incluons ce ms. dans notre répertoire, bien qu'il n'ait jamais été attribué à Saint-Martial et n'ait jamais fait partie de sa bibliothèque¹, en raison de ses similitudes profondes avec nos mss. Comme on le verra par nos tableaux, il se classe sans hésitation dans le groupe « Martin-Saturnin » de la région « Tolosana » (prose *Rex alme Deus*), mais s'en distingue par des particularités (mention de saint Ansbert, deuxième abbé de Moissac, graphies honorifiques en l'honneur de saint Pierre, patron de l'abbaye du même lieu, vénération à saint Cyprien, etc.) qui ont permis à Bannister² de le localiser à Moissac³.

Bannister tente de même de concilier la triple vénération dont il témoigne envers saint Pierre, saint Martin et saint Saturnin en en confiant l'initiative à Durand, abbé de *Saint-Pierre* de 1057 à 1072, vers la fin de son abbatiat, où il fut nommé évêque de Toulouse, patrie de *saint Saturnin*, en vue de l'usage voisin de *Saint-Martin* de Moissac. L'idée est ingénieuse, peut-être trop : nous avons vu que quatre autres mss., dont un de Narbonne, joignaient la dévotion à saint Martin et saint Saturnin à celle de moindres saints variables, sans que l'on puisse pour chacun d'eux sans doute exiger de tels records de coïncidences.

En outre, le ms. dut sans doute être exécuté ailleurs qu'à Moissac : dans l'*Alme Deus* le scribe a écrit à la suite quatre noms de saints correspondant à quatre destinations différentes, qui sont ensuite spécifiées dans le même ordre : *Saturnini... tolosana — Maurini... agennica — Frontini... petragorica — Cypriani... caturcina* ; la mélodie ne permettant qu'une citation, le ms. était destiné, au choix, à la région de Toulouse, d'Agen, de Périgueux ou de Cahors, charge au bénéficiaire de barrer les trois mentions inutiles (ce qui a été fait en conservant le premier couple, et en le munissant seul de sa musique). Bannister (p. 556) signale les ressemblances entre X et I-J et en déduit que X a été copié dans la deuxième moitié du XI^e S. d'après un trotoire de saint Martial datant d'avant 1031 : nos déductions ne nous permettent pas d'être aussi précis, car les ressemblances s'étendent à l'ensemble du groupe non-martialien EHI-JVX et I-J est, de tous les ms. du groupe, celui dont la « non-martialité » est la plus flagrante ; en outre, nous avons vu que la date de 1031 n'avait pas hors de Saint-Martial la même signification que dans la métropole de l'apostolicité.

1. Il a été successivement la propriété du commandeur Rossi à Rome, puis du chanoine Stephen Morelot, qui en a fait don à la Bibl. Nat.

2. *Un trotoire-prosier de Moissac*, revue d'hist. et litt. religieuses, VIII, 1903, pp. 554-581.

3. Son premier éditeur, l'abbé C. Daux, l'a présenté et publié (texte seul) comme un *trotoire-prosier de l'abbaye de Montauriol* (XI^e-XIII^e S.) : L'art. cité de Bannister réfute cette double attribution de temps et de lieu et souligne sans aménité les insuffisances de l'édition.

Il nous semble inutile d'en donner l'inventaire, pour lequel, malgré ses erreurs, la publication de l'abbé Daux fournit les renseignements suffisants.

On consultera également nos tableaux.

Notre ms. X constitue l'amorce d'un appendice qui pourrait sans aucun doute être considérablement étendu. Il est bien évident que la bibliothèque de Saint-Martial, quel qu'ait été le zèle de ses rabatteurs, n'a pu prétendre posséder tous les mss. du répertoire qui y est représenté. D'autres pourraient aisément lui être adjoints (signalons à titre d'exemple les deux prosaires 17 et 18 du trésor de la cathédrale d'Apt). Une telle recherche nous eût cependant entraîné fort loin des limites que nous nous étions assignées...

TABLE DE CONCORDANCE AVEC LES SIGLES DE DREVES

(A.H. vol. 7)

ms.	Dreves	J.C.	ms.	Dreves	J.C.
1240	A	B	1087	I	L
1118	B	H	1119	K	M
1138	Ca	I ^s	1120	L	C
1338	Cb	J ^s	1121	M	D
887	D	K	1132	N	O
1084	E	E	1136	O	S
778	F	V	1137	P	T
903	G	F	1139	Q	U
909	H	G			

APPENDICE

DES MSS. DE CONDUITS DES XII^e-XIII^e S.

Ces mss., que nous n'aurons pas à étudier ici en raison de leur date, sont généralement groupés avec U3 — doté en ce cas du sigle SM.1 que nous lui conserverons parfois — sous les sigles ci-après :

SM.2 — (lat. 3549), daté de 1198-1205. Inventaire dans Spanke, *S.Mart. Studien*, p. 304. *Versus* (sans ce terme en rubrique) à 1 et 2 v., dont un seul *Senescente mundano*, ici à 2 v., est commun avec SM.1. — Tropes dont le *Benedicamus Omnis curet homo*, ici à 2 v. (cf. SM.1) et le *Stirps Jesse*. Séquences, dont quelques-unes en ancien style (*Laude, jocunda melos*), la plupart en nouveau style, dont certaines d'Adam de S.Victor. Après le *Rex omnipotens* figure le *Sancti Spiritus* de Notker.

Notations sur 3 ou 4 lignes à la pointe sèche. Les chants à 2 v. sont séparés par une ligne en rouge, comme le *Jubilemus* de SM.1.

SM.3 — (lat. 3719), daté au f° 115' de 1210. Inventaire dans Spanke, *ibid.* p. 308. Il contient plus de chants profanes que les autres — témoignage de la laïcisation du Conduit. Répertoire voisin de SM.2, également à 1 et 2 v. Seul *Versus* commun avec SM.1 *Ex Ade vitio*, également dans SM.2. *Benedicamus* communs : *Omnis curet homo* (également dans SM.2), *Noster cetus*. Contient aussi le *Sancti Spiritus* de Notker. Aucune pièce du répertoire de N.D. (non plus dans SM.2). Plusieurs par contre sont passées au répertoire des « Carmina Burana ».

LoSM. — (Londres, British Mus., add. 36881). — *Terminus a que* par le *Planctus ante nescia* de Godefroi de Breteuil (M. † 1196). Ne provient pas de la bibl. de S.Martial et n'en porte pas les marques habituelles. Inventaire provisoire dans Spanke, *op. cit.* p. 135, à compléter¹.

Aucun *Versus* n'est commun avec SM.1 en dehors du *Deus, quam brevis est*, dont la musique manquait à SM.1, ici à 2 voix. Quelques tropes communs, surtout de *Benedicamus* : *Catolicorum concio* (add. dans SM.1), *Prima mundi seducta sobole, Patris ingeniiti, Omnis curet homo* (commun aux quatre mss.), *Noster cetus* (dans SM.1 et SM.3), *Angelus sedens*.

Nombreuses pièces à 2 v. (presque tous les *Versus*) : quatre lignes sèches, avec clefs de C, F, G ou B, ce dernier parfois en doublet.

Il semble à peu près certain que ce ms. ne provient pas de S.Martial. Anglès (*Mus. a Cat.*, p. 266) suggère le monastère de Cuxa ou quelque autre du Midi de la France, en relation avec le catalogue. Graphies dialectales (pleps f° 24) fréquentes dans les mss. de l'école martialienne.

1. Spanke n'avait pas lu le ms. à l'époque de cet article; il a notamment oublié le *Deus quam brevis est*, dénué de rubrique ou de grande initiale, f° 11'. Cf. Marius SCHNEIDER, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, II, ANGLÈS, *La musica del ms. de Londres add. 36881, 1928-1932*, et SPANKE lui-même, *Die Londoner St.Martials Conductushandschrift*.

Livre Deuxième

L'ECOLE DE SAINT-MARTIAL
ET LA LYRIQUE CAROLINGIENNE

CHAPITRE PREMIER

INVENTAIRE DU MS. A

Le ms. A constitue un témoignage exceptionnel. C'est en effet le seul recueil systématique de pièces lyriques non liturgiques de l'époque carolingienne copiées en principe avec mélodie¹; même si, comme nous l'avons vu, la copie est postérieure d'un siècle, même si la musique semble en plusieurs cas notée après coup, son importance n'en est pas moins considérable.

Avant toute autre étude, il importe donc d'en donner une analyse détaillée, complétant l'aperçu d'ensemble figurant au livre I.

GROUPE I : *Pièces pénitentielles.*

1. Les cinq premières pièces expriment uniformément l'idée de la misère de l'homme pécheur. La première, de Godelschalch², sans musique, est rubriquée *Versus Godiscalchi et oratio*, ce qui souligne la liaison avec les parties précédentes du ms.

O Deus, miserere³, miserere servi.
Heu, quid evenit michi !

1. Le répertoire complet des pièces de ce genre — très peu nombreuses — a été dressé par LUDWIG dans le *Handbuch* de ADLER, 2^e éd., p. 160. — On trouvera dans les *Poetae latini carolini aevi* des M.G.H., en apparat des pièces éditées, l'indication des mss. sans musique où elles figurent également.

2. F^o 98 RH. 12900 ; éd. AH, 23, 73, MGH.P. III, 729.

3. Traube (MGH.P.) préfère la leçon :

O Deus, miseri miserere servi.

Elle a l'avantage d'étendre partiellement au refrain (sur un mètre différent) la rime léonine en -i commune à toutes les strophes ; mais cela n'est pas nécessaire. Par contre la leçon du ms. est plus régulière pour le rythme iambique d'accent :

O Deus miserere / miserere servi (*)

(*) N.-B. — Nous indiquons en romain les syllabes accentuées.

Ex quo enim me jussisti hunc in mundum nasci.
Pre cunctis ego amavi vanitate pasci.

Heu, quid (evenit michi) !
 O Deus miserere, miserere servi.

Tu me, Domine fecisti ut servirem tibi.
Ego miser te dimisi et longe abivi.

Heu, quid (evenit michi) !
 O Deus miserere, miserere servi, etc...

2. *Versus confessionis de luctu poenitentiae*¹. Anonyme dans le ms., est de Paulin d'Aquilée. Musique 1^{re} str.

Ad celi clara non sum dignus sidera
Levare meos infelices oculos
Gravi depressos peccatorum pondere
Parce redemptor.

Schéma musical : AB CB CD E.

Strophes alphabétiques.

3. La suivante, anonyme, est également alphabétique. *Incipit ritmus*, dit le ms.²; musique pour les 2 premières strophes (sauf refrain de la 2^e):

Ad te, Deus gloriose, rerum factor omnium
Lacrimosis clamo gemens ita maris vocibus.
 Pœnitenti, Christe, da veniam.

Brevi est hec vita nimis et plena miseriis
Quam secutus ad celestem non levavi animam.
 Miserere mei, piissime.

.....
 Ab inferno, Christe, nos libera.

Ces trois refrains alterneront ; afin de terminer leur alternance, une strophe non alphabétique est ajoutée après le Z.

4. *Versus de poenitentia*, également alphabétique et à deux refrains alternés³; musique 1^{re} strophe :

Anima nimis misera infelix scelestissima
Probrae gessisti omnia tormenta lues pes(s)ima
 Lugenda nimis quia eternis es
 torquenda cruciatibus.

Brevi per luxu seculi plorabis in perpetuum
*Frustra quod imo pectoris altis gemes suspiris*⁴.

1. F^o 99^r ; RH. 107 ; éd. litt. MGH. P6 I, 147.

2. F^o 102 ; RH 282 ; éd. litt. AH. 19, 37 ; MGH.P. IV, 602.

3. Spanke voit la même mélodie dans les deux strophes : cela n'est pas certain.

4. Ms. *frustrae q. ab i. p. - a - g - suspirus*.

Succurre Christe qui benignus es
 et da misericordiam¹.

4 bis. Addition d'une autre main, sans intérêt ici : répons *Deum time*, avec neumes.²

4 ter. Autre addition d'une troisième main.³

Si vis celsi jura tonantis
Pura sollers cernere mente, (ms. montis)
Aspice summi culmina cœu. (ms. celum).

Ces trois vers (mal répartis en quatre lignes dans le ms.) sont le début du 6^e « mètre » du 4^e livre de *De consolatione* de Boèce.⁴ Ils sont en quelque sorte la paraphrase d'un passage d'une autre pièce de Boèce, *Bella bis quinis*, citée plus loin :

Ite nunc fortes ubi celsa magni
Ducit exempli via.

Ce qui a peut-être motivé leur insertion, d'ailleurs remplie de fautes. Notation incomplète et intranscriptible.

5. *Versus de ploratu poenitentiae*. Musique notée 1^{re} strophe et quelques autres vers fragmentairement⁵ :

Tocius mundi machine creator
*Qui poli summe resides in arce*⁶
Aure clementi modo me misellum
 Deprecor, audi

Non queo verbis tibi confiteri
Cuncta que coram mala te peregi,
Ablui postquam merui sacrati
 Fontis in unda. Etc.

Schéma musical : AB AC DC' D.

2^e strophe : A'B. Suite non notée.

Une main du XVII^e ou du XVIII^e S. a noté en marge : « vers saphique ».

Nous reviendrons sur cette question dans l'analyse métrique. A la fin de la pièce, AMHN, en lettres grecques.

1. Il faut sans doute uniformiser le rythme des deux refrains, en rétablissant soit *qui* à la 1^{re} strophe, soit *quia* à la seconde ; la première solution est meilleure pour la régularité rythmique (iambes d'accent), mais la 1^{re} strophe est notée (non la seconde), et la syllabe *a* de *quia* semble comporter un neume (qui aurait besoin d'être reporté sur *qui*) ; si la musique, comme nous y concluerons tout à l'heure, n'a pas été composée en même temps que le texte, elle a pu être placée sous une leçon fautive. Peut-être aussi l'éllision de *qui(a) eternis* établissait-elle la symétrie, du moins dans le texte non chanté.

2. F^o 104.

3. *Ibid.* — Cette addition n'est signalée ni dans l'inventaire de Spanke, ni dans le catalogue de Lauer.

4. P.L. 63, 620.

5. F^o 106. RH. 20512 ; éd. litt. AH. 23, 71.

6. Ms *resides marcae*.

GROUPE II : pièces morales et prières

Les deux pièces suivantes, sans s'écarter de l'idée conductrice du recueil, s'y rattachent de façon moins précise.

6. *Versus cujusdam*, sans musique¹ :

Christe, rex regum, dominans in evum,
Lumen eternum Patris atque verbum
Qui regis cunctum pietate mundum,
Factor egentum, etc.

En marge, de la même écriture que le précédent : « saphique ». A la fin, AMHN en lettres latines. Attribué à Godeschalc dans d'autres mss.

7. *Incipit carmen*, sans musique², également attribué ailleurs à Godeschalc :

Spes mea, Christe, rex benedicta,
Lux pia vite duxque perite,
Pastor amande seu venerande, etc.

Avec les pièces suivantes, nous revenons de façon plus précise à l'objet principal du manuscrit.

8. *Versus de octo vicia et octo beatitudines*³ (sic), sans musique :

Beatus homo qui pauper est spiritu
Quoniam illi regnum celi dabitur.
Beatus homo.
Est maledictus qui cibis est deditus
Atque intentus gule voluptatibus.
Est maledictus.

Chaque béatitude fait ainsi l'objet d'un distique commençant par *Beatus homo*, et suivi d'un distique parallèle commençant par *Est maledictus*. Ces deux éléments de refrain sont répétés à la fin.

Deux strophes terminent par une doxologie :

Gloria Patri semper est in Filio
Semperque manet cum sancto spiritui,
Nunc et in evum.
Gloria Patri ad beatitudinem
Qui nos perducatur atque ab immundiciis
Nos semper purget. Amen.

Cette modification du refrain démontre que la reprise *Beatus homo* ou *Est maledictus* est un refrain intégral, et non un *incipit* de la répétition du premier vers.

1. F° 106'. RH 24432 ; éd. litt. AH. 23, 72 ; MGH.P. III, 727.
2. F° 108. RH. 19279 ; éd. litt. AH. 19, 10 ; MGH.P. III, 725.
3. F° 109. RH. 2396 ; éd. AH. 23, 81 ; MGH.P. IV, 585.

9. *Versus Paulini de Lazaro*¹ ; musique 1^{re} strophe et notes fragmentaires ensuite.

Il s'agit évidemment de Paulin d'Aquilée (cf. infra). On conçoit que ce sujet, concernant la résurrection d'un mort, ait tenté le rédacteur du ms.

Fuit Domini dilectus languens a Bethania
Lazarus beatus sacris olim cum sororibus,
Quas Jesus eternus amor diligebat plurimum,
Martham simul et Mariam felices per secula. Etc.

Schéma musical: AB CD C'D' C''E.

Spanke voit un schéma un peu différent : AB CD CE CF : il différencie D de E pour n'avoir pas vu l'identité de la virga liquescente de (*dilige*)bat avec la virga simple de (*olim cum*) so(roribus) : un exemple indiscutable de leur équivalence figure dans le versus du même Paulin sur Eric (3^e vers, graphie de la 1^{re} et de la 2^e strophes). Par contre, son identification totale des hémistiches 5 et 7 néglige des dissemblances plus sérieuses.

10. *Versus*² ; musique 1^{re} strophe ; à la 2^e strophe, vestiges de notes effacées ; même mélodie que la str. 1, sauf une variante au 3^e vers.

Christus (sic), rex, vita, lux, via et veritas
Qui cuncta regis et gubernas omnia
Da nobis pacem et veram concordiam
Caritatemque insuper hec omnia
Que sola regnat perfecta cum Domino.
Etc.

Schéma musical : AB AB A'C DE FG.

La dernière strophe contient une allusion à la fête de saint Victor, martyr.

GROUPE III (rattaché au groupe VII)

11. *Versus Paulini de Herico duce*³ ; musique 1^{re} str. et fragments.

Eric, duc de Frioul (*dux Forojuvensis*) combattit avec succès les Huns et les Avars ; il est cité par Alcuin dans une lettre à Paulin et fut tué en 799. Paulin étant mort en 802⁴, la pièce dut donc être composée entre ces deux dates.

1. F° 110 ; RH. 6593 ; éd. litt. MGH.P. I, 133.

2. F° 113' ; RH. 24437 ; éd. litt. 19, 41 ; MGH.P. IV, 534.

3. F° 116 ; RH. 11416 ; éd. litt. MGH.P. I, 131. Csk., HHMA., 87 ; Du Méril. *Poésies pop. ant. au XII^e S.*, p. 141 ; F.S., et essai de transcription musicale Csk., HHMA., pl. I.

4. MANITIUS, *Gesch. der lat. Lit.*, I, 638 ; Coussemaker donne par erreur 894.

Avec un grand luxe de citations géographiques, le poète invite les lieux illustrés par son héros à pleurer sa perte :

*Mecum, Timavi saxa, novem flumina,
Flete per novem fontes redundantia
Que salsa glutit unda Ponti Ionici,
Histris Sausque, Tissa, Culpa, Maruum,
Natissa, Corca', Gurgites Isoncii ;
Herico, mihi dulce nomen, plangite
Smyrnum, Polla, tellus Aquileiae...*

Il rappelle ses victoires et termine par une évocation éloquente de la mort immanente, de ses terreurs et de ses espoirs qui justifie son insertion dans un tel recueil. On peut supposer que telle en fut d'abord la raison, puisque la présence de cette pièce incita les continuateurs du ms. à y insérer d'autres *Planctus*.

*Matres, mariti, pueri, juvenculae,
Domini, servi, sexus omnis, tenera
Etas, pervade sacerdotum inclyta
Caterva, pugnis sauciata pectora,
Crinibus vulsis, ulubabant pariter.*

Schéma musical : A¹B¹ A²B² (?) A³B³ A⁴B⁴ CD.

A la fin, AMHN en lettres grecques.

GROUPE IV : Extraits de Boèce.

12. Des trois pièces de Boèce qui font suite, la première se relie encore à l'idée cosmique inséparable du Jugement Dernier.

*Versus Boecii.*²

Musique pour la 1^{re} strophe et les 3 premiers hémistiches de la 2^e :

<i>O stelliferi</i>	<i>conditor orbis</i>
<i>Qui perpetuo</i>	<i>nixus solio</i>
<i>Rapido³ celum</i>	<i>turbine versas</i>
<i>Legemque pati</i>	<i>sidera cogis,</i>
<i>Ut nunc pleno</i>	<i>lucida cornu</i>
<i>Toti fratris</i>	<i>obvia flammis</i>
<i>Condat stellas</i>	<i>luna minores ;</i>
<i>Nunc obscuro</i>	<i>pallida cornu,</i>
<i>Phoebo proprior</i>	<i>lumine perdat, etc.</i>

1. Peut-être pour le rythme faut-il supposer une inversion : Corca, Natissa.

2. F° 118 ; f.s. ; et essai de transcription musicale Csk., HHMA, pl. I ; éd. litt. Csk., *ibid.* 100 et œuvres de Boèce.

3. Ms. Lapido.

Schéma musical : pas de répétitions textuelles, mais il semble que les premiers hémistiches soient des variations d'une même formule ; les seconds de même, mais avec des finales différentes.

La pièce est extraite du *De consolatione*.¹

13. *Item alius versus Boecii.* Musique 1^{re} strophe² :

<i>Bella bis quinis</i>	<i>operatus annis</i>	
<i>Ultor Atridis</i>	<i>Phrygiae ruinis</i>	
<i>Fratris amissos</i>	<i>thalamos piavit.</i>	<i>Etc.</i>

« La philosophie prouve dans cette pièce, par des exemples antiques, que l'homme ne peut jouir de ce qu'il souhaite sans avoir supporté de nombreuses peines ».³ Egalement extrait de la *Consolation*, 4^e livre.⁴

14. *Item versus Boecii.* Sans musique.⁵

*Qui se volet esse potentem
Animos domet ille feroces
Nec victima libidine colla
Foedis submittat habenis.*

Extrait du *De Consolatione*.⁶ « Celui qui domine le monde, dit la Philosophie, n'est pas puissant s'il n'est maître de ses passions. »

GROUPE V : Pièces sur le Jugement Dernier

15. *Versus de die iudicii.* Musique 1^{re} strophe, 2^e strophe (inachevée) et fragments divers⁷ :

*Quique de morte redempti estis
Et per crucem liberati
Precioso comparati
Sanguine Filii Dei
Sursum corda preparate
Et Ihesum desiderate.*

Le schéma musical paraît être A¹A²A³BCD. Il semble différent dans la 2^e strophe : AABC... (suite incomplètement notée) de musique indépendante.

1. P.L. 63, 634.

2. F° 119^o ; Csk. *op. cit.* 101 et pl. I.

3. D'après l'analyse de Glareanus, citée en note dans la P.L. ; de même les analyses suivantes.

4. P.L. 63, 826.

5. F° 180^o ; éd. MGH.P. IV, 421.

6. P.L. 63, 634.

7. F° 121 ; RH. 16705 ; éd. litt. AH. 23, 79, Csk., HHMA. 114 ; f.s. pl. III-IV et essai de transcription en notes carrées, *ibid.* p. V, n° 8.

Nous reviendrons dans l'étude musicale sur la construction mélodique, dont la transcription publiée par De Coussemaker, comblant les nombreux vides sans signe diacritique, ne peut être prise pour base d'étude qu'avec réserves.

Bornons-nous ici à souligner l'éloquence littéraire de cette description du Jugement Dernier, dont se souviendra le *Dies Iræ* (cf. *infra*) :

*Cum, aperta celi arce,
Fulgurans ab oriente
Lucet vultus Ihesu Christi...
Cum, aperta celi astra.*

*Usque ad terminos terrae
Ceperit tuba canere...
Tunc ad vocem regis magni
Resurgent omnes defuncti...*

*Tunc ad vocem regis magni
Resurgent omnes defuncti...*

*Dies irae, dies illa,
Dies nebul(ae) et calig(i)nis,
Dies tubae et clangoris,
Dies luctus et tremoris,
Quando pondus tenebrarum
Cadet super peccatores.*

*Qualis pavor tunc aderit
Cum (ms. quando) rex iratus venerit
Et infernus apparebit
Qui impios absorbebit,
Sulfur, flamma atque vermes
Cruciabunt peccatores.*

16. Complétant et corroborant la pièce précédente, le rédacteur du ms. a ensuite inséré le *Versus Sibylle de die iudicii*¹, intégralement noté, avec la reprise en refrain du premier vers après chaque distique.

*Judicii signum : tellus sudore madescet.
E celo rex adveniet per secla futurus,
Scilicet in carne presens ut iudicet orbem.*

GROUPE VI

Les quatre pièces suivantes s'écartent momentanément de l'esprit du recueil pour rejoindre la lyrique pieuse ordinaire.

1. F° 122 ; éd. litt., outre les originaux de la *Cité de Dieu* et du sermon apocryphe dont il sera parlé, COUSSEMAKER, HHMA 110 ; éd. mus. *id.* pl. V (f.s.) et app. p. VII ; voir bibliographie p. 142.

17. *Incipit versus de nativitate Domini*¹, 1^{re} strophe notée :

*Gloriam Deo in excelsis hodie
Celestis primum cecinit exercitus
Pax angelorum et in terra vocibus
Vera descendit.*

Schéma musical : AB CB CD E.

Paraphrase du *Gloria in excelsis*, anonyme ici, mais attribuée ailleurs à Paulin d'Aquilée. S'achève par une doxologie : elle a donc pu être chantée comme un hymne. AMHN en lettres grecques.

18. *Versus cujusdam de Resurrectione Domini*². Sans musique :

*Tristis venit ad Pilatum pastoris discipulus,
Quem Joseph dudum parentes dixere cognomine. Etc.*

19. *Versus de Sancto Paulo*³, sans musique :

*Sancte Paule, pastor bone,
Vas electum Domini,
Predicator gentium egregie, etc.*

20. *Versus de Sancto Mauricio*⁴, sans musique :

*Dulce carmen hac melodum canimus
Ecce tibi, o beate martir Christi,
Candidate Maurici.*

Les cinq pièces suivantes nous ramènent, non à l'idée pénitentielle qui semble maintenant complètement abandonnée, mais à la sélection lyrique que cette idée primitive avait provoquée.

GROUPE VII : Complainte profane et Planctus.

21. *Versus Godiscalchi*⁵, musique 1^{re} strophe.

A un correspondant qui lui demandait un poème, Godeschalc répond que la tristesse de son exil ne lui permet que les pleurs.

*Tu^s quid jubes, pusiole ?
Quare mandas, filiolo,
Carmen asilce me cantare
Cum sim longe exul valde
Intra mare ? (= ultra)
O cur jubes canere ?*

Schéma musical : AABCD, Refrain.

1. F° 123 ; RH. 12608 d'après le catalogue de Lauer, 7298 d'après l'inventaire de Spanke. Ed. litt. MGH.P. 1, 144.

2. F° 128 ; RH. 20593. Ed. AH 19, 16 ; MGH.P. IV, 531.

3. F° 129 ; RH. 18494 ; Ed. AH ; 23, 449.

4. F° 130 ; EH. 4864. Inédit.

5. F° 131. Ed. litt. AH. 50, 171, Csk. 94, MGH.P. III, 731 ; f.s. et essai de transcription Csk. pl. II et p. V.

6. Le ms. porte une abréviation dont la lecture normale donnerait *Ut qui jubes* ; De Coussemaker lit *O quid* ; nous nous rallions à la correction de Spanke.

*Magis mihi, miserule,
Flere libet, puerule,
Plus plorare quam cantare,
Carmen tale jubes quare,
Amor care?
O quid jubes canere?*

Les strophes 7 et 8 font allusion à la cause de son exil, l'accusation d'hérésie par rapport à la Trinité¹ :

*...Cano Patri Filioque
Simul atque Procedente
Ex utroque.
O cur jubes canere?*

*Benedictus es, Domine,
Nate, Pater, Paraclite,
Deus trine, Deus une
Deus summe, Deus pie,
Deus juste!
Hoc cano spontanee.*

La strophe suivante précise que l'auteur est en sa deuxième année d'exil en Italie, ce qui date sa pièce de 846/7, comme l'a noté De Coussemaker² ;

*Exul ergo, Diuscule,
Ho in mare sum, Domine,
Annis nempe duos fere
Nosti fore ; sed jam jamque
Miserere.
Hoc (ms. Huic) rogo humillime.*

Le rythme harmonieux de la dernière strophe rappelle celui de la strophe déjà citée : *Deus trine, Deus une...*

*Huic cano ultronee
Interim cum passione (Csk. pusione)
Psallam ore, psallam mente,
Psallam die, psallam nocte
Carmen dulce
Tibi, rex piissime³.*

On peut se demander pourquoi cette pièce a été insérée dans ce ms. Non pas certes par sympathie personnelle pour le poète exilé, oublié depuis longtemps, mais sans doute par le rapprochement que cette idée d'exil, assimilé à l'exil du chrétien sur la terre, évoquait par rapport à l'attente du Jugement Dernier.

1. Cf. infra.

2. HHMA. p. 93.

3. Ed. TRAUBE, MGH.P. III, 731-2 ; A.H. 50, 171 ; Coussemaker, HHMA., 94. F.S. de la 1^{re} str. Csk., *ibid.* pl. II, n° 3, et essai de transcription musicale rythmée app. p. V.

22. *Incipit planctus Karoli*.¹ Musique différente pour les deux premières strophes. C'est le célèbre *planctus* sur la mort de Charlemagne.

<i>A solis ortu</i>	<i>usque ad occidua</i>
<i>Littore maris,</i>	<i>planctus pulsat pectora.</i>
<i>Ultra marina</i>	<i>agmina tristitia</i>
<i>Tetigit ingens</i>	<i>cum moerore nimio. (Ms. cum errore)</i>
<i>Heu me dolens plango.</i>	

Schéma musical : A¹B¹ A²B² A³B² A³B⁴ R¹.

<i>Franci, Romani</i>	<i>atque cuncti creduli</i>
<i>Lucta punguntur</i>	<i>et magna molestia,</i>
<i>Infantes, senes,</i>	<i>gloriosi principes</i>
<i>Nam clangit orbis</i>	<i>detrimentum Karoli.</i>
<i>Heu mihi misero!</i>	

Schéma musical : DE DE FG HI R² (incipit seul noté).

Les refrains alternent ensuite (*Heu me dolens* et *Heu mihi*).

23. *Planctus Ugoni abbatis*.² Musique 1^{re} strophe.

« Hug était fils naturel de Charlemagne et de Régine. Louis le Débonnaire le fit tonsurer et lui donna plusieurs abbayes, entre autres celle de Saint-Bertin. Hug ne se sentit pas une très grande vocation pour l'état qu'on lui avait donné ; il se mêla à la politique de son temps. En 884 il voulut conduire des renforts à Charles le Chauve, qui assiégeait Toulouse ; mais le jeune roi Pépin vint à sa rencontre et défit ses troupes au milieu desquelles il perdit la vie ».³

<i>Hug, dulce nomen,</i>	<i>Hug, propago nobilis</i>
<i>Karli potentis</i>	<i>ac sereni principis,</i>
<i>Insons sub armis</i>	<i>tam repente saucius (ms. soncius)</i>
<i>Occubuisti!</i>	

Le poème retrace les circonstances de sa mort, et, en sa strophe 6, demande qu'il lui soit érigé un tombeau en l'abbaye de Charroux.

Schéma musical : AB A'B CDE.

GROUPE VIII : Paraphrases de récits sacrés

24. *Incipit ritmus de divite et paupero*.⁴ Sans musique.

Paraphrase de la parabole du mauvais riche :

<i>Homo quidam erat dives</i>	<i>valde in pecuniis</i>
<i>Purpura bisso vestitus</i>	<i>epulansque splendide.</i>

1. F° 132 ; éd. litt. Csk. 91, MGH.P. I, 435 ; fs et essai de transcription Csk. pl. II et p. IV.

2. F° 133 ; éd. litt. Csk. 92 ; MGH.P. II, 139 ; fs. et essai de transcription Csk. pl. II et p. V ; transcription reproduite par P. AUBRY, *Rôle du chant liturgique*, TSG. IV, 1898, p. 35.

3. Csk. HHMA. 92.

4. F° 134 ; RH. 7982 ; éd. MGH.P. IV, 537.

25. *Versus de Judit et Holofernem*¹ (sic). Sans musique.

Récit strophique de l'histoire de Judith.

Anno tercio in regno cum esseret decimo (1 bis)
Nabuchodonosor cepit excitare proelia
Contra gentes atque regna usque Hierosolymam, etc...

(Annexe au groupe VII) :

26. *Versus de bella que fuit acta in Fontaneto*². Musique 1^{re} str.

« La bataille eut lieu, le 25 juin 841, entre les fils de Louis le Débonnaire, à Fontenailles, suivant l'abbé Lebeuf³, ... à Fontenay-en-Auxerrois ou en Puisaye... suivant M. Ed. du Ménil et d'autres.⁴ On s'accorde aujourd'hui sur Fontenay-en-Puisaye.

La pièce décrit avec éloquence le sombre tableau d'un champ de bataille encore assombri par la honte d'un combat fraternel.

Aurora cum primo mane terram noctem dividens
Sabatam non illud fuit, sed Saturni dolium ;
De fraterna rupta pace gaudet demon impius.

Strophes alphabétiques, jusqu'à N. Pas de répétitions musicales.

Ici s'arrête la partie proprement lyrique du ms. 1154. Les six dernières pièces sont différentes de ton et rejoignent l'activité liturgique :

GROUPE IX : *Partie liturgique.*

27. *Hymnus in festivitate omnium sanctorum*,⁵ sans musique :

Festiva seclis colitur.

28. *Versus de nativitate Domini*,⁶ sans musique :

Nunc tibi Christe carmina leta
Laudes canamus pectore toto.

Doxologie et Amen.

29. *Versus de sancta Eulalia virgine*,⁷ sans musique :

Germinat nobilis, Eulalia,
Mortis et indole nobilior.

Attribué à Prudence.

1. F° 135 ; éd. MGH.P. IV, 459.

1. bis ms. *cum esset det.* Le rythme rend le barbarisme plausible.

2. F° 136 (136^v) ; éd. litt. Csk. 86, MGH.P. II, 137 ; fs. et essai de transcription Csk. pl. I et p. IV ; P. AUBRY, *Rôle du plain chant...* TSG. IV, 1898, p. 35.

3. *Recueil de divers écrits...* I, 127.

4. Csk. 85. Dans l'*Orbis latinus* de GRAESSE, *Fontanetus* est traduit par Fontenay, près Vézelay, ou Fontanetto, en Italie.

5. F° 137^v ; RH. 6190 ; éd. AH. 2, 80.

6. F° 138^v ; RH. 12608 ; éd. AH. 19, 5, et, d'après l'hymnaire de Moissac.

2, 108.

7. F° 139 (139^v). RH. 7264 ; éd. AH. 50, 32.

30. *Hymnus in honore S. Crucis*¹, sans musique :

Pange lingua gloriosi proelium certaminis.

C'est l'hymne célèbre attribué à Fortunat, encore aujourd'hui en usage.

31. *Hymnus in coena Domini*², sans musique :

Tellus ac aetra (pour aethera) jubilent.

Attribué à Flavius. On le trouve noté dans la plupart des mss. martialiens (ex. dans le ms. 1120, f° 14^v), pour l'office du Jeudi-Saint, après le *mandatum* ou lavement des pieds.

32. *Prosa in natalicia sancti Marcialis*³, musique entièrement notée.

Concelebremus sacram hujus dici euprepiam

Cette pièce, qui termine la partie lyrique, est aussi la seule qui fournisse un lien visible entre le ms. et l'abbaye Saint-Martial de Limoges. Nous avons examiné cette question p. 76.

1. F° 141 ; RH. 14481 ; éd. AH. 50, 71 et divers. Cf. WALPOLE, *Early latin hymns*. 167, et GASTOUE, le *Chant gallican*, 55.

2. F° 142 ; RH. 20271 ; éd. AH. 50, 77 ; WALPOLE, op. cit. 201.

3. F° 142^v ; RH. 3692 ; éd. litt. AH. 7, 166 ; éd. mus. HANDSCHIN, *ZfMw.* XIII, d'après d'autres sources plus lisibles ; GENNRICH, *Formenlehre*, p. 97, etc. Sur le rôle de cette pièce dans l'affaire de l'apostolicité, cf. L. DUCHESNE, *Annales du Midi*, 1892, 310.

CHAPITRE II

AUTEURS ET ORIGINES

I. — LES AUTEURS DÉSIGNÉS EN RUBRIQUE.

A. Boèce.

Anicius Manlius Torquatus Boetius fut, on le sait, considéré par tout le moyen-âge comme l'une des plus hautes autorités philosophiques et scientifiques, en de multiples domaines, musique incluse. Mais il ne semble en rien s'être intéressé à cet art autrement que sous l'angle des spéculations philosophiques et acoustico-mathématiques. Mieux encore, il montre en son *De Musica* un véritable mépris des musiciens considérés comme praticiens, car, dit-il, « il est plus grand de savoir ce que les autres font que de faire ce que les autres savent »¹. Doctrine que reprendra Guy d'Arezzo en ses *Regulae musici metricae* :

*Musicorum et cantorum magna est distantia.
Isti dicunt, illi sciunt quid componit musica,
Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia*².

On peut donc tenir pour certain que la rubrique *Versus Boecii* ne lui confère aucun droit de paternité musicale — d'autant que, si un homme aussi célèbre eût réellement composé la musique de ses vers, on n'eût pas manqué d'en lancer les louanges aux échos.³

1. *De institutione musica*, éd. Friedlein, I, 34.

2. GERBERT, *Scriptores*, II, 25.

3. Fétis, au témoignage de Csk. p. 102, suppose que ces mélodies sont « celles que le ministre de Théodoric composa lui-même pendant sa captivité » ; toutefois la référence donnée par Csk. (*Biogr. Univ. des mus.*, p. CLXXV) est suspecte. Dans l'article Boèce de cet ouvrage, du moins dans l'édition que nous avons consultée, et qui est paginée en chiffres arabes (2^e éd., Paris Didot 1866, I., p. 466B), Fétis ne fait aucune mention de ces mélodies. M. Libri (*Journal des savants*, 1841) suppose à son tour que tous les airs de textes anciens, dont il va être parlé (Horace, Virgile, etc.), « ont été copiés sur des mss. plus anciens ou qu'ils se sont transmis jusqu'alors par la tradition. » Rien de tout cela ne repose sur des arguments sérieux.

A contient 4 pièces de Boèce, toutes extraites du *De consolatione philosophiæ*, qui, on le sait, comporte une suite alternée de pièces en prose (*prosa*) et en vers (*metrum*). La rédaction primitive n'en comportait que trois, toutes copiées à la suite et attribuées (n^{os} 12, 13, 14). Une mélodie a été notée pour les deux premières, non pour la troisième. En outre, une main plus tardive a profité d'un blanc pour inscrire grossièrement la première strophe d'une autre pièce (n^o 4 *ter*), avec musique.

La question se pose donc de savoir si la mélodie remonte à une tradition antérieure au manuscrit, voire contemporaine du texte littéraire, ou si elle est au contraire contemporaine du ms., et si en ce cas elle a été composée par les auteurs du ms. (ou de son archétype), ou s'ils n'ont fait que noter un air traditionnel.

Sans pouvoir répondre avec certitude, la vraisemblance n'est nullement en faveur de la première hypothèse. Nous ne connaissons jusqu'à présent qu'un autre exemple de pièce de Boèce mise en musique, et c'est notre n^o 13, *Bella bis quinis*, que l'on trouve à la même époque (x^e S.) dans un traité de musique attribué soit à Odon soit à Bernon de Reichenau. La mélodie, notée en lettres, y est différente de celle de A.¹ Il n'existe donc pas de « tradition » musicale solide.

En outre, Boèce, antérieur de quatre siècles à la rédaction du ms., étant considéré au x^e S. comme un auteur « classique » à égalité avec les auteurs latins à qui nous donnons ce nom, le problème est identique pour lui et pour les pièces de Virgile ou Horace que la même époque nous a transmises avec musique. Or l'une au moins des odes d'Horace ainsi chantées est simplement adaptée, à la faveur de l'identité du mètre saphique, sur l'hymne *Ut queant laxis*². Nous avons donc la preuve formelle que ces mélodies ont été adaptées tardivement pour permettre de chanter des pièces littéraires dont seul le texte est authentique.³

Cette opinion se trouve renforcée par l'examen du précieux Virgile du x^e S. dont parle De Coussemaker⁴ dans lequel « les discours indirects de l'Énéide sont accompagnés de notations musicales », ce qui est rigoureusement incompatible avec la pratique musicale du temps de Virgile. Ce Virgile, considéré comme perdu par De Coussemaker, est sans doute celui qu'a publié partiellement Combarieu en 1898,⁵ avec fac-simile de ses neumes; or ceux-ci, non diastématiques,

1. GERBERT, *Scriptores*, I, 270.

2. Csk. 105 et pl. X. (ms 425 de la Bibl. de l'Ec. de Médecine de Montpellier).

3. « Cette mélodie a-t-elle été faite pour l'ode à Philis ou pour l'hymne de S. Jean ? », se demande De Coussemaker (op. cit. 103). Renvoyons pour l'étude de cette question aux travaux en cours de Mlle S. CORBIN.

4. HHMA, 102.

5. COMBARIEU, *Fragments de l'Énéide mis en musique d'après un manuscrit inédit*, Paris Picard 1898; voir notamment pp. 53-54. Mlle S. Corbin nous a montré plusieurs des documents qu'elle travaille à recueillir sur cette question. Nous y avons noté le retour fréquent de la clause de séquence relevée ici.

sont intranscriptibles, mais on peut cependant retrouver dans les formules cadentielles qui se succèdent de deux en deux vers, et que Combarieu appelle « rimes musicales », la fameuse « cadence » des séquences martialiennes : *la sol fa sol sol*, ou *sol la fa sol sol*.

Il semble donc certain que les trois fragments chantés de Boèce comportent une musique « nouvelle ». Cette musique a-t-elle été composée au lieu d'origine du ms. ? Il est difficile de l'affirmer. Toutefois on peut remarquer que les neumes du ms. semblent bien avoir été, dans l'ensemble, ajoutés après coup; les trois pièces n^{os} 12, 13 et 14 n'ont certainement pas été choisies en raison de leur musique, mais de la relation entre leur texte et l'idée maîtresse du recueil; on a noté la musique des deux premières, non de la dernière, comme si le réviseur musical s'était trouvé à court d'inspiration ou de documentation; par contre, l'addition n^o 4 *ter* n'a visiblement pas d'autre but que de conserver la mélodie, écrite cette fois de la même main sous un texte incomplet et approximatif. Enfin, dans la mesure où l'on peut se fier à des transcriptions d'une notation aussi imprécise, ces mélodies différentes, on l'a vu, de celles qui couraient ailleurs sous les mêmes textes semblent bien du même style que ce qui les environne.¹ Suivant toute vraisemblance, on peut considérer que ces mélodies ont été adaptées après coup au texte littéraire, et sans doute composées en vue de la diffusion des pièces déjà copiées. Cette conclusion se répétera pour de nombreuses autres pièces du manuscrit.

B. Godeschalc.

Godeschalc était le fils d'un comte saxon. Né vers 805, il fut élevé au monastère de Fulda, où il se considéra comme entré contre sa volonté. En 829, il obtint du synode de Mayence sa sortie du cloître, se rendit à Corbie, près d'Amiens, puis à Orbais (diocèse de Soissons) où il étudia la poésie avec un maître rémois, peut-être l'Irlandais Dunchad, maître de Rémi d'Auxerre. Ordonné prêtre, il alla à Rome, puis retourna en Allemagne. Le synode de Mayence le condamna pour hérésie en 848 à cause de sa doctrine sur la Trinité et la prédestination, et Hraban Maur l'envoya à Reims auprès de Hincmar. Accusé à nouveau, il se réfugia au monastère de Hautvilliers, à 23 km de Reims, et mourut entre 866 et 869².

Par quelle voie les œuvres du poète saxon ont-elles pu être connues à Saint-Martin, et peut-on en conclure à des contacts de l'abbaye avec la Germanie ?

Il ne le semble pas. Godeschalc semble avoir été assez peu prisé dans son pays, où Hraban Maur le considérait comme hérétique et devait lui garder rancune d'avoir obtenu sa sortie du monastère de Fulda. Si le regret de sa patrie lui inspira la jolie pièce qu'a recueillie

1. Nous reviendrons sur le fait que, des huit manuscrits auxquels se rattache l'ensemble du répertoire lyrique du ms. A, ce ms. qui seul appartient à l'école de S. Martial, est aussi le seul à présenter une musique notée.

2. Cf. MANITIUS, I, 568-574, et Jean JOLIVET, *Godeschalc d'Orbais et la Trinité*, Paris, Vrin, 1958.

notre ms., (*O quid jubes*), c'est en France et en Italie qu'il put écrire en sûreté. Mais les monastères français qu'il fréquente débordent au Nord les limites d'influence limousine. Bien que l'on en soit réduit aux conjectures, on peut noter que parmi les correspondants de Godeschalc figurait l'abbé de Ferrières, S. Loup.¹ Or, Ferrières est situé à 14 km de Montargis et à une cinquantaine de kilomètres seulement au N.-E. de Fleury, correspondant habituel de Saint-Martial. Il n'est donc pas impossible que ce soit par Fleury que les abbayes limousines aient connu les poèmes saxons.

D'ailleurs, Godeschalc était mort depuis plus de cent ans lorsque ses pièces furent copiées à Saint-Martin, et si le scribe se rappelle son nom deux fois (n^{os} 1, 21), il l'ignore pour les deux autres pièces (n^{os} 6 et 7); il affirme même son indifférence à propos de la première d'entre elles (*Versus cujusdam*).

Une seule de ces pièces, la dernière (n^o 21), comporte de la musique notée. Ce que nous avons dit pour Boèce est également valable ici : cette musique paraît avoir été composée peu après la rédaction littéraire du ms., soit vers le milieu du x^e S.

Nous avons noté dans l'analyse de ces pièces leur caractère de lyrisme personnel et leur relation intime avec les circonstances de la vie de leur auteur. Ce caractère est assez exceptionnel pour l'époque; il est en tout cas unique dans la lyrique martialienne primitive, et mérite d'être signalé comme ancêtre des *conduits* de circonstance que l'on y rencontrera plus tard.

C. Paulin d'Aquilée.

Originaire d'Italie, né avant 750, Paulin fut en 777 professeur de grammaire à la cour franque. Ami d'Alcuin et d'Angilbert, qui fut son élève, il devint patriarche d'Aquilée, près de Trieste, donc aux confins de l'Italie et de la Germanie, en 787, et mourut en 802.²

Quatre pièces dans le ms., toutes notées, dont deux attribuées en rubrique (n^o 9 : *versus* sur la résurrection de Lazare, et n^o 11 : *placatus* d'Eric) et deux sans nom d'auteur (n^o 2 : *versus* alphabétique de *luctu poenitentiae*, et n^o 17 : *de nativitate Domini*).

L'attribution du n^o 9 est douteuse; Spanke signale que d'après une source du VIII^e S., cette pièce serait attribuée à Bède le Vénéral. Compte tenu de l'antériorité du témoignage, elle serait donc un peu plus ancienne (Bède étant né vers 675) et d'origine anglaise. On remarquera que les trois pièces non contestées sont toutes écrites en vers néo-saphiques (cf. *infra*, étude métrique), tandis que celle-ci est en distiques trochaïques 77.

Contrairement aux pièces de Boèce et de Godeschalc, il n'est pas évident que celles de Paulin appartiennent à la littérature écrite non

1. F. BRUNOT, *Histoire de la langue française*, I, 58, note que S. Loup avait appris l'allemand et le considérait comme indispensable à connaître.

2. Cf. MANITIUS, I, 368 sqq.

chantée. Le *versus de nativitate* s'achève par une strophe doxologique et a donc pu être soit conçu soit utilisé comme hymne liturgique. La pièce sur Eric appartient au genre planctus, qui semble avoir été chanté de très bonne heure (voir *infra* notre étude). Restent le *Versus confessionis*, de même mètre, et le Lazare contesté. Le schéma musical du premier est identique au *Versus de Nativitate* : AB, CB, CD, E et ce schéma est assez inusuel pour plaider en faveur d'un même auteur. On peut donc conjecturer que la musique des trois pièces authentiques de Paulin fait corps avec le texte littéraire (qu'elle soit ou non du même auteur) et a été transmise, mais non pas composée à Saint-Martin. Quant au Lazare contesté, il est difficile de se prononcer. Sa forme musicale AB CB CD CE, en l'apparentant à l'ancienne séquence cultivée à Saint-Martial semble témoigner en faveur de son origine limousine.

N. B. — Nous ne nous étendrons pas sur les pièces liturgiques de la dernière partie du ms. (Prudence, Fortunat, Flavius, etc.), qui sortent du cadre de cette étude.

II. — PIÈCES NON SIGNÉES.

a) Le *Versus* de la Sibylle.

Cette pièce est extraite, littérairement parlant, de la *Cité de Dieu*: c'est une traduction en vers latins, sans doute par saint Augustin, d'un original grec qui lui fut, dit-il, montré par l'ancien proconsul Flaccianus comme composé par la Sibylle Erythrée,¹ et dont l'acrostiche formait, en grec, le fameux IESOUS CHRISTOS THEOU UIOS SOTER, dont à son tour l'acrostiche donne le ICHTHUS, le poisson, symbole du Christ chez les premiers chrétiens. La traduction latine s'efforce plus ou moins de conserver l'acrostiche, sauf pour trois vers où, avoue saint Augustin, il n'a pas été possible de concilier l'acrostiche et le sens.²

1. Une mention antérieure de cette pièce est rapportée par Eusèbe de Césarée dans son *Oratio Constantini magni ad sanctorum cœtum* (Patr. gr., XX, col. 1285-1290). Cf. CORBIN (Solange), *Essai sur la mus. relig. portugaise au M. A.*, Paris, Belles-Lettres, 1952, p. 285.

2. « Nam vir clarissimus Flaccianus, qui etiam proconsul fuit... graecum nobis codicem protulit, carmina esse dicens Sibylle Erythrea, ubi ostendit quodam loco in capitibus versuum ordinem litterarum ita se habentem, ut haec in eo verba legerentur : Iesus etc. quod est latine Jesus Christus, Dei filius, salvator... (S. Augustin cite ici les vers latins, sans la reprise du 1^{er} vers en refrain.)

« In his latinis versibus de graeco utcumque translatis, ibi non potuit ille sensus occurrere, qui fit cum litterae, quae sunt in capitibus, connectuntur... quia non potuerunt verba latina inveneri quae ab eadem littera inciperent et sententiae convenirent. Hi autem versus sunt tres, quintus et octavus decimus et nonus decimus...

« Horum autem graecorum quinque verborum, quae sunt Iesus (etc.) si

De fait, l'acrostiche de la pièce latine se lit : IESU(C)S CREISTOS TE...U(DN) IOS (E) OTER.

C'est moins par la cité de Dieu que cette pièce a été connue et répandue que par un sermon apocryphe attribué à saint Augustin, *contra Judeos et paganos Sermo de Symbolo*, lu jadis comme leçon de matines à l'office de Noël, où ce même poème de la Sibylle a été inséré.¹

Fait exceptionnel dans le répertoire de notre manuscrit, le chant de la Sibylle se retrouve dans de nombreux mss., parmi lesquels certains aussi anciens que A, avec la même mélodie, De Coussemaker avait esquissé un tableau synoptique des versions²; celui-ci a été repris et développé par Anglès³, qui l'accompagne d'une magistrale étude,⁴ puis par S. Corbin.⁵

Anglès constate d'abord que les trois mss. les plus anciens sont un sermonnaire écrit à Valerancia (Burgos) vers 960, en notation à points détachés comme dans l'aquitaine, bien qu'il s'agisse d'un ms. de liturgie mozarabe⁶; un *collectaneum* du x^e S. venant de Ripoll; la notation du Versus n'y est qu'esquissée en incipit, mais elle est conforme au texte traditionnel; le reste du ms. (qui ne comporte qu'incidemment de la musique) est en notation catalane, très proche aussi de l'aquitaine⁷; enfin notre ms. martialien.⁸ Il signale que dans celui-ci la notation semble n'avoir été primitivement placée que sous le refrain et la première strophe, et avoir été ensuite copiée sous toutes les strophes. Ces trois mss. se localisent deux dans des pays hispaniques, un dans le midi de la France. Or, dit Anglès, il serait peu vraisemblable que la liturgie mozarabe, extrêmement particulariste,

primas litteras jungas, erit Ichtus, id est piscis, in quo nomine mystice intelligitur Christus. » (*De Civitate Dei*, 18, 23, P.L. 41, 579-580.)

1. « *Quid Sibylla vaticinando etiam de Christo clamaverit, in medium preferamus, ut ex uno lapide utrorumque frontes percutiantur, Judaeorum scilicet atque paganorum, atque suo gladio sicut Goliath, Christi omnes percutiantur inimici. Audite quid dixerit: Judicii signum, etc.* » P.L. 42, c. 1126.

A remarquer que viennent à la suite, col. 1127, une autre série de pseudo-vers de la Sibylle qui n'ont pas connu une fortune semblable :

In manus iniquas infidelium postea veniet, etc.

2. HHMA. p. VII.

3. *Mus. a Catal.* hors-texte p. 295, 297 et 299.

4. *Ibid.* 288-302. Voir aussi *Las Huelgas*, I, 31.

5. *Le Cantus Sibyllae. Origines et premiers textes.* Revue de Musicologie. Juillet 1952.

6. Aujourd'hui à Cordoue, cathédrale, sign. I (olim 72), f° 69 b. Fac-simile ANGLÈS, *Mus. a Catal.*, p. 290.

7. Barcelone, trésor de la couronne d'Aragon, Ripoll 106, f° 92'; fac-sim. ANGLÈS, *ibid.* p. 137; étude du ms. p. 134-136.

8. Fac-simile du début ANGLÈS, *ibid.* p. 291; Csk., pl. V.

ait fait à la France un emprunt de ce genre; « par contre, il est très possible que Ripoll l'ait reçu de la liturgie mozarabe et que ses moines l'aient transmis aux monastères français »¹.

Une remarque importante, qui corrobore d'ailleurs la conclusion d'Anglès, peut être ajoutée à son étude. Ces trois mss. ne présentent pas le chant de la Sibylle de façon identique, mais suivent une véritable progression qui correspond à trois étapes logiques de son individualisation. Dans la version de Burgos (ms. de Cordoue), le *Judicii signum* apparaît à sa place au milieu du sermon du pseudo-Augustin. La seule anomalie est la présence d'une notation musicale absente du contexte; or celle-ci se justifie par le caractère de citation de la pièce au milieu d'une homélie à laquelle s'applique automatiquement le ton de la *lectio*. On peut donc admettre que le premier acte de l'individualisation consiste en ce que, au milieu de la lecture chantée de la leçon, le Versus cité s'écartait du ton habituel pour recevoir une mélodie propre; nous examinerons cette mélodie dans l'étude musicale et constaterons qu'elle dérive directement du ton de la *lectio*.

Le ms. de Ripoll témoigne d'une conception différente: la pièce n'est plus jointe au sermon, mais détachée comme un morceau choisi, *metrum*, avec une rubrique explicative; la notation se réduit aux quelques notes initiales, apparemment ajoutées après coup. Le scribe, en copiant les vers sans séparation, a complètement perdu de vue l'acrostiche.

Enfin notre ms. martialien marque une troisième étape. Comme à Ripoll, la pièce est présentée en morceau choisi (*versus*) et le scribe, dédoublant les vers en hémistiches, détruit également l'acrostiche. Mais la pièce acquiert, par la répétition du premier vers *Judicii signum* en guise de refrain, une forme strophique et lyrique qu'elle n'avait ni dans la Cité de Dieu, ni dans le sermon, ni dans les anciennes versions ibériques.

Ce découpage en strophe, avec transformation du premier vers en refrain, semble donc bien être la signature de l'usage limousin.² Nous le trouverons encore respecté dans le bréviaire B.N. lat. 781 du XIII^e S., qui provient précisément de Limoges³ — ici replacé dans son contexte du sermon. Lorsque dans le drame liturgique limousin des prophètes la Sibylle entonnera ce chant (fin XI^e S.), son intervention réduite à quelques vers, comme celle de tous les personnages du drame, se bornera à la première strophe définie par le même découpage. Par contre, parmi les mss. extérieurs à Limoges, seul un lection-

1. *Op. cit.* 300.

2. On en trouve un autre exemple dans le ms. F. (S. Yrieix) qui présente, f° 68, l'hymne *Tellus acetra jubilent* avec une reprise en chœur de la 1^{re} strophe inconnue des autres versions.

3. Fac-sim. Csk. pl. XXVI et ANGLÈS, *Mus. a Catal.*, p. 303.

naire du XII^e S. remanié au XV^e, se trouvant à Montpellier aux archives de l'Hérault,¹ semble avoir adopté cet usage du refrain. Le rôle de l'école Saint-Martial dans l'extraordinaire diffusion ultérieure de la pièce² semble donc avoir été réel, mais assez réduit.

Nous aurons l'occasion de reparler du chant de la Sibylle à propos du drame liturgique. Pour l'instant, nous croyons pouvoir adopter et compléter les conclusions d'Anglès en disant que ce texte doté en Espagne d'une mélodie originale inspirée de la leçon primitive, séparé en Catalogne vers le milieu du X^e S. de son contexte, a pénétré en France vers la même époque et a été d'abord recueilli à Limoges, qui lui a donné une forme strophique nouvelle et l'a conservé au moins jusqu'au XIII^e S.; il s'est ensuite répandu rapidement non seulement en France, mais en Italie et en Angleterre, parfois sous l'influence limousine, mais plus souvent hors de cette influence.

b) Le *Planctus Karoli*.

Cette célèbre déploration sur la mort de Charlemagne n'est pas attribuée, mais on a cru pouvoir déceler une signature dans deux vers de la strophe 5 :

*O Columbane, stringe tuas lacrimas
Precesque funde pro illo ad Dominum.*

Dans sa chronique, l'évêque Dietmar, de Mersebourg, mort en 1019, fait allusion à ce chant (I. VIII, ch. 15) et l'attribue au *sanctus abbas Columbanus*. La rigueur chronologique n'étant pas grande en ce temps, il s'agit vraisemblablement dans son esprit du grand saint Colomban, l'apôtre irlandais de Saint-Gall, mort deux siècles avant Charlemagne³; méprise inspirée par un rapprochement simpliste avec ces vers.

En 1617, Christophe Brouwer, au milieu des œuvres de Hraban Maur, édita notre pièce d'après un ms. de Fulda aujourd'hui perdu, avec la rubrique *Hymnus Columbani ad Andream episcopum de obitu Caroli*. La rubrique toutefois ne suffit pas pour faire autorité : Dümmler⁴ dit n'avoir pas relevé la trace de cet évêque André. A notre tour, nous avons parcouru la *Series episcoporum* de Gams⁵ sans trouver aucun Andreas à la date voulue. On ne peut donc trop s'appuyer sur ce document.

1. Fac-sim. ANGLÈS, *ibid.*, fig. 81, p. 301.

2. LEROQUAIS, *les bréviaires manuscrits des bibl. publ. de France*, cite une trentaine de mss.; Anglès en dénombre à peu près autant, répartis en Catalogne, Aragon, Castille, France, Italie, Angleterre, et s'échelonnant jusqu'au XVI^e S. Il faut encore y ajouter les adaptations ultérieures en langue vulgaire et les versions polyphoniques, pratiquées surtout dans la péninsule aux XV^e et XVI^e S. (ANGLÈS, *Mus. a Catal.*, 296-298).

3. S. Colomban était poète, disent GUNDLACH, *MGH. epistolae* II, 182-190, MANTHUS, I, 184-186. Cf. GUNDLACH, *Ueber die Columban Briefe*, Neues Archiv., XV, 497 sqq. Sur cette question, voir page suivante.

4. MGH.P. I, 434.

5. Ratisbonne, 1873.

Campagnola et Muratori¹, approuvés sans preuves par Dümmler, l'attribuent sans preuves non plus à un moine de Bobbio, monastère fondé par saint Colomban, et D. Bouquet² à un autre saint Colomban, abbé de Saint-Trond à Liège, contemporain cette fois de Charlemagne. Dümmler souligne que l'avance est *minime probatum*, sans la discuter autrement.

Fr. Ludwig³, comme du Mériel⁴, avait également partagé l'opinion favorable au moine de Bobbio, mais sans donner d'arguments. De Coussemaker⁵ se borne à refuser saint Colomban (il ne dit pas lequel) pour auteur, pour la raison « qu'un auteur ne se parle pas ainsi à soi-même ». Migne édite la pièce⁶ sous le nom de saint Colomban de Saint-Trond, mais c'est la seule œuvre de cet auteur dans sa collection, et il la commente comme suit dans son *Index auctorum* : « *De eo nihil a veteribus traditur. Auctor reputatur poematis cui titulus De origine atque primodiis Francorum gestis, et carminis funebris de obitu regis Karoli magni* ». ⁷ On conviendra que cela est peu.

L'historien des musiciens de Liège, A. Auda⁸, cherche des arguments en faveur de Colomban de Saint-Trond. Il souligne que Liège était à proximité d'Aix-la-Chapelle, que la qualité de poète de Colomban est reconnue et qu'il a manifesté par son *De origine*, dédié à Charles le Chauve, son intérêt à la famille impériale. Il estime également que le Colombanus du poème ne peut être que l'auteur ou le dédicataire, et que cette dernière hypothèse est exclue, le dédicataire étant nommé ailleurs : à savoir l'évêque André du ms. perdu de Fulda.

De tous ces arguments, seul l'argument topographique paraît avoir quelque valeur ; que la qualité de poète soit reconnue à l'abbé de Saint-Trond forme un raisonnement circulaire, puisque cette qualité s'appuie principalement sur le poème en question⁹ ; nous ne connaissons pas le *De origine* et la rubrique de Fulda n'est pas d'une autorité incontestable. Même si l'on admet que *Columbane* désigne l'abbé liégeois, la consolation peut lui être adressée par un de ses familiers sans qu'il en soit l'auteur. Enfin les relations entre Liège et l'école Saint-Martial paraissent difficiles à reconstituer.

Des trois autres mss. qui contiennent le *Planctus* (sans musique), deux appartiennent au groupe le plus proche de la lyrique prémar-

1. *Rerum italicarum scriptores*, Milan 1726, II, 687.

2. *Rec. des hist. des Gaules*, V, 407.

3. *Adlers Handbuch*, p. 160.

4. *Poésies pop. de la France*, 1943, 246.

5. HHMA. 91, n. 3.

6. P.L. 106, c. 1257.

7. P.L. 218, 431.

8. *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège*, Bruxelles (Liège-Paris, Schola Cantorum) 1930, pp. 13-14.

9. U. CHEVALIER, *Bio-Bibliographie*, l'indique « poète », mais sans autre référence que celles déjà données.

tialienne (Vérone 90-85 et Bruxelles 8860-8867). Ce dernier semble venir de Saint-Gall. Le dernier, plus tardif (XI^e S.) est au chapitre de la cathédrale de Trèves (ms. 133).

Jusqu'à nouvel ordre, nous considérons donc l'attribution du *Placatus* à l'abbé Coloman de Saint-Trond comme une hypothèse plausible, mais nullement prouvée.

c) Le *Versus de die judicii* (n° 15).

Cette belle pièce (que De Coussemaker appelle avec inexactitude « prose des morts ») semble faire partie d'un groupe important de pièces lyriques sur le Jugement Dernier, dont le point d'aboutissement devait être au XIII^e S. la célèbre séquence *Dies iræ* attribuée à Thomas de Celano.

L'origine en est évidemment le répons de matines de l'office des morts (dénommé jadis *in agenda mortuorum*¹) : *Libera me, Domine*.

Une autre pièce de la même époque ressortit à la même origine. Conservée à la bibliothèque de Montpellier et découverte par Paulin Blanc, elle est originaire de l'abbaye d'Aniane².

Une autre émane de celle de Moissac, mais sa copie est considérablement postérieure³. Signalons que le ms. de cette dernière contient les deux seules pièces liturgiques de la partie finale de A (n°s 27 et 28) qui, hors la prose à Saint-Martial, ne soient pas empruntées aux poètes anciens.

La pièce d'Aniane est alphabétique et à refrain. Sa mélodie (sous les réserves habituelles) semble, comme celle du chant de la Sibylle, un développement de timbre de *lectio* :

Ton ancien de la *lectio*⁴ :

De actibus apostolorum, In diebus illis, crescente numero
discipulorum, factus est murmur Graecorum adversus Hebraeos,
eo quod ... viduae eorum ... Tu autem Domine, miserere nobis.

1. D. FERRETTI, *Esth. grég.* I, p. 288.

2. Csk. HHMA., p. 113-116 et pl. VII.

3. Signalé par Csk., HHMA. 115, et par St. MORELOT, *revue de musique religieuse*, IV, 81 sqq., comme appartenant à la collection privée du commandeur Rossi, à Rome : c'est notre ms. X de la fin du XI^e S.

4. *Ed. Vat. par.* n° 600, p. 126.

Versus d'Aniane¹ :

Audi tellus, audi magni maris limbus, Audi homo, audi omne quod
vivit sub sole ; Veniet, prope est di-es i-rae su-pre-mae ;
di-es in-vi-sa, di-es a-ma-ra, qua cae-lum fu-gi-et,
Sol e-ru-bes-cet, lu-na mu-ta-bi-tur, di-es ni-gres-cet,
si-de-ra su-pra terram ca-dent (R.) Heu mi-se-ri, Heu mi-se-ri,
quid, homo, ineptam se-que-ris lae-ti-ti-am ?

La troisième strophe commence par ces mots :

*Dies illa tam amara, tam tremenda,
Dies illc. dira nunciabit signa...*

Quant à la pièce de Moissac, en voici les premiers mots :

*Quicque cupitis audire
Ex ore meo carmina,
De summo Deo nunc audite
Gloriosa fulmina (ms. fumina)
Et de adventu Antichristi
In extremo tempore.
Antichristus est venturus
Permittente Domino
In Babilonia nascetur
Conceptus de Diabolo ;
De tribu Dan erit ortus
Ex Ebreorum populo.*

Nous retrouvons ces thèmes dans le *Ludus de Antichristo*, d'Adam de la Bassée au XIII^e S., comme celui de la Sibylle dans le *drame liturgique des prophètes*.

Quant au *Versus* limousin, il se présente, plus encore que le chant alphabétique d'Aniane, comme une transition entre le *Libera* liturgique et le futur *Dies iræ*² ; si l'identité du premier vers de la célèbre séquence avec celui de Limoges peut n'être qu'une coïncidence due à l'origine commune du *Libera* avec son « *dies illa. dies iræ* », les ressemblances sont trop nombreuses pour être toutes attribuées à cette même cause :

1. Fac-sim. Csk., HHMA., pl. VIII. — Le premier vers sert d'introduction à une pièce de Roland de Lassus.

2. Cf. Csk. 113, et Karl STRECKER, ZIDA, LI, 227.

Th. de Celano

1. *Dies irae, dies illa*
 6. *Cuncta stricte discussurus*
 7. *Tuba mirum spargens sonum*
 ... *Coget omnes ante thronum.*
 11. *Cum resurget creatura*
 19. *Quid sum miser tunc dicturus?*
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?
 25. *Recordare, Jesu pie,*
Quod sum causa tuae viae.
 52. *Lacrimosa dies illa.*
 4. *Quantus tremor est futurus*
Quando judex est venturus!

Ms. A.

37. *Dies irae, dies illa*
 57. *Sed est tempus discutiendi*
Amara districtione.
 21. *(Cum) coeperit tuba canere*
 ... *Et electos congregare.*
 26. *Resurgent omnes defuncti.*
 49. *Quid dicturi erunt pravi*
Quando ipsi tremunt sancti?
 ... *Et si justus vix evadet*
Impius ibi parebit...
 61. *Jhesu Christe, salus mundi,*
Tunc succurre pie nobis.
 7. *Diem illum formidate*
Quando mundum judicare
Christus, imperator celi
Venerit, fulgens in virtute.

Toutefois, l'étude des variantes entre les trois mss. qui contiennent cette pièce permet d'établir que le ms. de Saint-Martial ne la possède que de seconde main, au moins quant au texte. Le premier vers de P (nous prenons ici les sigles de Strecker) est faux dans le système d'octosyllabes, et accessoirement pour l'assonance (qui est sporadique). La meilleure version est celle de C :

Qui de mort(e) estis redempti.

La version de V¹ est douteuse, mais semble se rattacher aussi à C. B est plus mauvais encore (*quicque de morte redempti sunt*). C étant du XI^e S. ne peut être l'archétype et l'origine de V¹ est inconnue. Nous ne pouvons donc établir l'origine exacte de la pièce.

Mais le fait que la mélodie ait été adaptée exactement à la version fautive de notre ms. montre que la musique, absente des autres mss., a été peut-être composée, tout au moins remaniée par les auteurs du manuscrit.

d) La bataille de Fontenay.

L'auteur se nomme lui-même dans la strophe H de son poème :

Hoc autem scelus peractum, quod descripsi rythmice,
Angelbertus ego vidi, pugnasque cum aliis
Solus de multis remansi prima fontis acie.

Parmi les écrivains carolingiens, le nom d'Angilbert est bien connu¹, mais il ne peut s'agir de l'auteur de notre poème.

Comme l'a noté du Méril², le récit de la bataille de Fontenay

1. MANITIUS, I, 543.

2. *Poésies pop.* ... 250, n° 7.

(841) nous est connu par le propre fils d'Angilbert, l'historien Nithard, qui combattit lui aussi à Fontenay, mais contre Lothaire ; or le poète semble bien du camp opposé :

Dextera praepotens Dei protegit Hlotarium
Victor ille, manu sua pugnavitque fortiter¹.

Du reste, cet Angilbert « s'était retiré en 790 dans le monastère de Saint-Ricquier et y mourut en 814 », soit 27 ans avant la bataille.

Il s'agit donc d'un homonyme sur lequel nous ne possédons aucun renseignement².

e) Le planctus de Hug.

L'origine de la pièce, décelée par Le Beuf³, et peut-être aussi le but dans lequel elle fut composée, semblent apparaître dans une des strophes :

Karoff honeste collocetur tumulo
De quo sacerdos exstitit a monachis
Et ubi vivens postulavit mortuum
Se sepeliri.

L'abbaye de Charroux (lat. *Carrofum*), où le poète demande que soit élevé un tombeau à Hug, fut fondée en 785 par Charlemagne et le comte de Limousin. Charroux est aujourd'hui un chef-lieu de canton du département de la Vienne, à 80 km au N.-O. de Limoges.

f) Le versus Vincentii.

Signalons que parmi les mss. qui contiennent cette pièce, sans musique, figure un ms. wisigothique de la même époque que A (IX^e-X^e S.) provenant de Tolède⁴. Ce *Versus* n'appartient pas à la partie profane du ms.

III. — GROUPEMENT DES MANUSCRITS VOISINS.

Le répertoire lyrique du ms. 1154 appartient dans son ensemble à un groupe de huit mss. principaux, que nous indiquerons avec les sigles de Strecker⁵ :

1. Csk. : *pugnavit fortiter*. Le *que*, qui est dans le ms., rétablit le rythme trochaïque déficient dans la version de Csk.

2. Dom Huglo nous suggère qu'il pourrait peut-être s'agir d'Angilbert, abbé de Corbie (v. 859). Cf. *Dict. d'hist. et géogr. ecclési.*, t. III (*ad verbum*).

3. Cf. Csk. 98.

4. Cf. TRAUBE. MGH. 1886, pp. 147-150.

5. MGH.P. IV, 448.

- B — Bruxelles, Bibl. Royale, 8860-8867, X^e S.¹
Semble provenir de S. Gall.
- Be — Berne, ms. 455, X^e S.²
- F — Ms. perdu de la bibliothèque de Fulda, édité en 1617 par Christophe Brouwer³.
- L — Leyde, Voss., lat. 69, attr. à l'an 800 env.⁴
- C — Clermont-Ferrand, bibl. mun. ms. 240 (ancien 189) X^e-XI^e S. C'est le célèbre ms. où se trouvent également les anciens poèmes romans⁵.
- P — Notre ms. 1154.
- T — Trèves. Bibl. capitulaire, n° 133 c. XI^e-XII^e S.⁶
- V. 1 — Vérone. Bibl. cap., ms. XC (85), IX^e S.⁷
- V. 2 — *Ibid.* LXXXVIII (83), IX^e S.⁸

De tous ces mss., P, s'il n'est pas le plus ancien, est le seul à comporter une notation musicale, au moins pour les pièces de ce répertoire⁹. A part lui, seuls B et L ont une origine certaine, qui n'est autre que Saint-Gall ; or, si B lui est à peu près contemporain, L lui est antérieur.

Une seule pièce est commune à L et à P : c'est la parabole du mauvais riche (n° 24), non notée dans P. Sept pièces par contre sont communes à B et à P : les n° 9, 10, 15, 18, 22, 24 et 25. Toutes ces pièces sauf (10 et 22, *planctus Karoli*) sont des paraphrases de l'Écri-

1. Décrit par DUEMLER, N.A. IV, 155 ; cf. van den GHEYER, *catalogue des mss. de la bibl. Royale de Belgique*, II, 289 sqq. et STRECKER, *loc. cit.* (MGH.P. IV, 448).

2. Descr. S. HAGEN, *catalogue cod. bernensium*, p. 396-400. Cf. HAVET, *Romania*, VI, 273 ; A. RIESE, *Litt. Centralbl.* 1877, p. 399, et STRECKER, MGH.P. IV, 450.

3. Cf. STRECKER, MGH.F. IV, 450.

4. Descr. E. STEINMEYER, *Alth. Gloss.* IV, 481 ; P. CLOGGER, *das Leidener Glossar cod. Voss. lat. 4/69*, Augsburg 1901 ; Karl STRECKER, N.A. XXXIV, 601 ; TRAUBE, N.A. XXVI, 234 ; STRECKER, MGH.P. IV, 449.

5. Bibliographie du point de vue des poèmes latins : DUEMLER, N.A. IV, 579, MGH.P. I, 125 et ZfDA. XXIII, 261 ; G. GOETZ, *Liber glossarum*, Abh. R. phil.-hist. Klasse d. kön. sächs. Gesch. d. Wiss., XIII, 1893, 225. Karl STRECKER MGH.P., IV, 452.

6. Cf. DUEMLER, N.A. IV, 152.

7. Descr. DUEMLER, N.A. IV, 152 ; STRECKER, MGH.P. IV, 450, et N.A. 37, 773.

8. Descr. DUEMLER, N.A. IV, 158 ; STRECKER, MGH.P. IV, 451.

9. Le cas de C est typique : il contient de la musique pour le poème de la Passion, plus quelques notes marginales, mais non pour les autres (renseignement aimablement communiqué par M. le Bibliothécaire en chef de Clermont).

B, que nous avons vu à Bruxelles, ne contient de musique que pour les additions marginales.

ture Sainte. Pas plus que Saint-Martial, Saint-Gall ne peut revendiquer ces pièces comme lieu d'origine, mais il est intéressant de noter qu'une grande partie du répertoire « libre » de l'école de Saint-Martial était également connu à Saint-Gall à la même époque¹.

La partie liturgique de P comporte une seule pièce d'origine vraisemblablement martialienne : la séquence finale du ms., *Concelebramus sacram.* D'autres, comme le *Pange lingua*, sont répandues partout ; les trois premières se retrouvent, mais postérieurement, dans le répertoire de Moissac.

Enfin, nous avons rappelé l'origine vraisemblablement ibérique de *Versus Sibyllæ* et l'intervention probable de Ripoll dans sa transmission à Limoges.

Si nous rappelons maintenant les noms de lieux évoqués dans ce chapitre des origines de pièces : Charroux, Ferrières — et par lui la lyrique germanique de Godeschalc — peut-être Saint-Trond, voire de plus loin Aniane, nous aurons une idée du vaste échange de richesses littéraires et musicales dont Limoges se trouve précisément le centre géographique.

IV. — LES RUBRIQUES ET LES GENRES LITTÉRAIRES.

a) *Versus, carmen, ritmus.*

La rubrique la plus fréquente pour désigner nos pièces lyriques est *Versus*. On trouve aussi *carmen et ritmus* ; d'autres mss. ont *metrum*. Tous ces mots sauf le dernier² semblent, au stade de notre ms., employés indifféremment les uns pour les autres³, mais leur fortune sera différente. *Metrum et ritmus* paraissent déjà archaïques et ne se maintiendront pas. *Carmen* garde un sens très général. *Versus* mérite d'être observé de près.

Toutes ces dénominations apparemment n'ont en effet qu'un sens purement littéraire, et s'appliquent aussi bien à des poèmes non chantés. Mais on remarque, dans ce sens, que *versus* est toujours employé au pluriel — quand le contexte permet d'en juger. Ainsi, par trois fois, les quatrains ou épigrammes de Hraban Maur, amu-

1. On peut noter que les mss. de la même famille comportent de nombreuses pièces qui, tant par leur technique que par leur sujet, eussent pu prendre place dans notre ms. et n'y ont pas été introduites. Cf. par ex. le *Versus de contemptu mundi* commun à B, T, aux « lieder » de Cambridge et à 5 autres mss. secondaires (MGH.P. IV, 495).

2. *Metrum* désigne en principe les vers quantitatifs, *ritmus* (rithmus > rime) les vers d'accent. Cf. Verrier, *le vers français* I pp. 2, 18, etc.

3. Ainsi deux pièces presque semblables, *Spes mea Christi et Nunc tibi Christi* sont appelées l'une *Carmen*, l'autre *Versus*.

sicaux, sont précisés *versus... scribendi, versus... conscripti, hi versus sunt conscripti*, etc.¹ On relève par dizaines les exemples du même genre : ainsi dans la fable du renard et du lion, des diacres Paul et Pierre :

Servulus ecce tuus depromit hos tibi versus²

ou encore : *Expliciunt versus Teudulfi episcopi contra judices*.³

Or dans le ms. 1154, *versus* est toujours au singulier : *alius versus Boecii* (f° 119^v) ; *incipit versus de nativitate Domini* (f° 123). Les seuls exemples similaires que nous ayons relevé hors de l'école de Saint-Martial se trouvent l'un dans le ms., V¹, qui est de la même famille : *Audite omnes versus verum magnumque*⁴, l'autre dans le ms. de Clermont 240 qui contient le poème de la Passion : *Audite verum parabole* (f° 109, de puero interfecto a colubre).

C'est encore au singulier que nous retrouverons *Versus* au XI^e S. à travers les autres mss. martialiens, notamment le SM. 1 (cf. *infra*), tandis qu'il se maintiendra au pluriel dans l'usage courant.

Spanke indique que l'on appelle *versus* à peu près tous les chants strophiques ne faisant pas partie de l'office, qu'ils soient profanes ou pieux⁵. Cette remarque doit se trouver limitée au seul *versus* lyrique (au singulier). Ailleurs, Spanke tend à identifier le *versus* et le conduit⁶. Nous étudierons ce point à propos du conduit ; mais signalons que ce même *versus* sangallien, qu'il donne avec raison comme ancêtre aux conduits, est au pluriel : *Versus Hartmanni... ante evangelium canendi*⁷. L'emploi du singulier, sans doute influencé de *versus* pour *versiculus* (verset du répons) paraît entièrement propre à Saint-Martial et aux écoles apparentées.

Bornons-nous ici à cette importante constatation, dont nous tirerons les conséquences quand nous verrons les premiers troubadours, notamment Guillaume IX, donner à leurs chansons le nom de *vers*, paradoxalement au singulier.

b) *Planctus* et pièces historiques.

Les chants historiques et les *planctus* du ms. 1154 sont considérés comme les plus anciens conservés, tout au moins avec notation⁸. Il est certain néanmoins que l'école Saint-Martial ne fit que les recueillir et que leur origine est autre.

Plus tard, à Saint-Martial comme ailleurs (cf. les *planctus* d'Abélard), le *planctus* se développera en genre lyrique artificiel, sous

l'influence peut-être du drame liturgique, qui invite le poète à exprimer le sentiment de personnages mis en scène — tels seront les plaintes de Rachel du ms. 1139, les *planctus* d'Abélard¹ et même les plaintes mises par les poètes et musiciens dans la bouche de la Vierge au pied de la croix — du *Stabat mater* aux lais ou virolais en langue vulgaire². Cette influence du drame liturgique nous semble bien marquée par le fait que le *Stabat mater*, type même du *planctus* liturgique, faisait l'objet à Toulouse d'une mise en scène spéciale³. Mais les plus anciens *planctus* ne sont pas de la sorte : ce sont des pièces de circonstance se rapportant à la mort d'un contemporain. Peut-on les rapprocher des épitaphes anciennes, telles que celle de Seikilos, gravée sur une pierre tombale au II^e S. après J.-C., et qui constitue, on le sait, un des plus importants morceaux de musique grecque conservée ?⁴ La filiation n'est pas impossible, car nous possédons au moins deux épitaphes du VII^e S., avec neumes musicaux — peut-être ajoutés après coup — conservés à Madrid dans un ms. wisigothique⁵, et dont la rubrique atteste l'origine byzantine : « Epitafion Chindaswintho regi conscriptum » et « Epitafion in sepulcro Recciuenge regine » ; le premier, roi des Wisigoths, de 641 à 652, et la seconde, sa femme, morte en 657⁶. L'épitaphe littéraire figurait parmi les genres préférés des poètes carolingiens, et l'on en possède de nombreuses signées entre autres de Paul Diacre ou d'Alcuin⁷.

Le *planctus* funèbre paraît avoir été un hommage rendu après coup à la mémoire du personnage célébré, plutôt que l'un des aspects du cérémonial funèbre. Plusieurs témoignages s'accordent pour représenter l'arrêt de toute activité musicale comme un signe de deuil habituel. Le *Poeta Saxo* décrit ainsi le deuil de la cour de Charlemagne :

1. W. MEYER, *Gesamm. Abh.* I, 340 sqq.

2. JEANROY, BRANDIN et AUBRY, *Lais et descorts*, p. 154. GENNRICH, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, I, Dresde 1921, p. 254.

3. Il était chanté par deux enfants, moineillons si possible, après le *Kyrie eleison* de matines ; on éteignait toutes les lumières, sauf un seul cierge, « qui signifiait que seule la Vierge avait conservé la foi qui avait quitté tous les disciples », et les chanteurs montaient dans la chaire, fermée de rideaux blancs de manière à les rendre invisibles. (DUCANGE, art. *Planctus Virginis*).

4. Cf. M. EMMANUEL, dans l'Encyclopédie de LAVIGNAC, pp. 450 et 498.

5. Madrid, B.N., ms. 10029, f° 54 et 54^v. Cf. H. ANGLÈS, *Las Huelgas*, p. 26 ; H. ANGLÈS y J. SUBIRA, *Catalogo musical de la B.N. de Madrid*, I, Manuscritos, Barcelone 1946, pp. 3-4.

6. LORENZANA, *Collectio SS. Patrum ecclesiae Toletanae*, I, Madrid 1732, n° lxxxv, p. 76, et n° xxxi, p. 33.

7. W. MEYER (*Gesamm. Abh.* I, 231-232) cite une longue série d'épitaphes lombardes du VIII^e S., en hexamètres rythmiques. Une rubrique du ms. B, f° 58, paraît singulière : le titre *planctus* semble en effet y désigner un *alleluia* suivi d'un long mélisme ; en fait, il s'agit simplement d'un de ces *mélismes séquentiels*, très courants dans les mss. martialiens (nous les étudierons au livre III) et *Planctus* n'est ici que le titre ou plutôt le sous-titre de la séquence dont l'*Alleluia* reproduit la mélodie.

1. DUEMLER, MGH.P., II, p. 224, 226, 227.

2. MGH.P. I, 64.

3. *Ibid.*, 517.

4. AH. 19, p. 14 ; MGH.P. IV, n° XLV.

5. *Rythmen und Sequenzenstudien*, 286.

6. *S. Martial Studien*, passim.

7. Cf. GAUTIER, *Tropes*.

8. ANGLÈS, *Las Huelgas*, I, 25.

*Non aulam tunc more suo complebat Aquensem
Laetitia sonus, auditur vos musica nusquam
... Cum dolor imponit gemebunda silentia multis¹.*

et l'auteur du chant sur la bataille de Fontenay :

*Laude pugna non est digna, nec canatur melode².
Oriens, meridianus, occidens vel aquilo
Plangent illos qui fuerunt illic³ casu mortui.*

Que le *planctus* soit œuvre de clerc imprégné de culture liturgique, cela ressort du texte même. Le début du *Planctus Karoli, A solis ortu usque ad occidua*, n'est que la transcription en vers d'accent de la phrase de psaume *A solis ortus usque ad occasum⁴*, déjà utilisée par Sédulius pour son hymne *A solis ortus cardine — Usque ad terræ limitem* ; dans la bataille de Fontenay (qui a elle aussi le ton du *planctus*), on trouve, comme dans le futur *Dies iræ*, des échos du *Libera me : Dies illa, dies iræ... dies magna et amara valde*, disait le répons ; le poète à son tour : *Noxque illa, nox amara, noxque dura nimium*.

Toutefois, ce ne sont là qu'accidents passagers, et la tentation peut venir, faute de documents plus précis, de rattacher l'ensemble de ces chants historiques, *planctus* ou autres, à cette fameuse littérature des « cantilènes » que tant de théories ont voulu placer à l'origine des chansons de geste. Voyons donc cette question.

Que des chants historiques en langue vulgaire et spécialement en langue germanique, aient existé, cela ne peut être mis en doute. Tacite en mentionne déjà la coutume⁵ et les allusions se succèdent jusqu'aux chroniques carolingiennes, montrant la persistance de cette tradition⁶. Nous en possédons au moins un specimen, sans musique, copié à la suite de la cantilène de sainte Eulalie dans le ms. de Valenciennes :

*Einan kuning weiz ih,
Heitzit her Hluduig⁷.*

1. MGH. I, 266.

2. Csk. HHMA. 27, donne à tort *cantatur*.

3. Csk. *illo*.

4. Ps. 69, 1 et 112, 3.

5. « *Celebrant carminibus antiquis, quorum unum apud illos memorias et annalium genus est, originem gentisque conditores* » (Germania, I). — « *Caniturque (Arminius) adhuc barbaras apud gentes, Graecorum annalibus ignotus, qui sua tantum mirantur* » (Ann. II).

6. « *Quemadmodum et in priscis eorum carminibus pene historico ritu in comune recolitur* » (JORDANES, *De Gothorum origine*, IV). — « *Ante quos etiam cantu majorum facta modulationibus citharisque canebant* » (*ibid.* V). — « *Barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regnum actus et bella canebantur, scripsit (Carolus) memoriaeque commandavit* » (Eginhard, ap. PERTZ, MGH. II, 458). — Cf. aussi le *Poeta Saxo*, *infra*.

7. Csk., HHMA., 77.

De Coussemaker¹ a cru également voir une tradition latine de l'un de ces chants germaniques dans une pièce intitulée *Modus Ottinc²* : son principal argument est l'impossibilité de trouver à ces vers un rythme ou un principe quelconque de versification : il le considère donc « comme la plus simple traduction en prose latine des chansons originales qui étaient en langue du Nord ». Sans vouloir aborder la discussion, nous remarquerons simplement qu'à défaut de rythme caractérisé, on relève dans ces vers des équivalences trop nombreuses pour être sans doute le seul fait du hasard. Sur 13 strophes, 12 débudent par un mot ou un groupe de mots trochaïques d'accent de 4 syllabes — la seule exception, strophe 6, pouvant y être ramenée par une simple inversion — et le dernier vers de chaque strophe se compose immuablement de 4-2-3-4 syllabes au rythme régulier :

o/oo	/o	/oo	/o/o	
Palatio	casu	subito	inflammatur	
Et domini	nomen	carmini	imponabant	
Ungarios	signa	in eum	extulisse	
Et filii	patres	undique	exsulari	etc.

Cet artifice systématique de versification a été relevé ailleurs par Wilhem Meyer qui en donne de nombreux exemples, depuis le grammairien Virgilius Maro³ jusqu'aux *Planctus* d'Abélard⁴.

On ne saurait donc le prendre pour une coïncidence, et si nous voyons mal les règles rythmiques des autres vers⁵, il est cependant certain qu'il ne s'agit pas là de « prose latine », donc de traduction.

L'écriture des neumes du *Modus Ottinc* ne paraît pas d'une diastématie assez claire pour que l'on puisse en risquer une transcription⁶. Mais un autre de ces chants à apparence « populaire » et « germanique », attribué à Azelin de Reims⁷ et inédit à notre connaissance, possède une notation un peu plus explicite. Il se trouve ajouté au

1. *Ibid.*, 105-107.

2. Plusieurs autres pièces, sans musique, sont indiquées comme chantées sur une mélodie donnée : *Modus florum, modus Liebinc*, etc. Cf. LUDWIG, *Adlers Hb.*, p. 161. — Cette coutume, qui semble particulièrement germanique, est à rapprocher des titres donnés parfois aux séquences sangalliennes (cf. livre III).

3. *Gesamm. Abh.* I, 202 sqq. Ex. :

Bella consurgunt poli praesentis sub fine
Pfiscae temnuntur senum suetae doctrinae.
Reges dolosi fovent dolosos tyrannos.
Dium cultura multos neglecta per annos.

4. *Ibid.* II, 367. Ex. :

Vae mihi, vae tibi, miserande juvenis,
In stragem communem gentis tantae concidis.

5. W. MEYER y relève l'insistance des formules rythmiques, telles que : *Pauci dedunt - Plures cadunt - Francus instat - Parthus fugit* (*ibid.* I, 43).

6. Fac-simile. Csk. HHMA. pl. VIII ; DE COUSSEMAKER a cependant tenté cette transcription, p. X.

7. Cf. LUDWIG, *Adlers Handbuch*, p. 160.

dernier feuillet du ms. lat. 11632 de la Bibl. Nat. (f° 89) en provenance de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés de Paris, et s'adresse à Henri III (vers 1050). En voici le texte :

VERSUS IN LAUS CAESARIS HAEYNRICI.

1. *Sume, Cesar, scepra reg(um),
Bella tolle ge(ntium).
Protegat pax orbis urbes,
Enses fiant vomeres.*
2. *Pietas tua d(omi)ni regit orbem,
Nova gloria possidet urbem.
Africe reprimando furores,
Tua dextera spargit honores.*
3. *Modulor decus ante tribunal
Tibi pallida Roma triumphat,
Veterum renovando decorem
Superes quasi Julius hostem.*
4. *Placet imperialis honestas,
Valuit speciosa potestas,
Repetat modulatio musas,
Pueri revocate camenas.*
5. *Solium sapientia firmat,
Simul excolit, erigit, ornat,
Nitidansque negotia regum
Decorat diadema priorum.*
6. *Quia Cesaris erigis actus
Dabitur tibi pollicis ictus
Fidibus citharizo (ou-ze) triumphos
Hylare modulando trocheos.*
7. *Studium michi congratulandi
In amore vireco canendi.
Data sunt mala castra stupori,
Aræbes superantur et Indi.*
8. *Tolerabilis est labor omnis
Nimium tua jussa sequentis
Mora contulit anima luctum,
Sine te duce non precor¹ annum.*
9. *Quia lectio longa fatigat
Nova coena diaria donat,
Meditataque fercula patrum
Ferimus tibi per CYPRIANUM.*

L'intérêt de cette pièce n'est pas seulement de nous offrir un spécimen noté des chants offerts aux grands par les poètes de cour (les historiens du XIX^e S. n'auraient pas manqué ici d'employer les mots

1. *Precor* au sens de « souhaiter » attesté dans Cicéron, Tibulle, etc.

romantiques de « barde », « aède », etc., qui évoquent à tort une idée d'inspiration populaire), elle est encore d'attester la filiation métrique et musicale de ce répertoire avec le répertoire semi-liturgique, et notamment avec la séquence.

Métrique : la différence de structure entre la première strophe (qui correspond à l'« entrée » de séquence) et les suivantes est flagrante. Première strophe : tétramètres trochaïques d'accent. Autres strophes : décasyllabes dont les cinq premières syllabes ne présentent aucun schéma rythmique fixe, mais dont les cinq dernières sont uniformément ceux de la clausule adonique /°°/°. (On y retrouve encore confirmation de notre règle des mots de cinq syllabes : *congratulandi*, qui serait, sans cette règle, la seule exception à l'accentuation /°°/°.)

Musique : syllabique (neumes de deux notes au maximum) ; pas de répétition mélodique proprement dite d'une strophe à l'autre — non plus de couplage comme dans la séquence seconde manière — mais, à partir de la deuxième strophe, traitement libre des cinq premières syllabes, traitement uniforme des cinq syllabes de la clausule rythmique suivant trois formules clausulaires (cf. style de la *lectio*) ; celles-ci sont des variantes d'un même modèle mélodique qui n'est autre que la cadence de séquence la plus usuelle *la sol fa sol sol* déjà rencontré dans le *Concelebremus sacram* du ms. A et dans les fragments de Virgile mis en musique.

La répartition des variantes est du reste curieuse et ne semble pas le fait du hasard. La formule A : *la sol fa sol sol* apparaît pour le premier vers de chaque strophe et pour lui seul. Les deux autres (B : *la sol fa sol sol*. C : *sol-la sol fa sol sol*) se partagent les autres vers de la façon suivante :

Str. 2 : ABCB	Str. 3 : ACCC	Str. 4 : ACBC
Str. 5 : ACBC	Str. 6 : ACCC	Str. 7 : ACCC
Str. 8 : ABCC	Str. 9 : ACCC	

Est-ce la forme liturgique qui a influencé après coup le style inconnu de chants profanes anciens, ou bien ou contraire sont-ce les moines ou l'un des jongleurs de leur entourage qui, ayant à chanter pour une occasion quelconque des *Laudes* conçues littérairement, leur ont adapté une musique nouvelle inspirée des modèles qui leur était familiers ? Cette seconde explication n'est pas invraisemblable.

1. On aura noté l'emploi de ce terme lui-même dans la dernière strophe.

V. — CONCLUSION.

De toute évidence, le ms. 1154, seul témoignage d'une activité littéraire et musicale autour de Saint-Martial de Limoges à l'époque post-carolingienne, est un recueil de pièces d'origine très diverse ; le saxon Godeschalc y voisine avec Paulin d'Aquilée. Si l'on excepte la séquence finale (qui appartient à un groupe de pièces liturgiques étrangères à l'esprit du ms.), on ne saurait affirmer qu'aucune d'entre elles ait été, littérairement parlant, composée sur place, et l'on est certain du contraire pour la plupart d'entre elles.

Sa valeur pour l'histoire littéraire de l'école est donc celle d'une introduction : il nous montre, antérieurement à la période de création qui va bientôt s'ouvrir, le degré de culture qui régnait autour de l'abbaye, le répertoire que les moines fréquentaient, les procédés de style et de versification avec lesquels ils se familiarisaient.

Ce répertoire est exceptionnellement étendu pour l'époque. Si l'on n'y trouve pas les classiques authentiques, Virgile, Horace, Ovide, que la morale monastique reprochait ou suspectait, Boèce et saint Augustin, y jouent un rôle équivalent. Mais surtout ce recueil démontre une extrême perméabilité à la production lyrique contemporaine — si l'on peut ainsi négliger un siècle de retard. Que le ms. soit une copie servile ou une compilation originale, son rédacteur s'était donné pour tâche d'illustrer un pénitentiel par des morceaux choisis apparentés aux grandes idées évoquées par un tel livre : la mort, la pénitence, le Jugement Dernier ; il a fait appel à un répertoire poétique très étendu, incluant non seulement des prières ou méditations versifiées, mais encore des pièces vraiment lyriques à sentiment personnel, voire composées pour une circonstance précise (mort de tel personnage, exil de Godeschalc, etc.). Vers la fin du ms., ces pièces en ont entraîné d'autres, plus éloignées de l'idée primitive. Ainsi se trouve déjà ébauché dans les murs du monastère le cadre des futurs conduits dits historiques.

De ce point de vue, le témoignage apporté par l'abbaye rédactrice est considérable, mais non unique. Huit manuscrits au moins, d'origine différente, se groupent en « famille » avec le nôtre et témoignent d'une culture similaire. Deux d'entre eux émanent de Saint-Gall, métropole des tropes et séquences ; mais il semble peu probable que ce soit par Saint-Gall que Limoges en ait eu connaissance, car il est remarquable que, contrairement aux mss. ultérieurs, le 1154 ne porte aucun symptôme de contamination du principe des tropes.¹ La carte géographique des correspondances est si étendue qu'elle en perd toute signification, s'étendant de Ripoll à Aniane ou à Fulda. Toutefois deux centres principaux semblent en liaison plus intime : Ripoll et

1. Sauf la séquence à S. Martial lui-même, pour laquelle nous étudierons la question au chapitre des séquences.

Moissac. C'est donc vers le Sud — malgré Godeschalc qui a pu, nous l'avons vu, être connu par l'abbaye voisine de Ferrières — que s'oriente l'axe des sources et des influences, en direction de la frontière ibérique — ce dont nous devons nous souvenir quand nous étudierons les sources du lyrisme troubadoursque.

Mais si, littérairement, l'école de Saint-Martial ne se distingue pas encore avec netteté, à la fin du x^e S., de l'ensemble des monastères à forte culture, elle acquiert d'emblée une place privilégiée par le caractère musical que, seule dans ce groupe, elle imprime délibérément et dès l'origine à cette culture littéraire.

Une partie de ce répertoire a pu sans doute lui parvenir déjà doté de mélodies traditionnelles. Cela est certain tout au moins pour le *Versus Sibylle* ; mais même celui-ci, elle l'a transformé dans un sens moins liturgique et plus franchement lyrique. Pour d'autres poèmes, et peut-être la plupart, elle les a recueillis littérairement et en a fait des poèmes chantés.

En quelles circonstances ? Nous manquons de documents pour nous le représenter avec certitude. Certains ont pu être insérés dans l'office, quand leur caractère s'y prêtait : le *versus* de Paulin sur la Nativité en tant qu'hymne, à l'instar des hymnes saphiques du même mètre de Théodulfe (voisin par Fleury), de Prudence ou de Venance Fortunat (évêque de Poitiers) ; le *versus Sibylle* dans le cadre de la leçon de matines de vigile de Noël, à la faveur de l'homélie pseudo-augustinienne ; le n^o 10, *Christus, rex, vita*, pour la fête de saint Victor, à laquelle il est fait allusion. Ou encore le *versus de octo vicia*, avec lui aussi sa doxologie diluée. Pour d'autres, malgré le *Amen* formaliste qui les clôt parfois sans lien aucun avec le contexte, il est impossible de les croire chantés dans le cadre de l'office. Certains d'entre eux ont pu fournir matière à lectures musicales de la schola, dans la bibliothèque voûtée qui, dès la fin du x^e S., lui servait de salle de répétitions et de lecture.¹ D'autres sont manifestement des chants de soliste, destinés à être chantés didactiquement à un auditoire passif, quitte à lui demander de reprendre le refrain en chœur, comme l'*hypopsalma* du psaume abécédaire de saint Augustin.

Quoiqu'il en soit, c'est vraisemblablement sur place que furent mis en musique les poèmes qui ne l'étaient pas à l'origine ; les fautes même de copie, trop fidèlement respectées par le musicien, en sont une preuve. Cette mise en musique, pour laquelle la mélodie grégorienne fournissait volontiers les modèles, voire la charpente musicale interne, qu'il s'agisse de mélodie ou de forme, n'est sans doute pas un phénomène isolé. Mais aucune n'a montré dans la création musicale une abondance et une continuité comparables au groupe d'abbayes qui porte le nom d'école de Saint-Martial de Limoges.

1. *Iste* (i. e. Aimericus) *fecit armariam arcuatam ubi scola legit et cantat.* (DUPL. AC., 284, d'après ms. lat. 5239).

CHAPITRE III

ETUDE METRIQUE

*Pour des raisons inhérentes à ses difficultés de composition typographique, il nous a été impossible d'insérer in-extenso le chapitre que, dans notre thèse manuscrite, nous avons consacré ici à l'étude métrique des poèmes chantés carolingiens en liaison avec notre ms. A. Ce chapitre, remanié en vue de former une étude indépendante, a été remis à la revue *Medium Ævum*, où il est actuellement (1960) sous presse. Nous en avons également présenté en 1956 à la Société d'Etudes Latines un condensé dont nous nous bornerons à reproduire les conclusions.*

On a vu au Livre I^{er} que, au moyen âge, la survie de la poésie métrique (qui n'est souvent qu'une restauration scolaire) est surtout le fait des écoles épiscopales humanistes, tandis que la versification d'accent s'est développée principalement dans les écoles monastiques, où le latin demeurait une réalité musicale en évolution ; l'accent, bien qu'apparis et comme tel sujet à interférences avec l'accentuation nationale, y restait pratiqué, notamment dans le chant, tandis que la prosodie ne correspondait plus à aucune réalité. Le *cursus*, qui joue un rôle important dans la littérature ecclésiastique carolingienne, a pu favoriser le passage d'une notion à l'autre, principalement le *cursus planus*, qui dans la poésie classique se rencontre de façon presque générale aux fins d'hexamètres, ainsi qu'aux débuts de saphiques et dans l'adonique final des strophes saphiques, fréquemment pratiquées à l'époque carolingienne.

De l'examen d'un certain nombre de pièces de transition, parmi lesquelles un rôle important est dévolu au répertoire de notre ms. A, il semble possible de dégager les propositions suivantes :

1° La présence de vers d'accent dans le latin classique, fût-il, comme chez Plaute, influencé par le *sermo plebeius*, ne semble prouvée par aucun argument sérieux.

Si l'on admet que le contre-accent ne date que du V^e S. après J.-C., il devient illusoire de rechercher dans des documents antérieurs des traces de versification accentuelle qui supposent l'usage de ce contre-accent.

2° L'hexamètre de la basse latinité peut être analysé soit comme une poésie métrique dans laquelle la quantité subit de profondes modifications du fait de l'accent, soit comme une poésie d'accent où l'accent du mot est parfois supplanté par l'accent de vers issu de l'ancien schéma métrique. De toutes façons, les deux éléments y jouent un rôle concurrent.

3° Les déplacements d'accent dans la poésie latine accentuelle, lorsqu'ils ne sont pas justifiés par le § 4, paraissent, dans leur ensemble, relever d'une accentuation incorrecte, influencée par la langue vulgaire, plutôt que requérir un type de vers basé sur le rétablissement de l'accent correct.

4° Aux règles bien connues de contre-accent dans le latin médiéval (de deux en deux syllabes de part et d'autre de l'accent principal), il semble qu'il faille ajouter celles-ci :

a) Les paroxytons de cinq syllabes, qui présentent souvent des résidus de synérèses, peuvent s'accentuer /°°/° au lieu de °°/° : *Occubuisti*¹.

b) Un monosyllabe accentué suivi d'un mot accentué sur la première syllabe peut absorber l'accent de ce mot, et même développer, sur ce mot pris comme enclitique, un contre-accent se substituant à l'accent de mot régulier. *Sub ventris umbraculo* (Adam de Saint-Victor) = /°/°/°/.

5° Le vers saphique classique, purement métrique, se trouve dans de nombreux cas (non en règle absolue) présenter également un schéma fixe accentuel : /°°/°°/°°/°° ; ce schéma n'a pu être perçu qu'après l'apparition du contre-accent. Fortuit chez les classiques, il semble avoir été conscient à l'époque carolingienne.

Les premiers vers saphiques de cette époque sont presque toujours à double scansion, à la fois métrique et accentuelle ; mais la notion d'accent semble l'emporter sur celle du mètre. Ceci est surtout sensible dans le petit vers final, adonique, devenu /°°/° au lieu de L B B L I², peut-être sous l'influence analogique du *cursus planus*, très fréquent dans les pièces carolingiennes (*Vera descendit*³ = /°°/°).

1. *Planctus* de Hug, *supra* n° 23.

2. L = longue, B' = brève, I = indifférente.

3. *Versus de nativitate*, *supra* n° 17.

6° Du saphique accentuel on semble être passé à un *néo-saphique* masculin par addition d'une syllabe : /°°/° /°°/°/ : *Hug dulce nomen, Hug propago nobilis*.

7° Ce *néo-saphique* accentuel semble avoir favorisé, par généralisation du rythme de son second hémistiche, la formation d'un vers trochaïque accentuel analogique, alternant parfois avec le *néo-saphique* à l'époque carolingienne, et qui deviendra la base de la métrique accentuelle régulière à partir du XII^e S. : *Pax angelorum, et in terra vocibus*¹ = /°°/° /°°/°/.

8° L'hexamètre métrique donne naissance de la même manière à un hexamètre d'accent, avec ou sans césure, où la clausule adonique, apparentée au *cursus planus*, joue un rôle essentiel ; le spondée devient /° et le dactyle /°° : *Non est enim suum matronalis incessus*² = /°/°/° /°°/°/.

9° L'apparition de la rime est préparée longtemps à l'avance par des jeux d'assonance, souvent restreints à la désinence, et qui d'abord ne présentent aucun caractère de régularité. On trouve toutefois dès le X^e S. des pièces entièrement rimées (Godeschalc). La musique a pu jouer dans ce phénomène un rôle réel, mais accessoire.

10° La généralisation des refrains semble d'origine litanique, ou du moins favorisée par la forme litanique. On trouve en comparant la partie liturgique et la partie lyrique du ms. A la trace très visible de cette influence.

Même influence liturgique pour la forme à double refrain³, issue de l'invitatoire, fréquente dans le ms. A.

1. *Ibid.* Cf. *supra* p. 131.

2. Apocryphe attribué à Horace dans un traité d'Arignon. Cf. J. CHAILLEY, *Une danse nuptiale au XI^e S. ?*, Revue Internationale de Musique, I/4, 1938, p. 619.

3. On appelle double ou triple refrain, un refrain en 2 ou 3 éléments alternés : x... R1 ; x... R2 ; x... R3.

CHAPITRE IV

ETUDE MUSICALE

a) RELATIONS DU TEXTE ET DE LA MUSIQUE.

Si le rédacteur du ms. s'est montré judicieux dans le choix de ses pièces, le scribe proprement dit paraît n'avoir eu qu'une culture littéraire incomplète. Les rubriques contiennent maint solécisme (*Versus de octo vicia et octo beatitudines, versus de Judit et Holofernem*¹, faisant suite à *de divite et paupere* correct); sa graphie est souvent dialectale (*vidissed* dans le *planctus* de Hug; *inglito* dans le *versus de divite*; *velud* dans la bataille de Fontenay); lorsqu'il ne comprend pas son modèle, il ne recule pas devant un non-sens: dans le n° 5, voyant *resides in arce* et ayant confondu IN et M, ce qui est facile, il écrit *resides marcæ*, ce qui ne veut rien dire et détruit la prosodie. Dans la pièce sur Judith, le premier distique est rédigé ainsi:

Anno tercio in regno cum esse det decimo

Le modèle disait-il *cum esseret decimo*? En ce cas, le scribe aura préféré un non-sens à un barbarisme; on ne sait si cela est à son honneur. Autres erreurs: *lapido* pour *rapido* (n° 12), etc.

Or cette relative ignorance paraît avoir été partagée par le musicien dans de nombreux cas. Dans l'exemple de Boèce ci-dessus, on trouve un *podatus* sur chacune des deux syllabes de *marcæ*; le scribe transcrit-il parmi les octosyllabes du *versus de die judicii* un premier vers faux, comptant deux syllabes en trop, ces deux syllabes seront consciencieusement mises en musique. Lorsque la prosodie impose une élision, une syncope ou une synérèse, la notation n'en tient aucun compte: ainsi dans le refrain du n° 4 *qui(a) æternus es*, la syllabe

1. Le ms. B. de Strecker n'est pas meilleur ici: de Judit et Olofernum.

éclidée A comporte un neume de cinq notes ; dans les octosyllabes du *de die iudicii, ven(e)rit* est compté pour 3 syllabes, le vers *Dies nebul(æ) et calig(i)nis* pour 10 syllabes, etc.

La notation musicale paraît avoir été, au moins partiellement, ajoutée après coup ; souvent l'encre est différente, plus pâle. En de nombreux endroits, surtout pour les strophes autres que la première, elle n'est indiquée que sommairement, à titre d'aide-mémoire portant sur quelques syllabes.

Tout ceci semble indiquer, nous l'avons déjà noté, que le ms. a d'abord été conçu littérairement, puis que plusieurs de ces pièces ont été mises en musique sur place, et la musique transcrite ensuite sur le ms¹. Si l'on excepte le *Versus Sibylle*, déjà doté d'une mélodie traditionnelle, on s'expliquerait ainsi qu'aucune de ces pièces (on ne parle pas des pièces liturgiques de la partie finale) ne se retrouve ailleurs avec musique, alors que, littérairement, elles appartiennent à un groupe de huit mss. au moins.

b) STYLE ET SOURCES MUSICALES.

Ce paragraphe ne peut être qu'hypothétique, en raison de l'imprécision de la notation. Toutefois cette approximation est suffisante pour donner une idée d'ensemble. Ne prétendons pas au-delà.

L'ensemble est relativement syllabique. Aucun neume, sauf en finale, en dépasse en général 3 ou 4 notes. Dans la mesure où la diastématique peut renseigner à cet égard, il ne semble pas que l'ambitus soit très étendu. Apparemment il s'agit de mélodies simples, assez peu ornées, mais non syllabiques dans leur ensemble et sans doute assez proches des modèles grégoriens, dont on retrouve aussitôt les formules lorsque l'on tente une hypothèse de transcription, comme nous l'avons fait aux chapitres précédents, sans pouvoir malheureusement l'imprimer ici.

La seule pièce pour laquelle on puisse s'appuyer sur des mss. plus explicites (hors la partie finale liturgique) est le *versus Sibylle*². Si on la compare (dans le tableau d'Anglès) avec la notation du ton de la *lectio* attribué à l'homélie du pseudo-Augustin d'où elle est extraite, on constatera que la mélodie du *versus* en est directement issue :

1. DUCANGE reproduit à l'art. *Nota 2*, une phrase (de référence malheureusement peu précise) qui confirme le processus de composition musicale après coup : *Cantator composuit historiam et ei notam melodicam adaptavit.*

2. C'est pourquoi nous avons fait confiance à la transcription d'Anglès, qui a effectué cette comparaison, bien que plusieurs points de cette transcription ne soient pas sans nous surprendre.

LECTIO (ms. lat. 5304, d'après Anglès)

Au - di - - - - - te quid dixerit:

COUPLÉ (ms. 1154, d°)

Broderies autour de la tour

E celo rex adveniet per secla futurus scilicet in carne presens ut iudicet orbem

RESPAN (ms. de Cordoue, d°)

te-lus su-do-rem nadescet

La mélodie du *Versus* est donc un enjolivement de la récitation ; or l'enjolivement est un processus courant dans l'évolution des formules liturgiques, dont la même pièce nous fournira un autre exemple lorsqu'au XIII^e S. (ms. de Tarragone, n° 15 du tableau d'Anglès), la formule de *lectio* elle-même deviendra

Au - di - te quid di-xe-rit

Ce procédé de composition par enjolivement se manifeste parfois à l'intérieur même des pièces. Ainsi dans le n° 10, où la phrase A est répétée trois fois, nous la trouverons, la troisième fois, allongée par épenthèse² sur la syllabe finale : nous avons là, semble-t-il, le noyau original des mélismes intercalaires qui seront si fréquents à Saint-Martial dans la période suivante, et donneront naissance aux *caudæ* des conduits. Le procédé de variation d'un même schéma mélodique primitif paraît également très fréquent ; v. par ex. le *versus* d'Eric : il se peut que notre transcription, pas plus que celle de De Coussemaker, ne soit exacte ; mais ce qui est certain, c'est la similitude du dessin dans son ensemble et la variété de son détail pour toutes les phrases que nous avons notées A ou B. Même remarque pour le *O stelliferi* de Boèce (n° 12). Nous retrouverons un principe similaire quand nous rechercherons les procédés de composition qui ont donné naissance à la *séquence* primitive. Ce schéma originel s'inspire-t-il de réminiscences grégoriennes ?

D'autres exemples pourraient le donner à penser. Ainsi, dans le

1. Dans le ms. de Cordoue, le *sol* est remplacé par un *la* : c'est la formule de psalmodie du VI^e ton.

2. Sur l'épenthèse dans le chant grégorien, v. FERRETTI, *Esth. Grég.*, p. 77-81 ; mais il s'agit là d'additions nécessitées par une adaptation syllabique différente : celle-ci est purement ornementale et d'essence musicale.

Voici l'exemple du *O stelliferi* de Boèce :

Ces constatations sont conformes à la remarque du grammairien Geoffroi de Winsauf au XIII^e S. que « nous devons faire attention aux accents, non à la quantité », et que « quelle que soit la quantité d'une syllabe dans un vers, on ne doit pas l'accentuer différemment de l'accent qu'elle aurait hors du vers »¹. Elles permettent de conclure que cette façon de voir s'appliquait également à la mise en musique, et remontait au moins à trois siècles avant la date de ce texte². Ceci du moins quant à l'indifférence à la quantité. Nous examinerons ensuite ce qui concerne l'accent.

On peut donc affirmer que, si la quantité a pu être prise pour base du rythme musical dans l'Antiquité (ce qu'il ne nous appartient pas de discuter ici), il n'en est rien resté au moyen-âge, et que, à partir de l'ère grégorienne au moins (v^e S. env.), les musiciens l'ont complètement négligée dans le rythme de leurs mélodies.

Cette doctrine est en contradiction avec celle admise du XVII^e au

1. « *Debemus... habere respectum ad syllabae accentum, non ad tempus. Contigit namque saepe quod syllaba brevis in metro sit, longe quantum ad accentum in pronuntiatione, sicut in omni dictione dissyllaba... Generaliter sciendum est quod, qualiscumque fuerit syllaba in metro, non est aliter accentuanda in metro quam extra metrum, sed semper est accentuanda secundum hoc quod regulae docent accentuum* ». Cit. par E. FARAL, *Les arts poétiques...* p. 318.

2. J. HANDSCHIN émet une opinion similaire à propos de l'analyse du *Rex coeli Domine* du pseudo-Huebald (*Ueber Est. und Sequenz*, II, p. 116).

XIX^e S.¹, et qui a été résumée par De Coussemaker² d'après Dom Jumilhac³ et le P. Kircher⁴, ainsi que d'après des travaux sur la métrique antique imprudemment appliquée au moyen-âge. Voici les principes du P. Kircher :

- 1° Dans un dissyllabe, la quantité est indifférente.
- 2° Dans un trissyllabe, seule est respectée la quantité de la médiaire (règle inutile, car découlant de la suivante).
- 3° Dans un mot de plus de 3 syllabes (il eût pu dire de 2 syllabes) seule est respectée la quantité de la pénultième.
- 4° Les syllabes rendues ainsi indifférentes s'insèrent dans un rythme donné fondamental en se rapprochant de leur nature dans la mesure du possible.

Ces « règles » découlent d'une observation juste, en ce sens que la pénultième seule déterminant par sa longueur la place de l'accent dans les mots de plus de deux syllabes, elle est la seule syllabe de ces mots où la longueur coïncide toujours avec l'accentuation, et les dissyllabes étant toujours paroxytons, l'accent y est indifférent à la quantité. Mais il est aisé d'en constater le vague et l'arbitraire. Le vague, parce qu'elles réduisent les données d'un rythme à d'infimes points de repère : ainsi sur les 4 vers (18 mots) de cette strophe saffrique de Boèce (n^o 5), nous ne trouverions que 5 syllabes à quantité fixe, dont 3 portant sur le même emplacement du vers⁵ :

*Non quo verbis tibi confitEri
Cuncta quae coram te mala te perEgi
Ablui postquam merui saCRAti
Fontis in unda.*

L'arbitraire, parce que l'on ne voit pas sur quelles données elles s'appuient et qu'en traduisant ensuite les longueurs obtenues en valeurs musicales suivant un schéma préétabli, elles permettent la plus grande fantaisie dans l'établissement de ce schéma.

1. *Science et pratique du plain-chant*, 1847, pp. 137 et 166.
2. *Musurgia universalis*, II, 41 sqq.
3. P. VERRIER (*Vers français*, II, 109) admet encore que « les hymnes écrites en metra se sont toujours chantées metrice, c'est-à-dire en les rythmant d'après l'ancienne quantité », et fait allusion à un passage des *Instituta patrum* (GERBERT, *Script.* I, 6) qui oppose *rythmi* et *metrum*. Mais la distinction entre les deux termes n'est pas du tout, dans les textes de ce genre, celle entre le rythme musical du vers d'accent et celui du vers métrique, mais entre le « *cantus obscurior* » du rythme de la prose et les règles de versification métrique ; Rémi d'Auxerre est explicite sur ce point : « Sed quae his ad melos pertinent harmonica dicuntur : quae ad numeros, sicut temporum, metrica... *Rythmus est sola verborum consonantia, sine ullo certo numero et fine, et in infinitum funditur nulle lege constrictus, nullis certis pedibus compositus ; metrum autem pedibus propriis certisque finibus ordinatur* ». Et plus loin : « id est dictio, ad rythmum pertinet » (GERBERT, *Script.* I, 68). Il s'agit là de versification pure, non de rythme musical, comme le croit P. Verrier.
4. HHMA. P. 97, 100.
5. Nous notons en capitales les longues, en romain les brèves.

On ne saurait donc suivre De Coussemaker lorsqu'il affirme que « cette doctrine du rythme musical était celle du moyen-âge, au moins quant aux poésies latines composées suivant les principes de la versification antique »¹, ni dans le rythme de ses transcriptions, basées sur des équivalences musicales de longues et de brèves.²

d) RAPPORTS DU RYTHME ET DE L'ACCENT.

Ici, la question est plus complexe. En effet, si la quantité était devenue lettre morte au moyen-âge, l'accent par contre y était une réalité vivante.

Il est certain qu'à la fin du XIII^e S. la syllabe accentuée se traduisait en principe par une longue, et l'atone par une brève. Dès que la notation permit l'écriture du rythme, elle s'empessa de prouver cette doctrine, sur laquelle est basée toute la rythmique de l'*Ars antiqua*.

Mais cette doctrine était-elle appliquée au X^e S., ou plus précisément à partir de quelle époque commença-t-on à transformer la notion d'accent en notion de longueur musicale proportionnelle ?

Nous n'examinerons ici que la première partie du problème.

Les philologues, rappelons-le, ont établi que l'accent latin, mélodique, fort et bref durant la période post-classique (jusqu'au V^e S. au moins) acquit par la suite une certaine longueur, n'allant pas toutefois jusqu'au doublement. Les musiciens du X^e S. se trouvaient donc aux prises avec des textes poétiques pour lesquels les modèles musicaux étaient ceux du chant grégorien, c'est-à-dire de la période précédente où l'accent était bref, mais dans lesquels cet accent tendait déjà vers un allongement qu'il devait réaliser musicalement trois siècles plus tard. Entre ces deux tendances, seul l'examen des textes musicaux peut nous dire laquelle devait l'emporter.

Comme l'a démontré D. Ferretti³, « la mélodie grégorienne, si l'on considère sa ligne architectonique, est calquée sur les accents grammaticaux du texte liturgique. Cela veut dire que les sommets *mélodiques* coïncident en général avec les accents toniques des paroles »⁴. Mais cette extrême sensibilité mélodique à l'accent s'accompagne d'une complète indifférence rythmique. Ce point a été contesté : il semble aujourd'hui bien établi, tout au moins pour les pièces ancien-

1. HHMA, p. 99.

2. Ces transcriptions se bornent aux premières strophes. Il eût été intéressant de voir comment, pour d'autres strophes utilisant la même mélodie avec un nombre de syllabes différent, il eût résolu la difficulté. Quant à ses transcriptions mélodiques, elles diffèrent parfois beaucoup des nôtres ; mais nous avons trop souligné la précarité de telles transcriptions, les nôtres comme les siennes, pour lui en faire grief.

3. *Esth. grég.*, p. 14 sqq.

4. *Ibid.* 333, sqq.

nes (qu'il ne faut pas confondre avec les séquences « nouveau style » du XII^e S. et au-delà). Ceci se conçoit si l'on se reporte à la notion de *brèves de l'accent* à cette époque. Sur 5.771 cas de paroxytons ne portant qu'une note par syllabe, D. Ferretti a relevé, dans les mss. épisématisques, 5.347 cas où la syllabe accentuée est sans épisème (brève) et 424 seulement où elle porte l'épisème de longueur. Sur 2.691 cas où l'accentuée est suivie d'un neume, il trouve 2.403 brèves et 288 longues¹. Relevant ensuite le traitement neumatique de quelques mots caractéristiques (*Deus, Dominus, miserere*) — et de quelques formules clausulaires au rythme bien établi, il aboutit à un résultat analogue.

Notre ms., ni aucun ms. de cette époque, ne comportant d'épisèmes pour le répertoire extra-liturgique, nous ne pouvons procéder à un travail similaire pour les syllabes non neumatiques mais — c'est un des points où la notation ne laisse pas de doute — nous pouvons, à son exemple, rechercher si, dans les cas de neumes de plusieurs notes, les syllabes accentuées paraissent ou non privilégiées sous le rapport de la longueur.

a) *Pièces à double scansion* (saphique) : sur 28 mots analysés², nous relevons 13 mots dont le nombre de notes est inverse de la longueur de l'accentuée, 9 où il est conforme, 6 où il est indifférent³. Le traitement du groupe dactylique /°° est particulièrement probant : sur 4 mots dactyliques, on relève le nombre de notes suivant : 2 fois 2.2.2, 1 fois 2.2.1, 1 fois 2.2.3 ; dans le n° 5, le groupe °/° se présente deux fois, avec les formules 2.1.2 et 3.1.1 (la dernière syllabe en finale). Dans le n° 13, le mot *operatus* /°/° est rigoureusement à contre-temps : 1.3.1.2.

b) *Pièces purement d'accent* : sur 221 mots, 90 contraires au rythme d'accent, 84 indifférents, 47 seulement conformes. La plupart de ceux-ci sont des mots courts, moins probants ; dans les mots longs, les cas conformes, tels que *Caritatemque* /°°/° (n° 10) 2.1.1.2.1 sont contrebalancés par des exemples rigoureusement inverses : *cruciatibus* /°/°/ (n° 4) : 1.2.1.3.1.

Cette indifférence est corroborée par les nombreuses erreurs du scribe traitées musicalement à la lettre : nous avons signalé *marcae* pour *in arce* (deux *podatus*) ; deux vers faux du *de die iudicii* où les syllabes en trop ont été consciencieusement mises en musique ; les syncopes et synèreses du même négligées (*ven(e)rit, calig(i)nis*

1. *Ibid.* 336-338.

2. Pièces n° 5 et 13, les seuls accompagnées de notation ; nous ne comptons que les strophes ou vers intégralement notés. Les monosyllabes sont groupés, pour l'analyse, avec le mot suivant.

3. Nous notons comme indifférents les mots traités à raison d'une note par syllabe (cette note pouvant être allongée), et ne prenons pas en considération le traitement des syllabes placées soit à la césure, soit à la fin du vers, où la durée musicale est sans incidence sur le déroulement du rythme.

comptées pour 3 ou 4 syllabes, etc.). Tout se passe comme si le musicien avait travaillé sur des vers en les considérant comme de la prose, sans en sentir le rythme.

L'indifférence à l'accent du point de vue longueur étant ainsi établie, reste à déterminer si l'accent a pu être senti du point de vue hauteur, solidaire de l'intensité.

D. Ferretti a démontré que, dans une très large proportion, les mélodies grégoriennes — sous réserve des adaptations et contre-façons dont le répertoire abonde — calquaient la ligne mélodique suivant la courbe des accents.¹ Si nous pouvons démontrer que dans son ensemble (ce qui n'exclut pas les exceptions), la ligne mélodique de notre ms. suit les mêmes principes, il y aura de fortes chances pour que l'accent mélodique soit à la base de la composition ; si par contre il est démontré qu'il n'en est tenu aucun compte, il y aura de grandes chances pour que l'accent soit totalement étranger à la conception musicale, donc à l'interprétation.

Or la notation, vague sur la détermination des intervalles, ne laisse pas place au doute sur la direction de ces intervalles. Une telle étude est donc possible de façon méthodique.

Soit le néo-saphique n° 17. Après chaque accent, que nous noterons/, en indiquant par ° les atones hors de cause, nous transcrivons par D les mouvements descendants (favorables à l'accent), R les mouvements rectilignes (indifférents), A les mouvements ascendants (contraires à l'accent). Nous négligerons les phrases mélodiques répétées.

Gloriam Deo in excelsis hodie = / A° / D / R / R / R /
Celestis primum... et in terra vocibus = ° / D / R... / R / D / D /
Vera descendit = / D° / R

Un seul mouvement ascendant, et dans une position mélodique très faible.

Ex. de vers trochaïques : l'un des plus réfractaires à l'accent est la plainte de Godeschal :

Tu quid jubes, pusiole = / A / D / A / R
 ... *Cum sim longe exsul valde* = / D / D / A / R
O cur jubes canere ? = / A / R / D /

La proportion est de 4 ascendants pour 4 descendants et 3 rectilignes ; mais l'ensemble des pièces donne une proportion beaucoup plus forte en faveur de l'accent. Ex. (n° 9) :

Fuit Domini dilectus = / D / D / A / D
Languens a Bethania = / A / R / R /
Lazarus beatus sacris = / A / R / A / A
Olim cum sororibus = / D / D / R /
 ... *Felices per secula* = / R / D / D /

1. *Esth. grég.*, p. 14 sqq.

La proportion est de 9 mouvements descendants (favorables), contre 4 rectilignes (indifférents) et 4 ascendants (contraires) ; encore sur ceux-ci, deux au moins sont-ils en position mélodique faible.

On peut donc considérer que les mélodies tiennent compte de l'accent d'une façon générale, mais sans une très grande rigueur, sous le rapport de l'intensité, non de la longueur. Le musicien n'a peut-être pas senti le rythme du vers (la façon dont il a suivi les erreurs du scribe le prouve), il a senti et traduit le rythme du mot, suivant les mêmes principes dont usaient les musiciens grégoriens avec les textes liturgiques qui leur étaient soumis. En conséquence, dans la mesure, vraisemblablement très grande, où notre ms. correspond à l'usage général de son époque, IL EST AUSSI ABUSIF DE TRANSCRIRE LES MÉLODIES DU X^e S. SUIVANT LA MÉTRIQUE DU TEXTE QUE SELON LES PRINCIPES DES MODES RYTHMIQUES que nous léguera le XIII^e S.¹

Apparemment, ceux-ci ne prendront naissance que plus tard, sous l'impulsion des schémas rythmiques que nous voyons maintenant formés, mais sous deux influences nouvelles : d'abord l'allongement plus considérable de l'accent parlé, qui transformera l'intensité en longueur, ensuite, de la tendance issue des séquences à donner aux mélodies une seule note par syllabe ; ceci favorisera en effet le report sur la mélodie de cet allongement, contrecarré ici par les neumes, mêmes courts, répandus à profusion dans le style que nous étudions en ce moment.

e) FORMES MUSICALES.

Peu de pièces sont à ligne continue². — n° 4, 24 — La plupart présentent un schéma articulé par hémistiches (d'où l'importance de la césure). Peut-être faut-il voir dans ce fait une influence de la récitation liturgique, qui distingue nettement le timbre d'intonation et le timbre de conclusion, réunis par la « corde de récitation », susceptible elle-même de variations (flexes, etc.). Nous avons vu que deux au moins des pièces du ms. (n°s 12 et 16), paraissent directement issues de la mélodie récitative, l'une de la *lectio*, l'autre d'un timbre de psalmodie.

On remarque également le grand nombre de pièces qui procèdent, semble-t-il, par variations sur un schéma de base :

n° 11 : AB A¹ B¹ A² B² A³ B³... CD

n° 12 : AB A¹ B¹ A² B² A³ B³

n° 13 et 15 : AB A¹ B¹ A² B²

1. Cette discrimination chronologique rejoint et complète celle, tout intuitive, de Gastoué (*Three canturies...* p. 121), qui attribue le rythme ternaire basé sur la longueur de l'accent aux monodies de style simple et à la polyphonie pérotinienne, le rythme libre aux mélodies ornés et aux organa tant limousins que de Léonin (si tant est qu'on puisse différencier ceux-ci de ceux de Pérotin qui n'en sont souvent, dit l'anonyme IV, que le remaniement).

2. Nous appelons ainsi la mélodie sans répétitions que les Allemands dénomment *durchkomponiert*, le français n'ayant pas d'expression usuelle équivalente.

De même 16 (Sibylle). On trouve là, peut-être, une transposition de la *lectio* liturgique, qui n'est jamais ni entièrement la même, ni tout à fait différente. Fréquemment, l'avant-dernier vers présente une variation caractéristique annonciatrice de la fin (n° 12, formule descendante sur *versas*, alors que toutes les autres sont ascendantes).

Ce schéma, d'origine litannique, appelle parfois une clausule différente (n° 11), parfois non. Ce qui ne sera pas sans rapport avec la récitation de la chanson de geste, parfois nantie d'un vers *biocat*, parfois non. Ici encore, la liturgie donne des prototypes (*Amen*).

Ce sont généralement les phrases initiales qui donnent lieu à répétitions génératrices de forme. La complainte de Godeschalc n° 21, avec son schéma AABCD, et son refrain A', exprime bien cette tendance. Il n'est pas sans analogie avec le schéma du répons à un verset : A A B A, mais ici A est une répétition pure et simple sur les mêmes paroles, alternativement soliste et chœur. C'est la genèse de la formule de construction musicale classique, dite *forme lied*, ABA, que l'on trouve dans toutes les formes à reprises (alleluias, graduels, introïts, etc.) avec des particularités diverses.

La structure du *De die iudicii* mérite un examen particulier. La transcription publiée par De Coussemaker (HHMA; app. p.V.) peut être prise pour base à condition de rectifier de nombreux détails et surtout de distinguer ce qui est transcription et restitution hypothétique (ce que néglige l'auteur); la structure apparentée au *lai*, qui résulte de son édition, est donc trompeuse; nous noterons par des majuscules l'ensemble de la strophe, par des minuscules les différentes phrases qui composent cette strophe: le signe ' désignera les phrases qui nous paraissent posséder une cadence conclusive. Il doit être bien entendu qu'aucune phrase n'est identique à une autre et qu'il s'agit, selon nous, de variations sur un timbre donné, suivant le principe de la *lectio*: les mêmes lettres désignent donc un même canevas mélodique, non une même mélodie; les mêmes minuscules désignent des canevas différents dans les types A et B:

- I. — (entièrement noté) : A ; a'a'abc'd'.
- II. — (manque not. de *in virtute et sanctis preparare*)
B : a'b'ba (?) c (d').
- III. — (deux fragments notés seulement : *fulgorans, ante pium*, qui semblent appartenir au type A) : A : (a') a (')
(abc') d (').
- IV. — (3 premiers vers notés sauf cadence *canere*; v. 4 sauf cadence *Dei*; vv. 5-6 non notés) A : a' a' ab (c'd').
- V. — (non notés, sauf deux syllabes (*REsurGENT*), insuffisantes pour déduire un schéma).
- VI. — (noté, sauf quelques syllabes : *CUM... MUNDI*; erreurs diverses dans la transcription de Csk.) B : a'a' bcde'.
- VII. — (noté sauf vers 1 et 3) : A : (a') a' (b) cd'e.
- VIII. — sqq. : non notés (transcrits par Csk, sur A.)

Malgré les nombreuses lacunes et les imprécisions plus nombreuses encore, il est possible de dégager « *grosso modo* » une construction dont le principe est avant tout la variation libre sur un schéma donné. Les strophes se répartissent suivant deux modèles A et B, possédant chacun leurs phrases-types, qui sont brodées et variées de vers en vers, avec alternance d'« ouvert » et de « clos » qui en soulignent la ponctuation.

Ce principe de variation, s'il est emprunté, nous l'avons dit, à la *lectio* liturgique, est extrêmement important par ses conséquences, car nous le verrons à l'œuvre dans l'élaboration des séquences primitives.

L'ensemble des pièces se divise donc en trois groupes :

I. — Pièces à ligne continue (deux seulement n° 4, *versus de pœnitentiæ* et bataille de Fontenay).

II. — Pièces à schéma par répétition d'hémistiches ou petits vers; dans une seule, 21 (Godeschalc, *Tu quid jubes*), cette répétition porte sur un membre de phrase simple : AABCD R; partout ailleurs la phrase musicale distingue les incisives d'intonation des incisives finales; une seule fois (10, *Christus rex vita*), la répétition binaire AB AB, qui deviendra si courante par la suite (notamment chez les troubadours et trouvères) apparaît clairement¹; encore la reprise de A marque-t-elle l'appartenance au principe général: les rappels mélodiques jouent exclusivement entre incisives-intonation et incisives-conclusion; et souvent, ces rappels s'accompagnent de variations empruntées au principe du groupe suivant.

Dans les schémas ci-après, on observera la relative constance des rappels d'intonation et de conclusion :

2. <i>Ad celi clara</i> :	AB CB CE F
5. <i>De ploratu pœnitentiæ</i> :	AB AC DC' D
9. <i>V. de Lazaro</i> :	AB CD CD' C'E
10. <i>Christus rex vita</i> :	AB AB AC DE FC
17. <i>V. de Nativitate</i> :	AB CB CD E
23. <i>Planctus de Hug</i> :	AB A'B C DE

III. — Pièces à schéma formé non par répétition, mais par variations sur un canevas mélodique, suivant le modèle de la *lectio*; le type le plus employé est AB A'B', etc., suivi ou non d'un refrain ou d'une *cauda*; on le trouve dans les deux *planctus* d'Éric (A¹B¹ A²B² A²B² A¹B¹ CD) et de Charlemagne (AB AB AB R), dans les deux pièces de Boèce n° 12 (*O stelliferi*) et n° 13 (*Bella bis quinis*) A¹B¹ A²B², etc., et c'est à ce type que se rattachent les versus de la Sibylle et du *De die iudicii* que nous avons analysés en détail.

1. Et encore, mais avec variation de A, dans le *planctus* de Hug.



Si les pièces littéraires sont du IX^e S., il n'est pas certain, nous l'avons dit, que la musique leur soit contemporaine ; il faut sans doute la considérer comme du X^e ; toutefois, contrairement à la majeure partie des compositions de ce siècle, elle paraît à peu près exempte de l'influence de la séquence : influence mélodique (emploi des cadences caractéristiques) et de forme (généralisation du schéma couplé) ; elle représente donc un stade antérieur dont les témoignages sont fort rares, puisque même des pièces, comme la mise en musique des discours de l'Enéide ou les « Laudes » à Henri III, accusent fortement cette influence.

C'est pourquoi leur importance est considérable pour qui veut essayer de surprendre à travers les textes musicaux le processus de création qui a fait surgir peu à peu les principes mêmes de composition sur lesquels nous vivons depuis un millénaire.

LIVRE TROISIÈME

TROPES ET SÉQUENCES PRIMITIVES

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION A L'ETUDE DES TROPES

Pendant longtemps, l'importance extraordinaire du rôle joué par les tropes fut assez méconnue. Influencés par les anathèmes des grégorianistes qui y voyaient surtout — spécialement dans les tropes d'adaptation et d'interpolation — les atteintes portées à l'intégrité du texte original, les historiens du XIX^e siècle les ont interprétés comme un symptôme de décadence. « Il leur était difficile (aux moines et aux clercs) de s'instruire : la Bible elle-même était pleine de fautes de copie et de ponctuation... Les livres liturgiques étaient remplis de tropes. »¹ En mettant ainsi les tropes sur le même plan que les fautes de copie ou de ponctuation, A. Kleinclausz exprime une opinion à peu près courante, justifiée d'ailleurs, il faut l'avouer, par la médiocrité littéraire de la plupart des tropes de ces deux séries. L'histoire des tropes est en général médiocre en littérature, elle est capitale en histoire littéraire. Il est particulièrement regrettable que la belle étude de Léon Gautier soit demeurée inachevée et n'ait guère été mise à jour depuis, que par des études fragmentaires. Bien que fréquemment employés aussi dans l'office séculier, les tropes — invention monastique — ont été longtemps considérés comme patrimoine monastique. Jean Beleth le constate déjà au XII^e siècle : *Cantari solent maxime quidem a monachis.*²

1. A. Kleinclausz, dans l'*Histoire de France* d'E. Lavisse, t. II, 1^{re} partie, p. 342, Paris, Hachette, 1903.

2. Gautier, *Tropes*, p. 138.

Parmi ces moines, ceux d'obédience clunisienne paraissent avoir été particulièrement intéressés. Cet apport personnel dans les fastes de l'office est bien en effet dans la ligne clunisienne, comme il était dans la ligne cistercienne de s'y opposer avec rigueur ; le chap. 49 de la règle de Saint-Bernard est intitulé : *Quod psalme vel aliae quaelibet orationes praeter assuetas in conventu pro quavis necessitate non dicantur*¹. Toutefois au *prohibitum est* cistercien, la règle clunisienne se garde d'opposer un *licet* formel et noie son approbation dans un demi-silence complice : *Non autem recolo si quid amplius inseratur ad quamlibet horam regularem in ullo privato die, et qui non aliquo modo appendeat al aliquam solemnitatem*. C'est à peu près tout ce que contient sur le sujet le chap. 2 des Coutumes d'Ulric intitulé *De nocturnis et omnibus horis regularibus, si quid ei plus sit additum quam quod sanctus constituit Benedictus*².

Quoi qu'il en soit, il est notoire que de nombreuses abbayes — et notamment Saint-Martial de Limoges — ont fait un usage très fréquent des tropes, considérés comme un moyen de rendre plus solennels les offices fériaux. Cela ressort non seulement de l'existence des nombreux manuscrits tropés, mais aussi de maintes relations historiques. C'est ainsi qu'en 1010 de grandes fêtes eurent lieu à propos de la pseudo-découverte du chef de saint Jean-Baptiste par l'abbé Alduin dans la basilique de Saint-Jean-l'Angély. Lorsque les reliques passèrent à Saint-Martial, nous rapporte Adémar de Chabannes, au cours de la messe célébrée par l'évêque Girald, *canonici sancti Stephani cum monachi Sancti Marcialis alternatim tropos ac laudes cecinerunt festivo more*³. A l'occasion du concile de Limoges qui en 1031 fut appelé à discuter de l'apostolicité de Saint-Martial, le procès-verbal du concile nous confirme l'acception du mot trope : *Inter laudes autem quae graeco nomine dicuntur a conversione vulgaris modulationis, dum versus S. Trinitatis a cantoribus exclamaretur, etc.* Et plus loin : *Deinde per circuitum altaris in sedibus preparatis resederunt, Angelico interea hymno cum tropis, id est festivis laudibus ornatissime expleto...* (51, ap. Labbe, II, 781).

L'objet de ce travail n'étant pas l'étude de la liturgie, mais de ce que nous pourrions appeler la *para-liturgie*, considérée comme source de littérature et de musique profanes, nous laisserons ici de côté tout ce qui ne présente d'intérêt que pour les historiens du culte ; mais il n'en est pas moins opportun de situer le climat dans lequel devait se manifester à l'intérieur des monastères l'esprit de rénovation qui permit à cette modeste « astuce » mnémotechnique que fut à l'origine le Trope de connaître une si extraordinaire fortune ;

1. *Consuetudines*, ap. Guignard, p. 263.

2. P.L., t. 149, col. 646.

3. Adémar de Ch., *Chroniques*, ap. Waitz-Pertz, M. G. H., IV, pp. 141-142.

en 200 ans, elle devait se créer une descendance dont on peut dire qu'est sortie la majeure partie de notre patrimoine musical, voire littéraire.

Il est nécessaire pour cela de se rappeler la crise que subissait à cette époque le chant grégorien officiel, base de tout office liturgique¹.

Si l'on veut bien y réfléchir sans parti-pris, on s'apercevra, comme nous l'avons suggéré dans notre *Histoire musicale du moyen âge*, que la réforme tant vantée du pape Grégoire 1^{er} portait en soi la condamnation fatale en tant que musique vivante du style même auquel elle donnait son nom. Quand saint Grégoire parut, au v^e siècle, le chant liturgique était une matière vivante, en pleine vigueur d'élaboration. En le fixant dans une tradition immuable, en prescrivant à tous les peuples chrétiens d'abandonner leur propre façon de le sentir et de le créer pour copier servilement les mœurs musicales romaines — celles de son entourage — et si tant est que cette réforme soit bien son œuvre, ce qu'on n'a pas à examiner ici, Grégoire travaillait certes pour l'unicité de l'Église universelle ; mais en même temps il faisait de cette musique unifiée une matière étrangère pour tout ce qui n'était pas romain. En déterminant par décret la place de chaque pièce dans l'antiphonaire universel, il bloquait par avance toute composition ultérieure, interdisait toute adaptation future à l'esprit de temps nouveaux, il figeait la musique liturgique en un conservatisme immuable. Or, on ne transige pas avec la loi de la vie : tout ce qui n'évolue pas doit mourir.

Si la sève ne tarit pas sur l'heure, ce fut précisément en fonction de la lenteur que mit la réforme à s'appliquer partout. Indépendamment même des liturgies particularistes qui subsistèrent longtemps — ambrosienne, mozarabe, gallicane² — les offices locaux offrirent quelque temps encore la possibilité de créer de nouvelles mélodies dans un style en évolution³ mais l'exutoire était insuffisant. Il est certain, constate Peter Wagner, « que vers l'an 600 on ne composait plus d'antiennes, et... que le chant liturgique, base de celui du moyen âge, fut organisé à Rome » — entendez établi *ne varietur* — « vers cette même année 600⁴. Pour les chants de la messe, « un livre du xv^e siècle renferme les mêmes chants que les mss. du ix^e et du x^e siècle », et, quant à l'office, « les divergences portaient non sur la facture générale, mais sur certains détails (seulement). Cet état de chose a duré jusqu'au concile de Trente »⁵.

A la fin du viii^e siècle, l'œuvre de saint Grégoire était encore

1. Saint-Martial a-t-il participé aux hésitations de l'époque entre la liturgie romaine et les usages gallicans ? Gastoué le croit (*Le Chant gallican*, Grenoble, 1939, p. 33). Mais nous avons établi que le principal ms. martialien qui témoigne d'usages gallicans, tout au moins parmi les tropaires, K. ne provenait pas de Saint-Martial, mais du groupe Saint-Martin.

2. Cf. P. Wagner. *Origine*, pp. 220-247.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, pp. 209-210.

5. *Ibid.*, pp. 238-239.

tenue en échec. C'est alors que Pépin, puis Charlemagne intervinrent avec vigueur, envoyant à Rome des missions de stage et formant à Metz une véritable école de chant romain destinée à essaimer sur tout le territoire »¹.

On peut être surpris de l'âpreté avec laquelle l'Empereur tint à mener cette fameuse campagne musicale. Lui qui en d'autres circonstances avait au contraire pris maintes mesures pour étendre aux langues romanes le bénéfice d'une culture jusque-là exclusivement latine, avait suivi là une ligne de conduite exactement inverse. C'est ici qu'il y a lieu de faire intervenir les circonstances politiques de cette campagne — auxquelles on ne semble pas avoir toujours pris garde. Pour tant de peuples conquis, différents de langue, d'esprit, de civilisation, il lui fallait un ciment spirituel : ce fut la religion chrétienne — relisez l'histoire du baptême des Saxons. Mais le signe tangible de cette religion unificatrice, c'était sa liturgie, c'était son chant liturgique. En reprenant à son compte la campagne de saint Grégoire, en faisant des coutumes musicales romaines la loi de son empire, Charlemagne, dont la puissance avait besoin de s'appuyer sur le pape, dont le renom exigeait qu'il apparût partout comme le bras droit de l'Eglise romaine, réalisait une opération politique magistrale.

Obligés de se plier à un chant qui n'était pas le leur, au point que Jean Diacre compare leur façon de l'interpréter au bruit d'un char roulant sur un escalier², un chant que, de plus, il leur était interdit de façonner à leur image, les Francs et les Barbares cherchèrent ailleurs une issue à leur création artistique : ce furent les tropes, qui tournèrent la difficulté et devinrent bientôt les suppléants en musique vivante du chant grégorien figé et stérile. Il fallut encore à peu près deux siècles pour que la mort de celui-ci fût sans remède. Lentement, mais sûrement, il s'achemina vers sa décadence³.

A la lumière de ce qui précède, il nous est plus aisé de concevoir les circonstances psychologiques qui ont présidé, peu après 862⁴, à ce que la tradition considère comme la naissance mémorable des tropes, et dont le récit nous est laissé en une page célèbre par Notker de Saint-Gall :

« J'étais encore tout jeune, écrit-il dans la préface de son *Liber Sequentiarum*, et les si longues mélodies que l'on confie le plus

1. *Ibid.*, p. 232.

2. P.L., pp. 75, 90.

3. Notons en passant que les moines de Saint-Martial étaient particulièrement au courant de ces événements, puisque nous trouvons sous la plume d'Adémar de Chabannes (Waitz, ap. Pertz, MGH, IV, pp. 117-118) une relation de la célèbre anecdote de Jean Diacre au sujet de la dispute entre chanteurs francs et romains où aurait été prononcé le « *Revertimini vos ad fontem S. Gregorii* » de Charlemagne. Une autre rédaction de cette anecdote, dans les *Annales laurissenses* (Pertz, MGH, I, p. 170) semble, d'après l'apparat critique, avoir été également effectuée d'après Adémar.

4. Telle est en effet la date probable de la destruction de Jumièges et de l'exode de ses moines (Handschin, *Über Est. and Seq.*, I, pp. 11-12, note).

souvent à la mémoire s'enfuyaient d'un pauvre cerveau dénué de stabilité. Aussi me mis-je en silence à me creuser la tête pour trouver un moyen de les fixer. Or, entre temps, voici qu'arriva chez nous un prêtre venant de Jumièges, que venaient de dévaster les Normands. Il portait avec lui son antiphonaire, où certains versets étaient disposés en séquences, mais assez mal tournés. Je fus aussi ravi en les voyant que rebuté en les appréciant. C'est pourtant à leur imitation que j'entrepris d'écrire : *Laudes Deo concinat orbis universus, qui gratis est liberatus* et plus loin *Coluber Adae malesuasor*. Quand j'eus montré ces pièces à mon maître Yson, celui-ci me félicita de mon travail et regretta mon inexpérience, puis loua les passages qui lui plurent et prit la peine de remanier ce qu'il avait moins aimé, en disant : « Il faut qu'à chaque mouvement de la mélodie corresponde une syllabe ». Entendant cela, je remaniai pour les rendre coulants les passages qui correspondaient à *ia*. Pour ceux qui répondaient à *le* ou *lu*, je les négligeai, comme impossible à adapter, bien que par la suite cela dût paraître à mes yeux fort facile, comme en témoignent *Dominus in sina* et *Mater*. Entraîné à cette façon de faire, je ne tardai pas à dicter une seconde série : *Psallat Ecclesia mater inlibata*. Quand je lui eus présenté ces versets, mon maître Marcel fut ravi ; il les réunit sur des rouleaux (de parchemin) et les apprit aux enfants pour faire chanter tel ou tel d'entre eux aux uns aux autres¹.

On voit que l'idée première, comme il arrive souvent en pareil cas, se réduit à fort peu de chose. A l'origine, le trope ne fut qu'un simple artifice mnémotechnique à l'usage de cerveaux rétifs au chant "unifié" de la réforme carlo-grégorienne ; inventé en France par un obscur moine normand, il fut exploité avec un sens remarquable de la publicité par un moine de Saint-Gall, qui fit aussitôt école, non sans prendre soin, en bon confrère, de dénigrer l'ouvrage de son devancier.

Mais le résultat inattendu de cette innovation fut de permettre en quelque sorte de tourner la loi, et, sans déroger à l'ordre prescrit pour la désignation et l'emplacement des textes liturgiques, d'y insérer de nouvelles compositions, d'abord exclusivement littéraires ; puis, avec le développement rapide du genre, à la fois littéraires et musicales. Ainsi naquirent des modèles qui s'amplifièrent, engendrèrent peu à peu de nouveaux genres à leur imitation ; ceux-ci à leur tour proliférèrent, se détachèrent peu à peu du tronc liturgique primitif, et, de développements en développements, donnèrent naissance aux plus importantes acquisitions de la musique et de la littérature.

D'autre part, nous l'avons dit, la tendance clunisienne était de plus en plus, et spécialement sous l'impulsion de S. Hugues, de donner aux offices davantage d'ampleur, de solennité, de nouveauté

1. Texte latin ap. Gautier, *Tropes*, p. 20, n° 1.

aussi¹, Pierre le Vénérable arguera de la longueur de ces offices pour répondre aux reproches des religieux de Cîteaux à ceux de Cluny d'avoir abandonné le travail manuel².

Cet enrichissement perpétuel, les cadres rigides de la liturgie officielle ne le permettaient que dans une faible mesure. La chronique de Bernard Itier mentionne bien de-ci de-là tel office particulièrement réussi, ou l'introduction d'une modification insignifiante dans les usages liturgiques³ : cela est manifestement fort peu de chose.

Exception faite pour la création de toutes pièces d'offices locaux, il fallut donc aux moines clunisiens chercher ailleurs un exutoire à leur imagination. La vogue des séquences et la coutume des tropes, qui se répandaient avec rapidité, y pourvurent pour une large part. Mais certains monastères ne s'en tinrent pas là, et, à partir des tropes le plus souvent, on vit se développer un certain nombre de coutumes paraliturgiques qui amenèrent bientôt de réels abus, encore que ceux-ci aient été considérablement amplifiés par un xvii^e et un xviii^e siècle attentifs à déceler les indices de barbarie d'une époque pour laquelle ils n'avaient que dédain.

1. Létald de Micy, près d'Orléans, vers la fin du x siècle (Ducange, art. *Nota* 2, dit vers 1050), est loué par un chroniqueur d'avoir su résister à cette tendance générale de *novitas* en composant son office de Saint-Julien du Mans : « *Excedere noluit a similitudine veteris cantus, ne barbaram aut inexpertem melodiam fingeret ; non enim mihi placet, ait ille, quorumdam musicorum novitas qui tanta dissimilitudine utuntur, ut veteres sequi omnino dedignentur auctores.* » Ann. Bened., I, p. 110, ap. Wagner, *Origine*, p. 309, n° 1. Peter Wagner, d'après Lebeuf, définit cette *novitas* par « l'invasion progressive de la rime (impr. ruine) et des textes métriques dans l'office, de même... la préférence donnée à la tonique et à la dominante dans les périodes et les cadences des divisions périodiques, et enfin les mélodies plus riches dans les antiennes ».

2. Mabillon, *Traité des études monastiques*, I, p. 152.

3. *In nativitate Xi bene missam majorem cantavimus* (Dupl. Ag. 72, anno 1207) ; *Cepimus psallere pulciores antiphonas ad Benedictus infra octavam B. Marie... et confratria obolorum orta est* (ibid. 66, anno 1199). *Anno graciae 1211, annunciatio B. Marie festiviùs fieri instituitur in R (esponsoría) duppla et Raimundus Gaucelmi missam celebravit, qui erat novus sacerdos... In Pascha solitum Kyrie eleison mutavimus ; octavas in R (esponsoría) dobles cepimus celebrare* (ibid., p. 77).

Ce Raimon Gaucelm doit-il être rapproché du troubadour biterrois de même nom ? Nous ignorons que ce dernier ait été prêtre ; trois de ses pièces sont datées en rubrique de 1262 à 1275, et sur les neuf pièces conservées, figurent « deux sirventès moraux, deux méditations religieuses, deux chansons de croisade, un planh, un partimen burlesque avec Joan Miralhas » (Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Paris, Didier, 1934, I, p. 421). Sur les rapports de la clergie avec l'état de troubadour, v. *ibid.* I, 133-135. Sans être absolument inconciliables, les dates placent l'assimilation tout juste à la limite de la vraisemblance : en admettant que Raimon ait été ordonné à 20 ans, il aurait eu 64 ans lorsqu'il composa la dernière pièce datée.

1212 : *Domnus Albericus, Remensis archiepiscopus, remeans de obsidione de Moichac nubi nepos ipsius occisus fuit, missam privatam celebravit in sepulchro de apostolo Martiale, et diximus prosam Exultemus, et fuit in capitulo, ubi fecit sermonem de apostolo satis disertus...* (Dupl. AG., p. 86). La prose *Exultemus* est sans doute celle du ms. J, f° 143-144.

CHAPITRE II

DEFINITIONS ET ORIGINES. ETUDES DES RUBRIQUES.

L'emploi des termes, notamment en ce qui concerne les rapports du *trope* et de la *séquence*, n'a pas toujours été exempt d'un certain flottement, dû à ce que ces deux genres ont été traités tantôt globalement tantôt parallèlement, alors que le trope se définit surtout comme une *fonction* et la séquence surtout comme une *forme* : on ne saurait mettre sur le même plan deux définitions d'essence différente.¹ L'illogisme vient du fait que d'une part une certaine confusion a toujours régné dans l'emploi du mot "trope", faute d'une classification claire — le même mot désignant indifféremment des choses aussi dissemblables que l'adaptation de paroles à une mélodie donnée ou une composition originale paraphrasant le *Benedicamus Domino* par exemple ; d'autre part que la séquence a commencé son histoire dans le cadre du trope pour s'individualiser très rapidement et poursuivre sa carrière de façon indépendante sans conserver, à partir du xii^e siècle, aucun rapport avec le trope dont elle était issue ; enfin que les mots eux-mêmes ont évolué au cours de leur développement sans que les historiens prennent suffisamment garde à des extensions de sens rendant abusives par la suite des apparentements justifiés primitivement.

Nous donnerons provisoirement au mot *trope* son sens le plus général, en admettant que la séquence primitive, issue du trope d'*alleluia* (mais non confondue avec lui, comme nous espérons le démontrer, et contrairement à une opinion courante) en fut à l'origine l'une des premières manifestations (mais non la toute première, contrairement ici encore à la croyance générale) avant de s'individualiser et de donner naissance à la forme qui porte son nom, et que, par paradoxe, elle n'a point elle-même connue aux tous premiers stades de son histoire.

1. Cf. Handschin, ap. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, I vol. 29 : « (Tropus) im Verhältnis zu dem die Sequenz eine Untergruppe ist. »

I. — DÉFINITION ET CLASSIFICATION.

Le trope, dit Léon Gautier, est « l'interpolation d'un texte liturgique... C'est l'intercalation d'un texte nouveau et sans autorité dans un texte authentique et officiel ». ¹ Cette définition a le double tort de ne pas définir l'aspect musical de la question et de prendre pour critère le seul point de vue officiel ; or celui-ci est variable : l'*Ave verum*, d'abord trope de *Sanctus*, devint plus tard un « texte authentique et officiel ». P. Wagner adopte à peu près la même rédaction mais la complète et remplace *texte* par *chant*, ce qui introduit l'élément musical : « introductions, intercalations ou additions aux chants liturgiques ». ² Handschin enfin, récemment, élargit la définition de façon à y inclure la notion primitive de trope sans paroles : « interpolation non d'un texte liturgique, mais d'une mélodie, avec ou sans texte ». ³

L'évolution subie par le trope rend difficile une définition complète. Même celle de Handschin en néglige encore deux aspects, celui des « tropes d'adaptation », qui ne comportent aucune interpolation de mélodie nouvelle, et celui des « tropes d'encadrement » et textes rimés qui, surtout au XIII^e siècle, remplacèrent (et non plus interpolèrent) des textes liturgiques tels que le *Benedicamus Domino*, sans plus rien en garder qu'une brève allusion d'un mot ou deux, et sans qu'il reste rien de leur mélodie primitive.

S'il nous fallait risquer à notre tour une définition, nous proposerions celle-ci « amplification d'un chant liturgique au moyen d'additions ou de substitutions ».

Quant aux tropes sans paroles, il nous semble qu'il en est d'eux comme de la séquence jubilatoire primitive : l'attribution du mot ne les concerne que dans la période "préhistorique" des tropes, et je ne crois pas qu'on ait jamais considéré comme trope au-delà du IX^e siècle par exemple les *neumae* ou *pneumata* dont certaines liturgies gallicanes ou ambrosiennes ornaient répons ou antiennes. Encore cette notion même de trope sans paroles se trouvera-t-elle remise en question lorsque nous étudierons ces "mélismes séquentiels" qui ont constitué à tort aux yeux des historiens l'essentiel des textes de ce groupe.

Quant aux classifications établies, il ne nous paraît pas qu'elles tiennent suffisamment compte de l'évolution des rapports entre la liturgie mère, texte et musique, d'une part, et la part d'invention personnelle du "tropeur" d'autre part. Or c'est cette évolution qui nous semble la clef de toute l'histoire des tropes.

Léon Gautier, ne tenant compte que de leur aspect littéraire, en divise l'histoire en deux périodes, séparées vers 1070-1080 par l'apparition de la rime et du vers rythmique. Cette remarque doit

1. *Tropes*, p. 1.

2. *Origine*, p. 275.

3. « ... die Interpolation einer Melodie, die textlos oder mit untergelegtem Text versehen sein kann. » *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, I, col. 29.

être conservée, mais elle n'affecte que l'aspect extérieur des tropes, en entraînant par ricochet l'épanouissement ou, au contraire, l'abandon de certains d'entre eux ; ¹ elle n'en affecte pas l'essence. Il n'est pas sans intérêt du reste de constater que cette apparition de la versification dans le trope coïncidera précisément avec le moment où les Marbode d'Angers, les Baudri de Bourgueil, les Hildebert de Lavardin et leurs émules vont restaurer la métrique antique. Cette classification doit, à notre sens, se superposer à la nôtre sans lui être opposée. Il y aurait lieu en outre de la compléter par l'apparition, vers 1100, de la langue vulgaire, dont les premiers monuments se situeront précisément autour de Saint-Martial de Limoges.

Par contre, nous n'aurons pas à retenir le classement sommaire à l'excès proposé par Pierre Aubry² en époques pré-notkérienne (Jumièges), notkérienne, de transition et adamiennne (Adam de Saint-Victor), car il ne concerne que les *proses*, c'est-à-dire un genre restreint qui cesse de s'apparenter aux tropes à partir d'une certaine phase de son développement.

L'examen des textes nous permet de distinguer six sortes de tropes, dont l'ordre d'apparition coïncide à peu près avec la filiation logique :

- 1° *Utilisation* pour des paroles nouvelles des mélismes liturgiques non modifiés ;
- 2° *Amplification* des mélodies liturgiques pour des compositions plus développées dont elles restent la cellule ;
- 3° *Addition* aux phrases liturgiques de commentaires à mélodie propre ;
- 4° *Adjonction au texte* liturgique, déjà tropé ou non, d'annexes indépendantes et parfois interchangeables, prélude ou postlude ;
- 5° *Adjonction à l'office* (et non plus à un texte défini) de pièces nouvelles indépendantes ;
- 6° *Remplacement* du texte liturgique par une paraphrase à mélodie propre.

D'où la classification nouvelle que nous proposerons :

- 1° Tropes d'adaptation ;
- 2° Tropes de développement ;
- 3° Tropes d'interpolation ;
- 4° Tropes d'encadrement ;
- 5° Tropes de complément ;
- 6° Tropes de substitution.

Nous verrons également qu'à chacun de ces stades, les tropes ont essaimé, et que chacun d'eux est à l'origine de tel ou tel genre cultivé par la suite.

1. Il est aisé de constater que l'analyse détaillée des caractères qui opposent ces deux périodes (Gautier, *Tropes*, note de la p. 147, continuée jusqu'à la p. 173) se ramène finalement à la simple constatation de ces deux faits : rime et sélection.

2. *Les Proses*, T.S.G., V, p. 335.

II. — SÉQUENCE. *Le mot et l'origine.*

Le mot *sequentia*, "ce qui suit" le texte liturgique, paraît se comprendre sans commentaires ; telle sera plus tard la *cauda* des conduits — future *coda* de l'analyse musicale classique : *quia pneuma jubili sequitur*, dit Durand de Mende.¹ Alcuin employait déjà le même terme pour la simple vocalise de l'alleluia : *jubilatio, quam sequentiam vocant*,² de même qu'Amalaire : *jubilatio quod cantores sequentiam vocant*, et Ulric, l'auteur des *Consuetudines* de Cluny.³

Ainsi l'adaptation littéraire faite ultérieurement sur ces "séquences" en prendra naturellement le nom, avec la légère dérivation de sens que mentionne Durand : la séquence-vocalise "suivait" le texte syllabique, la séquence-prose "suivra" l'ensemble de l'alleluia.

On considère généralement que le mot *sequentia* a été conservé en Allemagne, tandis qu'en France il a été supplanté par le mot *prosa*.⁴ Les mss. martialiens conservent les deux termes, mais dans une acception différente. Nous étudierons plus loin *prosa*. *Sequentia* ne semble jamais avoir cessé à Limoges de désigner la vocalise liturgique du *jubilus* (cf. Ekkehard, ch. 16 : *in jubilis sequentiarum*, et glose en marge : *id est neuma*), ce qui explique des rubriques comme *prosa de ipsa sequentia* (0 f° 107', 109, 110', etc.). Déjà B1, qui emploie le mot *prosa* dans un sens exceptionnellement large, réserve "séquence" à la rubrique *ante sequencia* (sic), f° 36, et cette rubrique sera reprise par de nombreux mss. ; or D et les mss. ultérieurs nous renseignent sur le sens à donner ici à *sequentia* ; voici par exemple comment s'y développe l'enchaînement d'un trope *ad sequencia* (f° 20) :

*Regi immortalis laudes nunc dicite celsas
Alleluia canens nostra caterva sonet alleluia.*

Sur le mot *alleluia*, se retrouve la mélodie liturgique ; *sequentia* désigne donc le *mélisme* de l'alleluia.

De même, à *prosa de Ostende*, qui désigne une pièce syllabique (C f° 106), s'oppose *sequentia de Ostende* (E f° 196) qui désigne un mélisme sans paroles, et, paradoxalement, *carmina sequentiarum* (E f° 197) pour ces mêmes mélismes, mais peut-être pour désigner les incipit notés ici en marge. De même encore, dans f° 87 : *incipiunt sequencia* introduisant les mélismes séquentiels, et f° 96 *incipiunt*

1. *Rationale*, 4, 21.

2. Cit ap. Ducange, art. *Sequentia*. Il s'agit peut-être d'un pseudo-Alcuin du x^e S. Cf. Dom Hesbert, *Antiphonale Missarum sextuplex*, Bruxelles 1935, p. CXIX.

3. Gerbert. *De cantu et musica sacra*, I, 408.

4. *Consuet.* ch. 11, cf. d'Ortigie, ol. 108, et Ducange, art. *Pneuma*. Cette vocalise était parfois appelée *baha* (*ibid.*, col. 155, et Ducange, art. *alleluia*, col. 184).

5. Telle est la doctrine courante (cf. Wagner, *Origine*, p. 264). En fait, il semble que l'on rencontre les deux expressions de part et d'autre, tout au moins jusqu'au XII^e siècle ; cf. Bernard de Cluny : « *Prosa vel quod a Teutonicis Sequentia nominatur...* » (ord. I, p. 17) ; s'n confrère Ulric — à un autre propos — hésite sur les deux dénominations : *prosa quod alli sequentiam vocant*. (*Consuet.*, I, 11, p. 11.)

prosa introduisant les séquences avec texte. *Sequentia* est donc la mélodie. *Prosa* en est le texte.

Il n'y aurait pas de problème si l'on n'avait remarqué que ce terme de *séquence* est la traduction exacte de l'AKOLOUTHIA de l'ancienne liturgie byzantine, et que la structure même de la séquence se retrouve antérieurement dans cette même liturgie¹.

D'autre part, « le séquentiaire de Notker (contient) beaucoup de jublations alléluïatiques parmi les mélodies transformées en séquences ; mais... la plupart d'entre elles sont beaucoup plus étendues que le *jubili* d'alleluia... ; un grand nombre n'ont de commun que le nom ou les premières notes avec celles de l'antiphonaire de la Messe. Cependant, l'épithète de *Longissimae* convient fort à ces jublations... ; d'après cela, conclut Wagner, il est clair que Notker n'a pas tiré des seuls *jubili* alléluïatiques de la messe les matériaux de ses séquences ».²

Ce fait, déjà entrevu par Mone en 1854,³ avait été mis en relief en 1885 par Wilhelm Meyer, qui apporta de nouveaux documents en 1904,⁴ soulignant en particulier que « la strophique grecque n'avait pas été comprise à Saint-Gall avant Notker »⁵ malgré des essais témoignant des contacts étroits, comme par exemple une traduction latine sangallienne du IX^e siècle du *proœmium* TÔ HYPERMACHÔ et du début de l'hymne ANGELOS PROTOSTATÈS qui s'achève par un aveu d'impuissance à poursuivre⁶.

Les doutes se sont amplifiés avec le collaborateur de Dreves pour les *Analecta Hymnica*, Clemens Blume,⁷ qui attirait à nouveau l'attention sur les modèles byzantins et en particulier le *proœmium*, contrairement à l'école de P. Winterfeld, qui persistait à voir en Notker le créateur de la séquence.

On sait que jusqu'au grand schisme de 1050 env., l'influence de la liturgie grecque sur la romaine n'a jamais cessé de se manifester, de façon plus ou moins efficace suivant les périodes.⁸ L'alleluia en particulier, malgré son origine hébraïque attestée depuis le haut moyen âge,⁹ a subi fortement l'influence de l'Orient, où il avait pris un développement plus considérable encore qu'en Occident.¹⁰ « En

1. P. Wagner, *Origine*, p. 252. Cf. Christ, *Rapports des séances de l'Académie des sciences de Munich*, 1870, II, p. 89.

2. *Ibid.*, pp. 250-251. Nous discuterons plus loin ce passage en ce qui concerne l'interprétation donnée aux *mélismes* de ces jublations.

3. *Lat. Hymnen*, I, p. IX.

4. *Gesamm. Abh.*, II, pp. 94-100.

5. « *Von der griechischen Strophik hatte man vor Notker in St Gallen Keine Vorstellung* », art. cit., p. 100.

6. Cf. *infra*, p. 25.

7. *AH.*, vol. 53.

8. Wagner, *Origine*, p. 56.

9. Cf. témoignage d'Isidore de Séville, P.L. 83, p. 750.

10. Wagner, *Origine*, p. 97. Voir aussi E. Wellesz, *Eastern Elements in western chant*. Oxford-Boston 1947 ; dom Huglo, *L'ancienne version de l'hymne acathiste*, Muséon, Louvain, LXIV (1951), p. 27-61, et *La prose à Notre-Dame de Grâce de Cambrai*, Rev. Grég., mai-juin 1952.

collationnant les plus anciens manuscrits de séquences à Saint-Gall et à Einsiedeln, dit Wagner, on constate qu'ils procèdent du cod. 484' de Saint-Gall. Or ce codex est en réalité un recueil de mélodies d'alleluia, analogue aux *alleluaria* que possède la liturgie grecque et qui sont à peu près inconnus des collections occidentales ; bien que les mélodies en soient transcrites en neumes latins, elles présentent des caractères paléographiques peu fréquents qui attestent une origine étrangère ; enfin, « il est à remarquer, que, sauf la première et la dernière, presque chaque période est répétée », ce qui sera bientôt la marque distinctive des séquences.

Si quelques rares séquences notkériennes ne présentent aucune particularité de forme, métrique ou musicale, et sont à peu près de la prose chantée,² la plupart des séquences, mêmes les plus anciennes, sont caractérisées en effet par la répétition deux à deux de phrases inégales d'un couple à l'autre, à l'exception parfois de la première et de la dernière strophe (schéma [A] BB CC DD... [Z]). Or, disent les tenants de la thèse byzantine,³ ce schéma couplé est emprunté à l'hymne byzantin (*Kontakion*), qui comprend une introduction (*proœmium*), des strophes à schéma couplé (*troparia*) différentes l'une de l'autre et à la fin des strophes un refrain identique pour toutes. Voici par exemple le schéma de l'ANGELOS PRÔTOSTATÈS cité par W. Meyer⁴.

Proœmium : ABC. *Troparium* : DD EE FF GG HH II. Refrain R.

Or, l'ANGELOS PRÔTOSTATÈS et son *proœmium* TÔ HYPERMACHÔ étaient connus à Saint-Gall, où un ms. du IX^e siècle, d'après Meyer, contient, comme nous l'avons dit, une traduction du prologue :

Responsum cantori per singulos ymni versus reddendum :

Propugnaturi magistratui Victoriae, etc.

et l'essai de traduction de l'hymne lui-même, *Incipit ymnus* :

Angelus primistatus
Caelitus est missus
Dicere Dei genitrici :
Ave sponsa insponsata.

... « qui propterea praetermissus est a nobis, quia male de graeco in latinum versus nihil habuit veritatis (ms. veritis) ».⁵

Gennrich⁶ cite également, d'après Meyer⁷, l'hymne TÊN HÉDEM

1. Wagner, *Origine*, p. 250.

2. Celles que Wagner appelle « le type B » (*op. cit.*, pp. 253-257) et que l'on peut appeler *asymétriques*. Elles « ne dépassent pas la demi-douzaine » et sont « d'une brièveté surprenante ». Peut-être sont-ce encore de simples tropes d'adaptation, comme la *congregatio prosarum* de B1. Il faudrait là une étude musicale comparative.

3. Cf. W. Meyer, *Gesamm. Abh.*, II, p. 100, et Gennrich, *Formenlehre*, 104, sqq.

4. Meyer, II, p. 100. Schéma d'après Gennrich, p. 105.

5. Meyer, *Gesamm. Abh.*, II, p. 100, cf. P. Winterfeld, *Zf. DA.* 47 (1903), pp. 81-88.

6. *Formenl.*, p. 105.

7. *Gesamm. Abh.*, II, p. 76.

comme exemple de structure séquentielle, sans strophe orpheline initiale, mais avec strophe finale isolée, plus refrain (structure littéraire) :

- I. a : Ὑπὸ τῶν ἀπλανῶν μάγων ταῦτα ἐλέγετο
a : ὑπὸ δε τῆς σηνῆς πάντα ἐπεσφραγίζετο
b : κυρούντος τοῦ βρέφους ἢ τὰ τῶν ἀμφοτέρων.
- II. c : τῆς μὲν δεικνύντος μετὰ τὴν γέννησιν
d : τὴν μήτραν ἀμίαντον
c : τῶν δε δεικνύντος μετὰ τὴν ἔλευσιν
e : ἀμοχθὸν τὸν νοῦν ὡσπερ τὰ βήματα
- III. f : οὐδεὶς γὰρ τούτων ἢ ὑπέστη κόπον
g : ὡς οὐκ ἐμόχθησεν ἰλθῶν ἢ ὁ Ἀμβακούμ πρὸς Δανιήλ.
- IV. h : ὁ φανείς γὰρ προφήταις ὁ αὐτὸς εἶρήνη μάγοις
- Refrain : παιδίον νέον ὁ πρὸ αἰῶνων θεός.

Nous avons cité la strophe entière (d'après Meyer) car le schéma donné par Meyer et Gennrich, à savoir :

I. AA ; II. BB ; III. CDE CDFG ; IV. HH ; V. KK ; VI. LM — R. paraît beaucoup plus près de la séquence que le nôtre, mais peut être sollicité. Seuls (lettres de notre schéma) AA et CC riment ensemble, et présentent en outre la symétrie du nombre des syllabes que nous relèverons fréquemment dans la séquence latine. B, F, et G, ont simplement une symétrie d'accent et un même nombre de syllabes entre leurs hémistiches.

Gastoué à son tour,¹ cite le tropaire idiomèle de Noël, AUGOUSTOU MONARCHÉSANTOS de l'abbesse Cassie, datant du VIII^e S., comme un modèle parfait de séquence. Il en offre en effet la coupe musicale, quoique très abrégée : AB AB CD CD EF^e ; il n'est pas rimé, sauf en deux e ndroits assonancés. Gastoué signale également deux emprunts faits à la liturgie byzantine par l'occidentale, et qui tous deux introduisent la forme couplée : l'alleluia *Oportebat pati Christum* du 3^e dimanche après Pâques², dont la mélodie du verset, dit-il, « rappelle étonnamment le chant byzantin traditionnel du tropaire en

1. *L'ancienne musique byzantine et sa notation*, pp. 832-835.

2. Cité par Gennrich, *Formenl.*, p. 115, comme exemple d'alleluia à coupe de séquence (Hier liegt in nuce ein Sequenz vor). Mais Gennrich ne semble pas avoir connu l'article de Gastoué ni le rapprochement byzantin.

l'honneur de saint Sabbas CHAIROIS ASKËTIKÔN ALËTHÔS »¹, et l'antienne *Adorna* de la procession du 2 février². Cette pièce « sans être dans la forme des séquences avec paroles, qui sont toujours syllabiques, ou à peu près, offre néanmoins la répétition régulière de chaque membre de phrase, jusqu'à la finale³ ».

On observe encore que d'après Ekkehard, on nommait les séquences de Notker *Frigidiorae et occidentanae* : le premier de ces termes, longtemps incompris⁴, est expliqué par un correspondant d'Ekkehard comme "d'origine grecque", et Ducange en déduit l'étymologie *Phrygium (et) dorium*⁵. Signalons seulement pour mémoire que, d'après Wagner, les séquences notkériennes, portent parfois un titre rappelant leur origine, et ce titre, s'il est « parfois latin (*Lætatus sum, Romana, Dies sanctificatus*)⁶, est parfois aussi grec, voire aussi en lettres grecques : *Frigidola, græca, hypodiaconissa*. « D'autres noms latins, continue P. Wagner, pourraient bien être traduits du grec, comme *Virgo plorans, Puella turbata* ». D'autres par contre « portent la dénomination *organa, nostra tuba, symphonia*, se rapportant à la musique instrumentale ; les noms de *Metensis major et minor* révèlent une origine messine, ce qui ne serait pas surprenant si l'école sangallienne tirait son origine de Metz⁸ ». Nous discuterons plus loin ce passage. Enfin des remarques du même ordre seront faites tout à l'heure à propos du mot *tropus*.

Or, non seulement les relations culturelles avec Byzance connurent à l'époque carolingienne un renouveau d'activité du fait des relations personnelles établies entre les souverains (on connaît le célèbre cadeau d'un orgue fait par Constantin Copronyme à Pépin le Bref), mais il semble établi que ces relations eurent leur répercussion à Saint-Gall même. On a fait état d'une lettre de Notker à Liutpert — au reste sur un sujet non musical — où figure la phrase « *Salutant te ellenici fratres* » pour en déduire que l'abbaye avait des Grecs sinon parmi ses moines, du moins parmi ses visiteurs ; mais l'authenticité de l'attribution de cette lettre et même de son lieu d'origine restent

1. Christ, p. CXXXIV.

2. Gastoué, *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien*, p. 78.

3. « Cette forme, qui est un peu dissimulée par la coupe actuelle du texte latin, reparaît très claire avec l'original grec : KATAKOSMËSON, à la même fête dont la procession a été introduite à Rome, au VI^e siècle, par un pape d'origine helléno-syrienne. Cependant, si la mélodie conservée dans le chant latin s'adapte parfaitement au texte grec, elle ne correspond pas à celles que nous ont conservées soit les anciens mss. byzantins, soit la tradition ordinaire, mais elle n'est toutefois romaine ni de style ni de tonalité. » (Gastoué, *L'anc. Mus. byz.*, p. 833.)

4. Notamment par l'abbé Lebœuf. Cf. d'Ortigue, col. 1347.

5. Art. *Frigidiorae*.

6. Wagner, pp. 254, 255, 256 ; ici encore, voir plus loin discussion.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

contestés¹. Du moins est-il de fait que dans de nombreux codices sangalliens « se trouvent les termes de *Nonnannœane, Noneagis*², et d'autres noms grecs désignant les tonalités » et que « l'un des plus anciens écrits sur la musique d'orgue, un traité de *mensura fistularum organicarum*³ — dont, comme on le sait, l'introduction récente en Europe était le fait des byzantins — » est probablement l'œuvre de Notker Labeo, un sangallien vivant vers l'an 1000. ...Le nom même des tropes commençant à paraître dans le même temps est encore (pour P. Wagner) une preuve que la dénomination latine est tirée du grec⁴.

Cependant, comme le remarque Handschin⁵, AKOLOUTHIA n'a nullement le même emploi que *sequentia* ; et l'on ne pourra déduire une origine réellement byzantine des séquences ou des tropes que lorsque des séquences ou des tropes byzantins auront été trouvés, ce qui n'est point le cas. Tout ce qui précède prouve bien que la musique grecque avait laissé des traces dans la liturgie de l'époque, à Saint-Gall comme ailleurs — et cela est établi depuis longtemps en dehors de l'histoire des séquences — mais cela ne suffit point à établir un lien de filiation atteignant l'origine même du genre. Quant aux « *longissimæ melodiarum* » où Wagner voit l'origine des séquences⁶, et la preuve principale de leur origine orientale, l'étude des mss. limousins va nous en donner une explication toute différente.

**

De nombreux prosaires de l'école martialienne (B3, D3, E6, G4, H4, L, M1, etc.) contiennent, réunis en recueil ou ajoutés après coup sur une page vide, des alleluias à "longissimæ melodiarum" analogues à celles du 484 de Saint-Gall. Ces "mélismes séquentiels", ainsi que nous les nommerons, datent tous du XI^e siècle : leur copie est donc contemporaine de la rédaction des proses dans certains mss., mais postérieure dans d'autres ; aucune n'est antérieure, comme on s'y attendrait s'il s'agissait des sources. Comme à Saint-Gall, ils portent des titres, mais ceux-ci sont, ici, d'une clarté absolue, car ils renvoient le plus souvent à l'incipit de la prose correspondante, ou à son titre analytique (ex. *Planctus cigni*) ou à l'emploi liturgique de la prose (ex. *Dominicalis*), ou même à l'*Alleluia* source de cette prose.

1. Sunol, *Paléographie*, p. 18, n° 1, avec la bibliographie de ce point de détail.

2. Nous reparlerons de ce fait à propos de saint Martial.

3. Gerbert, *Scriptores*.

4. Wagner, *Origine*, pp. 251-252.

5. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, art. *Abendland* : Auch die etwas gezwungene Zurückführung des Wortes « sequentia » auf die griech. AKOLOUTHIA die etwas ganz anderes ist., hilft uns nicht, solange uns nicht eine wirkliche griech. Sequenz oder Tropus vorgeführt wird (I, col. 29). Gastoué (*La Musique religieuse au moyen âge*, p. 19) croit voir des tropes dans certains *hirmoi* byzantins, mais d'après les exemples qu'il donne, il s'agit de développements épiques sur le thème liturgique littéraire plutôt que de véritables tropes.

6. Geunrich partage la même opinion (*Form.*, p. 121) à

Or, les proses auxquelles renvoient ces titres comportent elles-mêmes, soit dans d'autres mss. soit à côté du titre du mélisme, l'indication de leur origine : celle-ci est *toujours un alleluia* du graduel ordinaire, que l'on retrouve dans les livres de chœur, avec des mélismes de longueur habituelle, bien moins développés. En outre, il arrive fréquemment qu'au milieu de certains mélismes, le scribe ait inscrit syllabiquement, à titre d'aide-mémoire, les paroles du verset correspondant de la prose. C'est donc que *le mélisme a été copié d'après la prose, et non la prose composée d'après le mélisme*. De fait, la mélodie du mélisme est identique à celle de la prose ;¹ les fins de verset sont signalées par un D (*duplex* ou *denuo*), ou plus rarement par un S (*simplex*) suivant qu'elles correspondent ou non à un verset couplé, de même qu'elles sont signalées par un F dans le 484 de Saint-Gall.² Nous étudierons au chapitre IV le mécanisme de composition des séquences à partir de la mélodie liturgique, par amplifications successives : ainsi s'explique sans peine la divergence entre cette mélodie et les mélismes qui en sont issus.

Mais, si les mélismes ont été copiés d'après les séquences, on doit se demander pour quel usage et pourquoi le mot Alleluia : ici la réponse, parfaitement claire, nous sera donnée par plusieurs mss. martialiens tels que M, qui ne comporte pas, comme beaucoup d'autres, une copie séparée des mélismes séquentiels, mais répète sans paroles la mélodie de chaque verset, soit après celui-ci lorsqu'il n'est pas couplé, soit entre les deux versets symétriques en cas de couplage. Voici, par exemple, comment se présente, f° 149, le début de la prose *Celebranda* (aux mêmes chiffres correspond la même mélodie) :

- 1 a) — Alleluia.
 1 b) — Celebranda.
 2 a) — Satis nobis est diei presentis preclara euprepria
 2 b) — (Même mélisme sans paroles)
 2 c) — In qua Johannis Baptiste completur veraciter propheta.
 3 a) — Agnus ipse minui oportet in ista nunc me vita
 3 b) — (Même mélisme sans paroles)
 3 c) — Illum autem crescere convenit qui Deus est per secula, etc...

La mélodie est également répétée sans paroles après le verset orphelin de la "sortie".

1. Voir exemple u chap. des Séquences.

2. L'explication du D et de l'S a été donnée entre autres par Gennrich. *Form.*, p. 121 ; quant à l'F, Schubiger a sans doute raison d'y voir tout simplement l'abréviation de *finis*, et non, comme P. Wagner, « un signe tonal grec fondé sur une pratique de la musique grecque pas encore entièrement (!) définie ». (*Origine*, p. 250). Dans L (Cluny), ces lettres sont remplacées par l'initiale du verset correspondant dans la séquence, ce qui est une preuve supplémentaire.

Telle est donc sans aucun doute la raison d'être de ces recueils de "longissimæ melodix" : ils étaient destinés à la partie du chœur chargée d'entonner l'*alleluia*, puis de répéter le mélisme après qu'un soliste ou qu'une autre partie du chœur eût chanté les paroles de la prose. Cette coutume n'est du reste pas isolée : elle rappelle l'origine de la séquence, qui, trope de développement, découle directement du trope d'adaptation, où prosule et mélisme se suivent volontiers, l'un appelant l'autre, et se rattache de près à la coutume connue en Espagne, du XI^e au XV^e siècle, sous le nom de *verbeta*. « Les *verbeta*, dit Anglès¹, sont des tropes en manière de courtes proses chantées après le 6^e nocturne de matines aux fêtes principales ; ... la musique de ces pièces est généralement syllabique... alternée avec le peuple. Parfois les *verbeta* se présentent avec la même mélodie pour toutes les strophes et une vocalise neumatique en guise de refrain à la fin de chaque strophe ; cette vocalise, désignée comme *pneuma* dans les coutumes catalanes, n'est autre que la répétition exacte des notes sur la dernière voyelle du dernier mot de la strophe. D'autres fois, les *verbeta* se présentent avec une mélodie différente pour chaque couple de strophes ; en ce cas, donc, les *verbeta* se présentent comme de petites séquences. Cette forme peut encore se varier en introduisant un court refrain chanté par le peuple à chaque couple de strophes. »

Mais ce genre de composition n'est pas exclusivement réservé aux matines. L'office de Compostelle du pseudo-Calixte en contient trois exemples pour la messe : l'un inséré en guise de trope à la fin du *Gloria*², l'autre à la fin de l'épître dialoguée entre le *lector* et le *cantor*³, le troisième en trope de *Sanctus*⁴.

Voici le premier :

Après chacun de ces versets, strictement syllabiques, le chœur⁵

1. *Mus. a Catal.*, p. 231.

2. Wagner, *Die Gesänge der Jakobus liturgie*, texte p. 43, mus. p. 102.

3. *Ibid.*, texte p. 46, mus. p. 108.

4. *Ibid.*, texte p. 46, mus. p. 110.

5. La rubrique *chorus* est oubliée par Wagner. Voir fac-sim. du ms., p. 13 de son ouvrage.

répète la mélodie, cette fois vocalisée, sur la syllabe E. Puis, on enchaîne la fin du *Gloria, Cum sancto Spiritu*, en ton liturgique (messe IV).

On voit que la dernière strophe, comme dans la séquence, n'est pas couplée : c'est une strophe de raccord avec le texte liturgique qui reprend ensuite, en même temps qu'elle sert de doxologie à la pièce intercalée. C'est donc l'équivalent de la sortie de la séquence.

Ces trois pièces sont d'autant plus intéressantes à mentionner ici que Spanke a établi les liens de l'ensemble de ce ms., d'origine poitevine, avec saint Martial.¹

Ce sont bien de véritables verbeta dédiés à saint Martial apôtre et en forme de séquence que l'on trouve, dans la partie martialienne de G (G4), vers 1031, insérés en trope au milieu du *Gloria*, comme dans l'office de Compostelle cent ans plus tard :

2e h5' (Entrée)

Rex a - pos - to - lo - rum De - us

Qui ec - cle - si - ae ve - ri - ta - tem tu - ae re - ve - las - ti
Quem predicante Mar - ci - a - le lu - ce in - lus - trasti

a - pos - to - li - ce dog - ma - te
tu - ae mi - se - ri - cor - di - ae

Gla - man - tes ad te ex - au - di, re - dem - ptor rex pi - e
Qui re - gnas tu - a vir - tu - te i - nef - fa - bi - li - ter

Splendor gloriae benedictae vivens in aeternum Jesu Christo etc

N en donne la signification symbolique dans ceux qu'il place lui aussi f° 33 au milieu du *Gloria* de la Purification : *fac orare te supplici pneumate*, et la prose *Psallite christicole eia* fait une allusion claire à cette pratique, en invitant à chanter *melodem A intonantes*.

Un autre exemple, tiré du ms. Q, va confirmer que le mélisme séquentiel est bien formé d'après la séquence : f° 4, la séquence *Celsa polorum* est suivie immédiatement de la copie de son *Alleluia* d'origine : l'analyse comparative des deux textes est parfaitement conforme aux modèles que nous en donnons au chapitre suivant. La séquence est un développement de l'*Alleluia*, elle n'en est pas la reproduction mélodique.

1. S. Martial Studien, 339 sqq. Cf. Anglès, *Las Huelgas*, I, p. 62. Anglès n'a pas connu l'édition de Wagner en publiant ce volume, qui porte la même date (1931).

Cel - sa po - lo - rum con - ti - nens as - tra

Al - le - - lu - - - - ia

Al - pha namque rex re - gum ante secla pollens, laude
An - ge - lo - rum vo - ces jubilant - ? - ardentes, in -

eterna Seraphim cum satia
cendentis proclamant laude una

Cantica nempe resonant dul - cia Tri - ni - tas ve - ra hac
Apos - to - li - ca qui boant caterva ex - ul - tet mar - ti - rum

sancta sit glo - ri - a te - cum ple - na per se - cla
palma con - fes - so - rum me - ri - tis sanc - tis - si - ma

Or, plus loin, le même ms. donne l'*alleluia* du mélisme séquentiel, f° 109 : la mélodie est bien celle de la séquence développée, non celle de l'*alleluia* original.

Ce qui est vrai à Limoges l'est-il aussi à Saint-Gall ? Nous n'avons pas suffisamment étudié les mss. sangalliens pour en décider ; l'explication est en tout cas plus simple, donc plus vraisemblable, que celle de lointaines et incontrôlables sources byzantines. Les influences byzantines décelées à Saint-Gall existaient tout aussi bien à Limoges : ici comme là, les tonaires sont basés sur les syllabes grecques *Noneane*, etc... ; les mêmes graphies grecques émaillent les mss. ; les mêmes tropes illustrent l'office de la Pentecôte ; l'amour des mots grecs parsemés à travers tropes et séquences est même plus poussé à Limoges qu'à Saint-Gall. Si les mélismes séquentiels étaient à Saint-Gall des mélodies byzantines (ce qui n'a pas été prouvé), on ne voit pas pourquoi Limoges se fût refusé à les admettre : il eût, plutôt surenchéri.

Reste le problème des titres sangalliens ; qu'ils soient différents

de ceux de Limoges, cela est naturel, puisque nous avons vu que les séquences communes sont l'exception. Toutefois, l'analogie peut jouer : si C intitule *Cinnica* la séquence *Clangam filii* habituellement sous-titrée *Planctus cini*, si *Nostra tuba* où Wagner voit une allusion à une exécution instrumentale est simplement l'incipit d'une prose dont l'on trouve le titre à Saint-Gall et, par exception, le texte à Limoges, si Adémar et Daniel signent de leur nom un des mélismes de G4, si certains mélismes ont pour titre *De Pasca* ou *Dominicalis* qui ne soulèvent vraiment aucun problème byzantin, on peut supposer que la solution des titres sangalliens (*Metensis major*, ou *Virgo plorans*) ne doit pas être d'une essence très différente.

Nous nous garderons toutefois de conclusions trop absolues. Blume et Bannister ont relevé, tout au long de l'apparat du vol. 53 des *Analecta Hymnica*, l'emploi de ces titres, dont Spanke¹ a dressé un relevé synoptique qui n'est pas sans causer quelques surprises ; ainsi l'on voit que la prose *Beata tu Virgo* (AH 53, 110) est mise en parallèle avec d'autres séquences portant le titre *Cigne* ; or, les mss. martialiens possèdent les deux proses *Beata tu* et *Clangam filii* (*planctus cini* ou *cinnica*) ; aucun point commun ne peut être relevé dans les deux mélodies. Ici, comme souvent ailleurs, il peut y avoir eu place pour des refaçons musicales.

*
**

Reste l'argument principal des byzantinisants, tiré de l'existence dans la musique byzantine du schéma couplé de la séquence. Cet argument est très affaibli par le fait que ce n'est pas dans des pièces analogues aux séquences qu'on l'y rencontre ; les pièces byzantines à schéma couplé sont d'un style musical très différent des séquences latines usuelles ; l'argument principal, tiré de la présence de ce même schéma couplé dans les "longissimæ melodiæ", au lieu d'être une source orientale, sont simplement des "mélismes séquentiels" reproduisant après coup la mélodie de séquences latines déjà composées. Enfin, le schéma couplé peut être déduit de certains alleluias de la liturgie courante, et la pratique elle-même du trope aide-mémoire — antérieur à la séquence, comme l'admet Notker lui-même — devait logiquement conduire à une telle construction, sans aucune intervention byzantine ou autre.

La façon de chanter l'*Alleluia*, source indiscutée de la séquence, contient déjà le principe de l'accouplement, et dérive elle-même du schéma général des chants responsoriaux, aAbA (cA), comme l'a démontré par dom Ferretti² ;

1. *Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters*, pp. 18-30.

2. *Esthétique grégorienne*, I, p. 158.

- Soliste : A. Alleluia, sans mélisme (ou mélisme court).
- Chœur : A. Alleluia, B (mélisme sur — a).
- Soliste : X. Verset dont les derniers mots parfois repris par le chœur reprennent généralement AB'.
- Chœur : AB. Alleluia avec mélisme².

d'où le schéma : a AB x ab AB.

On remarquera que, intonation à part, tel sera exactement le principe du virelai³.

La symétrie est donc extrêmement visible, notamment entre la fin du verset (ab) et la reprise de l'*Alleluia* (AB). Il arrive en outre — ce n'est pas la règle générale — que le verset lui-même soit bâti en variation sur la mélodie de l'*Alleluia*⁴ ; de manière analogue aux versets de répons, bâtis sur une mélodie-type⁵. Il arrive même — cela est plus rare — que la répétition AA... soit employée soit à l'intérieur du verset, soit dans le mélisme. Gennrich en donne deux exemples : pour le verset, l'*alleluia Ego sum pastor* du 2^e dimanche après Pâques⁶, pour le mélisme l'*alleluia Opportebat pati* du 3^e dimanche après Pâques⁷. Nous retiendrons surtout le premier Gastoué ayant établi, comme nous l'avons vu, l'origine byzantine du second. La structure couplée y est la conséquence du principe d'adaptation du verset à la mélodie de l'*alleluia* : le verset se trouvant plus long qu'elle, le musicien effectue une reprise qui entraîne automatiquement la forme couplée.

On trouve également une répétition binaire de phrases mélodiques dans certains mélismes — anormalement développés — tels

1. Handschin (*Ueber Est und Seq.*, I, p. 118) souligne cette présence de AB en fin du verset, et que le titre de la séquence est souvent emprunté au verset d'*alleluia*.

2. Gennrich (*Formenl.*, 107 sqq.) ne semble pas tenir compte dans ses schémas de l'intonation sans mélisme par le soliste. Celle-ci est cependant ancienne, « introduite dans l'Eglise romaine du iv^e siècle par le pape saint Damase, à la prière de saint Jérôme, en imitation de ce qui se pratiquait en Orient ». (Gastoué, *La Musique religieuse*, TSG. V, 1899, p. 55.)

Cf. J. Dupoux, *Les Chants de la messe*, TSG. IX, 1903, p. 231.

3. ; Rappelons ue Spanke fait venir le virelai de la séquence (*Das lateinische Rondeau*) et Gennrich du rondeau (*Formenlehre*, 18, etc.).

4. Certaines façons locales de chanter l'*alleluia* ajoutaient encore à la symétrie. Ainsi, à Milan, d'après un texte du xii^e siècle, l'*alleluia* était chanté deux fois par un *notarius* en aube, puis « le magister scholarum » entonnait de nouveau et les lecteurs le chantaient ainsi que le verset (J. Dupoux, *art. cit.* 231). Gennrich en donne un exemple p. 109 : l'*alleluia Christus resurgens* du iv^e dim. après Pâques (Par. Rom., p. 723).

5. D. Ferretti, *Esth. grg.*, I, p. 193 sqq.

6. *Par. Rom.*, p. 714.

7. *Ibid.*, p. 719.

que le mot *cedrus* de l'alleluia *Justus ut palma florebit*, dont la popularité est attestée par le nombre des séquences bâties d'après lui et par le fait que sa refaçon *In odorem* de l'office de Saint-André sera l'un des timbres de *teneur* favoris des motets du XIII^e siècle¹.

Rappelons d'autre part que le répertoire du ms. A, connu à Saint-Martial et à Saint-Gall aux IX^e-I^{er} siècles, contient des schémas tels que AB CD' C'E (n° 9), ABAB AC DE FG (n° 10 EE FGH (n° 14, 2^e str.) AA BCD A' (n° 21) DE DE FG HI (n° 22, 2^e str.) AB A'B CD E (n° 25, *planctus* de Hug), sans compter les nombreuses répétitions à variations (n° 11, 12, 14, 22 1^o str., etc.), faisant déjà appel au principe de la répétition mélodique ; celui-ci était donc connu hors de la séquence, au moins à l'époque de son apparition et probablement avant².

Faut-il voir dans de tels modèles la source du schéma couplé de la séquence ? Celle-ci, selon toute vraisemblance, a dû passer par trois stades, et des témoins nous restent de chacun d'eux, sans pourtant que leur succession chronologique soit attestée autrement que par un lien logique.

D'abord, le simple "trope d'adaptation" sur le mélisme A de l'alleluia, c'est-à-dire l'équivalent de la prosule. Telle fut sans doute, d'après le récit de Notker, la « séquence » de Jumièges. Ce type, adapté également à d'autres mélismes, demeurera en usage à travers tout le Moyen Âge, et le ms. B nous en fournit un recueil assez abondant sous le titre *Congregatio prosarum*. De telles pièces sont donc dépourvues par définition de tout schéma mélodique, à moins que le mélisme original, par lui-même, n'en comporte un ; si, comme il arrive, le *jubilus* d'alleluia comporte des incises répétées, le schéma couplé naîtra de lui-même, sans y prendre garde.

Le développement de cette "séquence" primitive s'effectue de deux façons distinctes : d'une part, le trope gagne les syllabes articulées du mot *Alleluia* (Notker le relate en propres termes) ; dans l'école de saint Martial, même, nous possédons des tropes d'adaptation ainsi conçus (nous en donnons un exemple page 73) : *Letus aeter stellifer laudum*, remplaçant intégralement le mot *alleluia*, H f° 125), et montre la prosule se développant sur d'autres textes que l'alleluia (ex. sur les versets d'offertoire dans le ms. F). Tout ceci reste encore dans le cadre du trope d'adaptation.

D'autre part, la séquence ne se contente plus, bientôt, d'adapter la mélodie existante : elle la développe, la modifie (nous étudierons comment au chap. IV) et ainsi naît la véritable prose. Mais ce processus n'entraîne pas forcément le couplage, et de fait, de nombreuses proses anciennes ne présentent pas ce couplage. Il serait important

1. Cf. Gennrich, *Formenlehre*, p. 116.

2. Rappelons que la destruction de Jumièges est de 862, que le récit de Notker (840-912) se place vers 884-887, et que Godeschalc mourut entre 866 et 869, bien que nous ignorions la date exacte de composition de la musique mise sur ses vers.

de savoir si les premières séquences de Notker appartiennent au type adaptation ou au type développement, mais il faudrait pour cela procéder à des comparaisons de mélodies que nous ne croyons pas avoir été faites, et qui dépasseraient le cadre de ce travail.

Quoi qu'il en soit, le type non couplé existe aussi bien à Limoges que chez Notker. A Limoges, des séquences anciennes non couplées ont été refaites plus tard en utilisant le couplage.¹

Mais le schéma couplé existe déjà dans les plus anciens mss. A et B, où il est même plus fréquent. Notker signale son *Dominus in Sina*, couplé, comme spécimen de sa « deuxième manière ».²

Il est probable que le couplage, déjà suggéré par les rapprochements que nous avons signalés, est une systématisation de l'alternance paroles-vocalise sur la même mélodie, normale dans la prosule et le trope de Kyrie.³ L'affaiblissement du principe utilitaire souligné par Notker — affaiblissement nécessaire à la transformation d'une conséquence pratique en principe gratuit — est attestée par l'interversion dont témoigne en plusieurs circonstances la façon moins logique d'exécuter la séquence : « Un demi-chœur exécutait un fragment de la *sequela* sans paroles, et l'autre demi-chœur répondait en chantant un fragment de la *sequela* avec paroles. »⁴ Le principe de la binarité ne s'y trouvait pas moins établi. Le procédé limousin attesté par le ms. K, où la "sequela" est répétée seulement entre les versets symétriques, peut être considéré comme une transition.⁵

**

Nous n'avons pas la prétention, par les notes qui précèdent, d'avoir élucidé l'un des problèmes les plus complexes où les savants les plus éminents se sont évertués en vain. Notre but était simplement de relier les solutions proposées aux textes que met à notre disposition l'école de Saint-Martial de Limoges ; on a vu que cette confrontation réduit à des proportions singulièrement réduites les arguments de la thèse byzantine. Reste la question de savoir si les séquences limousines sont ou non une émanation des séquences notkeriennes.

1. Ex. *Age nunc die camena*, non couplé, d'après l'alleluia *Dominus regnavit*, XI^e siècle (D3, E6, H5), refait à la même époque (12) sous forme couplée *Age nunc mitis caterva*. Texte dans Gennrich, *Formenl.*, p. 123.

2. Texte litt. Wagner, *Origine*, p. 257.

3. Dans celui-ci, le chantre, dit Dom Gatard (*La Mus. grég.*, p. 46) donnait le premier Kyrie avec le trope : *Cunctipotens genitor Deus, omnificator, eleison*. Puis le chœur répétait la même mélodie en faisant une vocalise sur la dernière syllabe du Kyrie : *Kyrie... eleison*. La plupart des tropaires, à Limoges et ailleurs, indiquent de la sorte la mélodie mélismatique après le trope syllabique. Il en était de même à Saint-Gall : cf. rubrique du ms. 546 de Saint-Gall : « *Tres bene vociferati scholares canunt tropos, et chorus subsquitur V. Kyrie eleison.* » (Cf. J. Dupoux, *Les Chants de la messe*, p. 325.)

4. Gautier, *Tr.*, p. 156, n° V, §§ 3 et 4 ; textes justificatifs, *ibid.*

5. Transition vers la suppression des mélismes ? Une rubrique de-L, f° 108, est peut-être significative. *Incipiunt melodiae annuales in festivitibus dicendae*. Faut-il en déduire que ces mélismes ne s'intercalaient qu'aux grandes fêtes, et qu'en de moindres circonstances on se contentait de la prose syllabique ?

si les tropes limousins eussent existé sans Tutilon, et par là si Saint-Gall mérite le rôle éminent que lui attribue la tradition créée par Ekkehard. On ne saurait douter (Handschin le souligne)¹ que Notker soit réellement l'auteur des séquences qui lui sont attribuées. Mais est-il vraiment le promoteur de "la séquence" ? Tutilon est-il vraiment l'inventeur des tropes ? Nous avons énoncé nos conclusions. Honnêtement, nous ne croyons pas pouvoir les dépasser.

III. — LE MOT PROSA.

On considère généralement, nous l'avons dit,² le terme *Prosa*, qui prévalut en général en France sur celui de *sequentia* dominant en Allemagne, comme un substitut relativement tardif, et l'on s'étonne que ce terme ait été adopté pour désigner précisément une composition en vers. P. Wagner y voit un effet de l'aspect populaire de ces chants : « Cette nouvelle forme poétique fit sur les chœurs ordinaires l'effet de prose, ce qui lui fit aussi donner ce nom, qui fut conservé même après la transformation postérieure. »³ Au XVIII^e siècle, Sébastien de Brossard donnait encore une explication analogue : « *Sequenza...* veut dire prose ou séquence. C'est-à-dire, certaines espèces d'hymnes, qui souvent sont plutôt de la prose rimée et cadencée, que de véritables Vers... »⁴ Il semble toutefois que l'explication doive être cherchée de façon plus sérieuse.

L'emploi liturgique du mot est bien antérieur aux séquences. La vie de saint Césaire d'Arles par Cyprien nous dit qu'il fit chanter au peuple comme aux clercs les uns en grec, les autres en latin, proses et antennes, après s'être procuré psaumes et hymnes.⁵

Le texte déjà cité de la règle de Paul et Etienne, à peu près du même temps, nous éclaire sur le sens ancien du mot : texte syllabique opposé aux chants "modulés" avec vocalises. Ceci rejoint le sens latin (*prorsus*, qui va en ligne droite, directe ; le grammairien Apulée dit *prorsa facundia*⁶). On comprend dès lors son emploi : une fois la vocalise (séquence ou trope au sens primitif) pourvue de paroles note contre note, elle passait dans la catégorie opposée et devenait chant syllabique ou prose. Une particularité graphique fortuite aura pu peut-être favoriser la nouvelle expression ; par suite du changement de sens de *sequentia*, les séquences (nouveau sens) pouvaient être dites

1 *Ueber Est. und Seq.*, I, pp. 11-12, note.

2 Cf. *Infra*, p. 19.

3 *Origine*, p. 264.

4 *Dict. de musique*, 1703, p. 124.

5 Gerbert, *De Cantu*, I, p. 340 : « *Adjecit atque compulit ut laicorum popularitas psalmos et hymnos pararet, altaque et modulata voce instar clericorum, alii graece, alii latine, prosas antiphonas que cantarent.* »

6 Quicherat, Daveluy et Chatelain, *Dict. latin-grecque*, art. *prorsus*.

pro sequentia (texte remplaçant l'ancienne séquence vocalisée), d'où l'abréviation PSA., que l'on trouve en de nombreux mss. Ce qui peut tout aussi bien se lire *Prosa*¹. C'est la même dualité de sens qui explique l'expression non moins fréquente *sequentia cum prosa*.

Il semble même, d'après cette expression, que *prosa* ait été préféré précisément pour éviter l'ambiguïté.

Reste le paradoxe du mot prose désignant un texte en vers. On remarquera à ce sujet que si les séquences "nouveau style", à partir du XII^e siècle, sont généralement en vers rythmiques (Adam de Saint-Victor, séquences du XIII^e siècle), ce caractère, malgré l'opinion de Wagner², est loin d'être affirmé à l'origine, même à Saint-Gall. Prenons par exemple la première séquence de Notker citée par Wagner : *Psallat Ecclesia mater illibata* (signalée par l'auteur comme type de sa deuxième manière). Sur 25 vers, nous n'en trouvons que 9 qui offrent un rythme trochaïque acceptable. Fait plus grave, si nous comparons deux vers "symétriques" à rythme trochaïque (str. 3 et 3 bis, 2^e vers), nous trouvons l'un féminin, l'autre masculin :

a) Civitatem sine tenebris :

b) Animarum quæ in cælo vivunt³.

L'usage de la symétrie entraîne volontiers un découpage des mots ou groupes de mots du vers-réponse analogue à celui du modèle ; ce découpage fait mieux apparaître encore l'indifférence à la place de l'accent. Ex. *Dominum in Sina*, st. 2-2 bis.

a) Christe Jesu	fili Dei	mediator ;
b) Officiis	te angeli	atque nubes.

a) naturæ nostræ	ac divinæ ;
b) stipant ad patrem	reversurum.

Ceci s'explique par le fait que, contrairement aux *versus*, écrits littérairement (d'où poésie d'accent) puis mis en musique, la séquence est écrite d'après la musique, indifférente à l'accent (du moins à cette époque), comme nous l'avons établi au livre II. Lorsque, plus tard, le rythme musical suivra le rythme d'accent, il en ira tout autrement, et c'est pourquoi les "proses" d'Adam de Saint-Victor et de l'époque postérieure seront au contraire le type même de la poésie rythmique.

1. Toutefois cette explication, lue jadis en un ouvrage dont nous n'avons pu retrouver la trace, demeure hasardeuse, et nous nous reprochons de l'avoir accueillie avec trop de complaisance dans notre *Histoire musicale du moyen âge*. Le chanoine Villetard nous confirme verbalement avoir proposé cette explication.

2. *Origine*, p. 259 : « C'est surtout l'absence de toute prosodie et quantité dans les séquences qui marque leur différence d'avec les hymnes. C'est de la poésie rythmique nettement marquée. »

3. A moins que l'on n'édide *quæ*, ce qui ramène l'égalité des syllabes, mais détruit le rythme trochaïque.

Ainsi donc, voilà des "vers" qui n'ont ni quantité, ni rythme, ni rime, ni nombre de syllabes défini (sauf évidemment aux strophes de réplique pour la symétrie). Ce ne sont pas des vers, mais de la prose découpée, et pour des gens habitués aux *Versus* réguliers, c'était bien une *prose* au double sens du mot : s'opposant à la fois aux *versus* par le texte, aux *modulationes* par la musique.

Quant au doublet *sequencia-prosa*, il se conçoit aisément par l'évolution des termes, nous l'avons dit, *sequencia* désignant le mélisme de l'*alleluia*, *prosa* le texte qui fut à l'origine adapté à ce mélisme ; lorsque furent écrits les premiers tropes, non plus d'adaptation, mais de développement sur ces mêmes "séquences", il y eut une hésitation compréhensible sur le nom à donner à ces nouvelles compositions qui réunissaient la séquence et la prose. On eût pu leur donner un nom nouveau, ce qui eût résolu la question ; on n'en fit rien, et elles conservèrent leur ancien nom : les uns gardèrent *sequencia*, les autres préférèrent *prosa*. Il se produisit là l'équivalent de ce qui s'est passé depuis pour les noms des notes : Guy d'Arezzo ayant donné aux anciennes notes-lettres A B C D... les syllabes auxiliaires *ut-ré-mi...* destinées à être chantées sur la hauteur fixée par elles, lorsqu'on en eut assez de conserver le couplage *C-fa-ut*, les pays latins gardèrent les syllabes, les pays germaniques les lettres. De même pour la "séquence munie de prose".

L'étude des rubriques de l'école de Saint-Martial confirme cette façon de voir.

Dans la première période (B1), *Prosa* y a encore un sens généralisé, couvrant à la fois la séquence proprement dite (f° 17', 18) et les simples tropes d'adaptation (*prose de Kirrieleyson*, f° 79, *congregatio prosarum*, f° 434, désignant des prosules d'adaptation) : on remarquera, lorsqu'il désigne les séquences, la fonction grammaticale : *prosa de...* ; à l'origine de l'histoire martialienne, *prosa* n'est pas encore un genre, mais synonyme de « paroles adaptées sur une vocalise », comme plus tard le mot « motet ».

Dès la seconde période par contre, *prosa* est devenue absolument la rubrique habituelle de la séquence, la mention *de* suivie de la source ou du sujet célébré devenant facultative ; la simple prosule non développée ne s'appelle plus *prosa*, mais *tropus de alleluia*, au moins dans H (f° 115', etc.) ; H précise même parfois qu'il s'agit du mélisme final (*tropus de alleluia ad finem*, f° 116') ; on voit donc

que *tropus* a pris un sens élargi contrairement à *prosa*, qui prenait dans le même temps un sens restrictif. De même *tropus de Ostende* (H f° 116), désignant la même pièce que *Prosa de Ostende* que conservait encore C f° 106.

Toutefois, *Prosa* semble d'abord désigner le texte en opposition à la mélodie de la *sequentia*.

Nous avons relevé dans C, à côté de *Prosa de Ostende*, appliqué à une « prosule » d'adaptation (f° 106), l'expression *prosa de ipsa sequencia* (f° 110', etc.) pour désigner des textes différents appliqués à une même mélodie, mais aussi *prosa* absolument (*prosa in pascha Domini*, f° 115', *item alia prosa ubi volueris* f° 122') ; de même D (*proses dominicales*, f° 198, *prosa in ipso sono* f° 197', et aussi *prosa de alleluia Domine refugium* f° 199', etc.) ; les autres mss. font de même.

IV. — LE TROPE, LE MOT ET L'ORIGINE.

Les partisans de l'origine byzantine des séquences n'ont pas manqué de tirer argument de l'étymologie grecque de *tropus*. Mais, de même que *AKOLOUTHIA* ne désigne pas un équivalent de la *sequentia*, *TROPUS* n'a jamais désigné quelque chose qui ressemblât à un trope occidental.

Les "explications" que nous donnent les écrivains médiévaux pour justifier ce terme sont si nébuleuses et contradictoires qu'il n'est pas inutile de rechercher ses diverses acceptions en essayant d'y trouver un lien logique qui semble faire totalement défaut.

Le sens usuel du mot grec, issu du verbe *TRÉPO*, est le même que celui de *modus* en latin : « manière », et les musicographes eux-mêmes l'emploient parfois dans son acception courante¹. Aristoxène semble bien, cependant, lui donner un sens technique, mal éclairci faute de recoupements suffisants, mais qui paraît inclure l'emploi de « nuances » d'intervalles particulières². Ce sens est, en tout cas, incompatible avec celui, bien précisé cette fois, qui apparaît chez les théoriciens alexandrins. Chez eux, *TROPUS* est devenu synonyme de *TONOS*, sous-entendu *SYSTEMATIKOS* : c'est le « ton de hauteur » où s'accroche le système, qui est, lui, de hauteur relative. Boèce transmettra à ses commentateurs le mot pris dans cette acception et latinisé en *tropus*, avec ses deux équivalents, strictement synonymes au début : sa traduction *modus* et la transcription latine *tonus* de son équivalent grec

1. Le sens normal de *akolouthia* serait assez voisin du latin *ordo*, tandis que *troparios* désigne toute espèce de chant non biblique.

2. Cf. Plutarque, *Mus.* 320 : *HO PINDAREIOS TROPUS, HO PHILOXENEIOS TROPUS*. Relevé par L. Laloy, dans le lexique de son *Aristoxène de Tarente*, p. XXXIX.

3. *Aristoxène* se plaint (Meib. 23) que les modernes ne serrent pas assez le pycnon de l'enharmonique et ajoute que la beauté du pycnon serré est « évidente pour ceux qui sont accoutumés aux premiers et seconds tropes des anciens ». Plus loin (Meib. 40), il reproche à la notation de ne pas rendre compte des différents caractères des intervalles, et parmi ceux-ci inclut « les tropes des mélodées ». Laloy (*loco cit.*) traduit le premier passage par « les styles de l'ancienne musique des deux premiers âges » et le second par « les différentes manières de composer la musique ». Ces traductions semblent sujettes à caution, bien qu'adoptées implicitement par A. Auda, *Les Gammas musicales*, p. 53.

TONOS¹. C'est à partir de cette trinité *tropus-modus-tonus* que, à partir du IX^e siècle, s'élaborera, à la faveur d'une confusion que nous avons étudiée ailleurs², et avec des flottements plus ou moins accrus, le classement des mélodies liturgiques, origines de nos « modes ».

Lorsque nous rencontrons pour la première fois *tropus* en Occident, vers le VI^e siècle, il a pris concurremment un sens différent. « Ce qui est à chanter, dit la règle de Paul et Etienne, ne doit pas être changé en manière de prose ou de lecture, et ce qui est écrit pour être lu ne doit pas être changé en des tropes ou mélodies artistiques³ ».

Toutefois, il n'est pas impossible que ces deux emplois aient quelque peu interféré : l'*Alia Musica*, commentant Boèce, signale que TROPUS se dit en latin *Conversio*, parce qu'une chose est transformée en une autre à l'exception de ce qui lui est propre » (Gerbert, *Scriptores*, I, 126 b). Glose puérile, qui a peut-être influencé l'étymologie donnée assez fréquemment et relevée par Guillaume Durand au XIII^e siècle : *tropus a conversione dicitur*⁴ : orner un texte de tropes, c'est serait en « changer » la nature en transformant un chant syllabique en un chant orné, au moyen de ces « neumes » (les *pneumata* grecs) qui se sont conservés longtemps dans certaines églises à la fin des antiennes, ou parfois, comme à Sens, à la fin des antiennes et des répons⁵.

Mais il semble plus probable que Guillaume Durand — il en est coutumier — a fait là une glose puérile inspirée simplement du sens usuel de TROPUS⁶. Déjà Cassien emploie le terme *Tropus* pour

1. Cf. H. Potiron, *Boèce théoricien de la musique grecque*, à paraître.

2. J. Chailley, *L'imbröglie des modes*, Leduc 1960, p. 31 sqq.

3. *Ne quae cantanda sunt in modum prosae, ea quasi in lectiones mutemus : aut quae ita scripta sunt in ordine lectionum utamur, in tropis et cantilena arte nostra praesumptione vertamus* (chap. 14. cit. par d'Ortigue, col. 1529) ; cf. Wagner, *Origine*, p. 42.

4. « *Hi autem versus tropi vocantur, quasi laudes ad antiphonas convertibiles : tropus enim graece, conversio dicitur latine.* » (Durand, *Rationale*, IV, p. 5.) Il est clair que le XIII^e siècle connaissait l'étymologie du mot, mais ne la comprenait plus : d'où le non-sens de la glose de Durand.

5. Cf. d'Ortigue, art. *Neumes*. Sur les *pneumata* de Sens, v. notre étude *Un document nouveau sur la danse ecclésiastique*, Acta musicologica, 1949.

6. A moins qu'il n'ait connu le texte cité ci-dessous et n'en ait retenu, par contre-sens, que la première partie⁷ : « (*tropi dicuntur*) *a conversione vulgari modulationis* ».

désigner les formules mélismatiques du chant orné oriental¹ et Cassiodore pour les mélismes de l'Alleluia². Et c'est par *modulatio* que sera expressément traduit au XI^e siècle, dans l'entourage immédiat de Saint-Martial de Limoges, le néologisme *tropos*, employé cette fois au sens que nous lui avons conservé³.

D'autre part, lorsque, au IX^e S., les « modes » ecclésiastiques entrent dans la théorie, sous leur triple nom de *tonus-modus-tropus*, ils y sont définis presque exclusivement au début par les formules tonales, vocalisées sur des syllabes conventionnelles, que les Byzantins appellent APÉCHÉMATA, (*ananes*, 1^{er} ton), (*néane*, 2^e ton), etc⁴.

Ces formules ou ÉCHOI deviennent donc des TROPOI à la faveur de la confusion signalée.

Connues notamment à Saint-Gall et à Saint-Martial⁵, elles ont pu aider le mot TROPUS à glisser du sens ancien à celui de vocalise, *modulatio*.

Ceci nous explique aussi l'analogie qui permettra au XIII^e siècle au grammairien Geoffroi de Winsauf de classer en "tropes" les ornements du style⁶.

Les "tropes" sont donc devenus les *mélismes ou neumes ajoutés après coup à des textes syllabiques*. Wagner signale que « des vocalises de ce genre se trouvent en foule dans le ms. 484 de saint Gall, si important pour l'histoire des séquences ; ce sont des traits mélodiques sans texte insérés dans les chants existants⁷ ».

1. Wagner, *Origine*, p. 42. Mais A. Auda, dans *Les Gammes musicales*, p. 54, conteste la référence donnée par Wagner pour ce passage.

2. *Tanquam insatiabile bonum tropis semper variantibus innovatur*. Cf. Ferretti, *Esth. grég.*, I, p. 177.

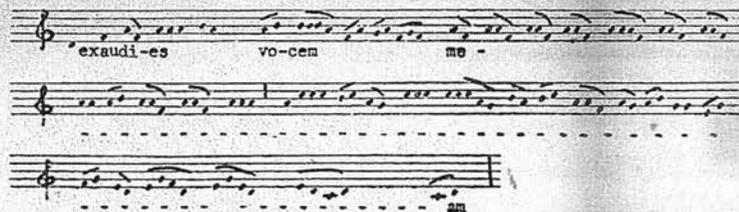
3. (*Laudes*) *quae tropoi graeco nomine dicuntur, a conversione vulgaris modulationis* (procès-verbal du Concile de 1031 où fut discutée l'apostolicité de saint Martial, ap. Labbe, II, p. 781). Rappelons que l'on a soupçonné Adémar de Chabannes d'être le rédacteur apocryphe de ce procès-verbal. (Cf. Livre I.)

4. Gastoué, *loc. cit.* V. Raymond Schlecht, suppléments en plain-chant de la Caecilia de Trèves, 1876. — Dom L. Kunz, *Ursprung und textliche Bedeutung...* dans *KmJb.* XXX, 1935. — Wellesz, *A History of byzantio Music and hymnography*, etc.

5. Pour Saint-Gall, v. Wagner, *Origine*, p. 251¹ ; pour Saint-Martial, ms. B, f^o 62¹ sqq. et autres tonaires.

6. Cf. E. Faral, *Les Arts poétiques aux XII^e et XIII^e siècles*, p. 195.

7. *Origines*, p. 275. Cf. aussi Gautier, *Tropes*, p. 50, sqq. et 213-216. On en trouve aussi à Saint-Martial, ainsi, dans la partie liturgique de P1, ce « Pneuma » de verset d'offertoire (*Gloriabuntur*, f^o 35), remarquable par l'insistance de ses répétitions mélodiques, qui semble subir l'influence du style des séquences par développement :



L'identité de mot plaide la parenté de la chose : l'interpolation musicale pure semble ainsi la source de l'interpolation texte et musique qui allait prendre le même nom : il a suffi que Tutilon suive pour ces "tropes" vocalisés l'exemple que Notker lui donnait pour les *longissimae melodiae* de l'alleluia en les dotant de paroles. Toutefois, ce n'est que plus tard que ces textes nouveaux empruntent aux mélodies intercalées leur nom de *trope*.

Si l'on excepte un emploi ambigu du mot chez Ekkehard¹, on plaçait jusqu'ici au XI^e siècle le premier témoignage du terme dans son nouveau sens² et précisément à Saint-Martial de Limoges : d'abord sous la plume d'Adémar de Chabannes, à propos des fêtes qui marquèrent en 1010, à Saint-Martial, la pseudo-découverte du chef de saint Jean-Baptiste³, si l'on admet que l'expression *tropus ac laudes* forme une tautologie ; puis, cette fois sans ambiguïté possible, dans le procès-verbal du concile de Limoges en 1301, déjà cité⁴. La glose deux fois répétée (*laudes quae tropoi... dicuntur et tropis, id est festivis laudibus*) atteste bien qu'on considérait encore le mot comme un néologisme.

Toutefois, nous pensons, à la faveur des mss. martialiens, que cette date doit être sensiblement reculée.

En effet, le mot *trope* est déjà employé en rubrique dans B1 et B2 (datés avec précision de 908 et de 933-936) avec quelque hésitation encore sur la graphie (*trophî*, 18' 34' ; *tropum* 30'). Son emploi est donc antérieur de plus d'un siècle à la date ci-dessus. En outre, il n'a pu se substituer au mot *Laudes*, comme le dit P. Wagner, car tous deux ont existé simultanément avec des acceptions différentes.

Ce terme de « trope », au début, ne s'applique pas au commun, et désigne exclusivement des tropes d'interpolation. Ce n'est que dans le second quart du XI^e siècle qu'on l'emploiera en dehors du Propre, mais toujours pour des pièces ayant un caractère spécifique dans une fête donnée (*Trophî ad Agnus Dei*, C1 f^o 23, pour Pâques) : c'est donc encore alors un élément de Propre inséré dans une pièce du Commun ; jusque là, les rubriques indiquent seulement *ad Sanctus, ad Agnus Dei*, sans préciser. C'est vers la même époque qu'il se rencontrera pour la première fois à propos de tropes d'adaptation, et encore, de façon exceptionnelle (*Tropus de Alleluia*, H3 f^o 115').

1. *Et non solum ea quae beatus vir Notkerus dictaverat, verum etiam ea quae socii et fratres ejus in eodem monasterio S. Galli composuerant, omnia canonizavit, videlicet hymnos, sequentias, tropos, litanias, etc.* (Vita B. Notkeri, cap. 16). Comme le mot n'est suivi d'aucune explication, on ne peut savoir s'il désigne les méliismes du sens ancien ou les textes chantés du sens nouveau. On y voit seulement que *tropus* est différent de *sequentia*.

2. Wagner, *Origines*, p. 275.

3. *Canonici S. Stephani cum monachis S. Marcialis alternatim tropus ac laudes cecinerunt* (Hist. lib. 3 cap. 56, ap. Waitz, MGH. IV, pp. 141-143).

4. V. début du texte ci-dessus, p. 184 ; plus loin : *Angelico interea hymno cum tropis, id est festivis laudibus, ornatissime expleto, etc.* (cf. Ducange, art. *Tropus*, p. 194).

Sa forme restera assez longtemps hésitante ; *trophî* se trouve dans BCDC, *trophos* dans CD, *tropi* (*tropus*) dans EFH, *tropos* dans EH. Les formes en "os" semblent considérées comme un singulier grec plutôt que comme un accusatif (*alios tropus*, H f^o 115).

Ainsi l'histoire du mot *trope* est exactement parallèle à celle du mot *séquence*. L'un et l'autre ont d'abord désigné des vocalises sans paroles, puis les textes adaptés à ces vocalises ; enfin, des pièces composées directement sur le modèle des premières adaptations. Leur origine est commune, leur développement sera divergent.

**

V. — LES AUTRES RUBRIQUES.

LAUDES. — La rubrique *laudes* évolue de façon différente. En règle générale, c'est ainsi que sont désignés les tropes de *Gloria*, mais seulement à partir de la seconde période (B1 dit encore simplement *Ad Gloria*, f^o 39) ; C précise même *Gloriae cum laudes* (sic) 82 ; H semble faire une confusion : *laudes cum trop(is)* f^o 6', *tropus de laus* au singulier (f^o 28, 44). La rubrique *prosalae in Gloria in excelsis* (D f^o 50') ne désigne pas des tropes de *Gloria* proprement dit, mais de *Regnum tuum*, intercalation traditionnelle dans le texte du *Gloria*.

Le mot *Laudes*, dans B1, est encore un terme général pour désigner toute pièce acclamative ou invocative : il s'applique, f^o 65, au *Christus vincit* daté, et f^o 33 aux litanies des Rogations, mais non encore aux tropes : ceux du *Gloria*, f^o 39-43, sont notés simplement *Ad Gloria*, sans déterminatif et les *Laudes in Gloria*, f^o 82', n'appartiennent pas à la partie la plus ancienne du ms., mais à B3. C'est donc dans la seconde moitié du X^e siècle seulement que *Laudes* devient le nom officiel des tropes de *Gloria*, nom qu'ils portent dans tous les mss. de la seconde époque, et qui tend à s'effacer dans la troisième devant l'envahissement du mot *tropus*.

Il convient donc de rectifier l'assertion de P. Wagner suivant laquelle « jusqu'au XI^e siècle les tropes étaient appelés *festivae laudes* ». Cette opinion ne peut être basée que sur la phrase d'Adémar de Chabannes, qui confirme précisément ce phénomène d'envahissement localisé dans la 3^e période.

VERSUS. — Employé parfois dans son sens liturgique de verset (B f^o 37 : *offertorium, versus*), mais parfois aussi dans un sens différent ; l'hymne *Tellus ac ethra jubilent*, déjà copiée dans A, est intitulée *Versi de Mandatum* (B f^o 24) ; nous savons par le ms. F, f^o 68, qu'elle comportait une reprise du chœur (*recipiat chorus*) après chaque strophe de son premier vers en refrain. De même f^o 23' : *Versi : Surgit Jesus a cena* ; le même ms. F, f^o 67, précise, sous la rubrique *Antiphona*, que cette pièce est chantée alternativement par *duo induti (qui) stent in medio* et par le chœur (*chorus*). Ici *versi* (au pluriel) a donc un sens bien défini de « répliques alternées ».

Le *Gloria laus* de Thédulfe (f° 21) intitulé *Versus in ramis palmarum*, confirme ce sens. De même les *Versus ad Kyrie* de H f° 12 désignent des strophes alternées entre le diacre et les *cantores*, la rubrique le spécifie.

Mais il n'est pas certain que cette acception ait été conservée dans les *versiculi de beato Abraham* de D f° 232, ou les *Versus de Joseph* qui lui font suite f° 234'. Ici, le sens semble influencé du "verset" liturgique : le vocatif litanique de la pièce à Abraham l'apparente à cette forme, et il est regrettable que la musique n'en ait pas été copiée. Les *versus de Joseph* appartiennent au répertoire lyrique extraliturgique, influencé de la forme séquence, et nous aurons à les étudier plus en détail ; c'est donc bien à des rubriques telles que celles de A (*versus Godeschalci, etc.*) qu'il faut rattacher ici l'emploi du terme.

PROSULA. — Ce terme, qui désignera couramment par la suite les tropes d'adaptation simple, surtout de mélismes d'*alleluia* ou de versets d'offertoire, apparaît déjà dans C f° 67 pour les tropes de *Kyrie* ; dans F, il a pris son sens définitif, tout au long du ms. Il remplacera désormais *Prosa* dans cette acception, que ce mot abandonne après B1.

PLANCTUM. — Une rubrique de B3, f° 88, peut intriguer au premier abord ; c'est un mélisme d'*alleluia* intitulé *Planctum*. Toute surprise disparaît lorsqu'on sait que ces mélismes sont généralement accompagnés du titre de la séquence correspondante, et que plusieurs séquences sont intitulées *Planctum* (*Planctum cicni, planctum publicani, etc.*). Il ne s'agit donc pas là d'une rubrique, mais d'un titre équivalent à un incipit.

ANTIPHONA. — Dans les tropaires martialiens, ce terme semble avoir conservé son sens étymologique de "chant alterné". Ainsi B f° 23 intitule *Antiphona de Mandatum* une table des chants de cette cérémonie (lavement des pieds du Jeudi Saint) où les rubriques portent alternativement A (= *antiphona*) et PL (*Plebs*). Dans C, f° 230, il semble que ce soit dans la même acception qu'une suite de versets formant variations lyriques avec reprise d'incipits, soit intitulée *Antiphonas de tribus pueris projectis in fornacem ignis*.

Cf. aussi G3 f° 12', où le trope d'introït de saint Etienne est chanté *retro altare* et où la rubrique alterne T (*tropus*) et A (*antiphona*). De même f° 12 (*ante communionem antiphona*).

1. C'est dans le même sens que paraît employer le mot la règle de saint Benoît, citée par Guignard, p. 19, d'après un ms. de Cîteaux : « *Post hos lectio apostoli sequatur ex corde recitanda et versus et supplicatio letanie, id est Kyrieleyson, et sic finiuntur vigilie nocturne.* » *Versus* est ici le corps variable de la litanie, *supplicatio* en est le refrain imploratif.

CHAPITRE III

LE TROPE D'ADAPTATION

D'après le récit même de Notker, le trope d'adaptation lui est antérieur : c'est celui que pratiquait Jumièges en 862 ; c'est aussi le noyau initial à partir duquel se construira toute l'histoire des tropes, des séquences et de leurs dérivés.

Le principe en est simple : sur une vocalise mélismatique du texte liturgique original, des paroles sont disposées. La mélodie demeure intacte. Elle perd seulement — et l'amour si aigu du Moyen Age pour le symbolisme aurait sans doute soulevé cette objection si le chant grégorien n'eût été déjà en voie de décadence — ce caractère d'envolée mystique qui lui valut son nom de *jubilus*, et que définissait saint Augustin : « Celui qui jubile ne prononce pas de paroles, mais il exprime sa joie par des sons inarticulés. Dans les transports de son allégresse, ce qui peut se dire et se comprendre ne lui suffit plus, mais il se laisse aller à une sorte de cri de bonheur sans mélange de paroles. »¹

Il semblerait, d'après le récit de Notker, d'une part que le trope de Jumièges concernât surtout la vocalise A de l'*alleluia*, ensuite qu'il ne fût pas strictement syllabique, puisque les essais qu'il tenta à leur imitation lui valurent de la part d'Yson le conseil de les améliorer en les rendant tels. On peut conjecturer qu'ils n'étaient pas assonancés — contrairement à ceux de l'école martialienne — puisque Notker, les imitant, n'éprouve le besoin ni de le signaler, ni d'assonancer ses propres essais. Notre connaissance hypothétique de la matière ne dépasse guère ces quelques déductions.

1. Trad. D. Gatard, *Mus. grég.*, p. 28. Ce texte rappelle singulièrement le *Li-ki* ou mémorial des rites chinois (1^{er} siècle avant J.-C.) : « Dans la joie, l'homme prononce des paroles. Ces paroles ne suffisant pas, il les prolonge, les paroles prolongées ne suffisant pas il les module, les paroles modulées ne suffisant pas, sans même qu'il s'en aperçoive, ses mains font des gestes et ses pieds bondissent. » (Louis Laloy, *La Musique chinoise*, Paris, Laurens, s. d., p. 13.)

De fait, B1 contient à la fois des séquences couplées et des prosules, mais celles-ci en plus grand nombre, et aussi des *Gloria* d'interpolation tout aussi bien que des *Kyrie* d'adaptation.

Les prosules d'alleluia elles-mêmes (que B1 nomme encore simplement *prosaë*), ne semblent pas avoir été comprises comme des prototypes, mais au contraire suivant ce que nous dit le rubricateur de D, lorsqu'il écrit simplement avant l'une d'elles, f° 197' : *Ubi vis breviare officium propria sequentia*.

Voici un exemple de ces prosules primitives, l'une de celles de la *Congregatio prosarum* de B1. B n'en donne pas la musique, mais nous l'empruntons à F f° 1', de même que la vocalise qui lui sert de modèle et qui termine le second verset de l'offertoire du premier dimanche de l'Avent : *Respice in me et miserere mei, Domine ; Custodi animam meam et eripe me, non confundar quia INVOCAVI TE*.

Offertoire

Prosule In-vo-ca-vi-te

ÉPENTHÈSE

In-vo-ca-vi-te Al-tis-si-me venturumque longe

ce-ci-ne-re de-vo-te, Glo-ri-a laus et honor, Chris-te sic

EP.

di-ci-tur ti-bi rex pi-e qui ve-nis sal-va-re me et te ve-ra

[SYNCOPE] [REPÈSE]

Fi-de in te blan-de sus-ce-pit et de-vo-te te vo-len-te

A part quelques très légères libertés (épenthèses, suppression d'une répétition d'incise), la mélodie originale est fidèlement respectée. La prosule se chante après la vocalise, et est suivie de la réclame (reprise de la dernière partie du texte initial). Plus tard on verra des prosules s'adapter en trope non plus sur une vocalise unique, mais sur un verset mélismatique, et même y ajouter une cauda ; ainsi, toujours dans F, la prosule du verset d'alleluia *Post partum* (f° 24') « couvrira » comme suit le verset original :

Texte liturgique : Post par — (mélisme) — tum
 Prosula : Post paterni verbi partum
 Virgo inviola — (mélisme) — ta permansisti Dei genitrix.
 Virgo inviolata Maria et intacta permansisti Dei genitrix.

(mélisme)
 quia sic meruisti fieri, ideoque memor esto seculi et tocius salutis
 interce — (mélisme) — de pro no (mél.) bis (FIN.).
 oratix, intercede et pete, oramus, te pro nostris pia delictis ac

 multimodis simul nequitiis qui nostris non valemus meritis tuis

 adjuvemur suffragiis. (cauda sans modèle ajoutée à la prosule).

On trouve assez facilement plusieurs prosules sur la même mélodie ; on peut même parfois suivre le travail d'adaptation qui détermine l'une à partir de l'autre. Nous avons par exemple relevé le *Invocavi te Altissime* comme l'un des plus anciens ; voici, mis en concordance avec lui, deux autres prosules sur le même mélisme que donne H, f° 115, parmi d'autres également sur le même timbre, mais sans relation littéraire :

I	II	III
<i>Invocavi te Altissime venturumque longe cecinere prophete.</i>	<i>Invocavi te exaudi me venturumque longe cecinere devote</i>	<i>Invocavi te. exaudi me aeterna rex te redemptorem jam venisse</i>
<i>Gloria et Honor, laus Christe sic dicitur</i>	<i>Laus honorque virtus glorie sic dicitur</i>	<i>conclamat plebs, sexus uterque Te laudibus</i>
<i>tibi rex pie qui venis salvare me.</i>	<i>tibi rex pie qui venis salvare me (ms. venisolvere)</i>	<i>prosequens pie in via ramos veste</i>
<i>Ecce vera fide ipse blande suscipiet devote te volente.</i>	<i>Ipsa ver fides ipse vere suscipe me devote et flente.</i>	<i>sternit lectos corde Osanna tibi que cantant Domine rexque celse.</i>

Si l'on comparait les tropes 1 et 3, on ne trouverait aucun point commun ; le n° 2 permet d'établir la liaison et le processus de transformation.

Des prosules d'un genre particulier figurent dans ce même D1, ff° 218-223 et dans G8 f° 268 ; ce sont cette fois des antiennes, donc des pièces déjà syllabiques dont le texte est remplacé par une suite d'alleluias syllabiques ; voici par exemple ce que devient la célèbre antienne de la Pentecôte *Et ecce terraemotus* :

Original
(Ed. Vat.)

Et ec-ce terrae motus fac-tus est ma-grus

Adaptation
(H f° 219)

Allelu-ia alle-lu-ia al-le-lu-ia

An-ge-lus e-nim Do-mi-ni des-cen-dit de coe-lo

al-le-lu-ia al-le-lu-ia, al-le-lu-ia

al-le-lu-ia

al-le-lu-ia

L'alternance de la prosule et du mélisme n'est pas inamovible. Habituellement, la prosule suit le mélisme, mais le contraire se produit parfois ; ainsi, H f° 122', on trouve un *tropus de alleluia* (prosule en *a*) où le texte est suivi de l'*alleluia* mélismatique, de mélodie rigoureusement semblable.

Dans les prosules d'*alleluia* les plus anciennes, le trope semble ne s'attaquer qu'au mélisme initial ou final de l'*alleluia* ; mais, dès le règne d'Hugues Capet, le texte adventice envahit jusqu'aux mélismes intérieurs du développement. Tel est le cas du *Letus Aether*, trope de l'*alleluia Pascha nostrum*, que nous avons cité p. 216.

De tels tropes ont beau être assonancés en *a* comme les séquences primitives, et, comme elles, prendre pour modèle l'*alleluia* et ses mélismes, ils n'en sont pas moins de purs tropes d'adaptation, au même titre que les prosules d'offertoire par exemple ; de même l'assonance en *E* qu'offre par exemple une prosule sur *Invocavi te* : c'est la voyelle du modèle. Il est donc abusif, comme on le fait habituellement, d'en disjoindre l'étude de celle des tropes pour la rattacher à celle des séquences ; ils en sont certes la source, mais la séquence n'a existé en tant que genre distinct que lorsqu'elle eut acquis des caractéristiques propres qui ne transparaissent pas encore ici, alors que ces tropes d'*alleluia* ont sans exception tous les caractères des prosules d'adaptation qui poussèrent à la même époque sur d'autres mélodies mélismatiques que celles de l'*Alleluia*.

Le trope de *Kyrie* n'est pas, dans son essence, différent de la prosule d'*alleluia* ou d'offertoire. Même le rappel du mot *eleison* ou du groupe *Kyrie eleison* qui s'y glisse habituellement est semblable au rappel initial ou final du texte que l'on constate souvent dans la prosule (v. plus haut ex. *Invocavi te*) et que souligne volontiers l'assonance. Le trope syllabique alterne avec la vocalise comme la prosule

alterne avec son *pneuma*, mais l'alternance entre le trope et le *Kyrie* mélismatique semble assez variable. Voici par exemple comment se présente, dans C, le début du trope *Clemens rector*, conservé aujourd'hui comme timbre de *Kyrie ad libitum*, et dont l'origine martienne paraît assurée :

Ed. Vat.

Ky-ri-e e-lei-son

Ms. C

Cle-mens rec-tor e-ter-ne pa-ter in-men-se e-lei-son

Ms. C (suite)

(mélisme)

Ed. Vat.

Ky-ri-e e-lei-son

Ms. C (suite)

Nos-tris nec non vo-ci-bus au-di, be-ne-dic-tè Do-mi-ne

(Ed. Vat.)

ky-ri-e e-lei-son

Ms. C (suite)

AE-ter, stelli-fer nos-ter, nos-tri be-ni-gne e-lei-son

Dernier Kyrie

Ky-ri-e

Ms. C

Tri-per-ti-te et u-ne Do-mi-ne qui ma-nes in e-ter-num

Ed. Vat.

Ms. C

ΕΡΡΗΘΗΣΗ

cum Pa-tre, te(h)lo-rè, te cor-dè at-que men-te psa-lli-mus nunc ti-bi

Ed. Vat.

Ms. C

Ms. C

Suit directement, sans mélisme intercalé, le trope du 3^e Kyrie, *Æter stellifer noster*, cependant qu'un long mélisme indépendant clôturait après le dernier trope *Tripertite et une Domine*. En outre, dans ce dernier, se trouve une ligne entière, *te ore, te corde atque mente*, sans correspondance avec le modèle vocalistique (si tant est que celui-ci soit bien celui de l'édition usuelle), et qui semble faite par développement de la clausule précédente, selon la technique que nous analyserons bientôt pour les séquences.

Dans un tel exemple, il est difficile de décider si les mélismes placés entre les versets représentent le *Kyrie* vocalisé, dont les paroles n'auraient pas été placées, ou une vocalise pure analogue aux *verbata* catalans, tels que nous les retrouverons de façon à peu près certaine à Saint-Martial même au XI^e siècle, par exemple N^o 89'. Souvent les mots *Kyrie* ou *Christe eleison* figurent syllabiquement à la fin du verset de trope, tandis qu'à Saint-Gall, seul le mot *eleison* s'y trouve reporté. Le schéma mélodique est assez variable et parfois surprenant. Voici par exemple celui de C^o 68' :

- 3 Kyrie : ABC.
- 3 Christe : DBD.
- 3 Kyrie : A simplifié, D, A amplifié.

Parfois la mélodie du trope est semblable à celle du *Kyrie* mélismatique (C^o 72, trope d'adaptation pur), parfois entièrement différente (C^o 67).

Le principe de ces prosulæ de *Kyrie* est donc assez voisin de celui des proses proprement dites, mais beaucoup moins nettement syllabique, car, on l'a vu par l'exemple donné, de nombreuses syllabes restent légèrement mélismatiques. On remarquera aussi que la syllabation du trope est très souvent en contradiction avec le phrasé adopté par l'édition vaticane, qui, par exemple, dans le *Clemens rector*, place une "mora vocis" de fin de phrase après le deuxième *la* de (*Ky*)rie, entre les syllabes « rec- » et « tor ». Même remarque pour le *Pascha nostrum* de la p. 216.

La coupe rythmique ABA pour chaque groupe de trois *Kyrie* ou de trois *Christe* est assez fréquente, et entraîne souvent le même schéma mélodique. On la remarque à la seule lecture des textes recueillis dans le vol. 47 des *Analecta Hymnica*. En voici un exemple (mss. E, F, X, etc.) :

- | | | |
|--|--|--|
| 1. O Theos
benigne
Domine
eleison | 2. Qui[d] ad alta
prepotens
ascendisti
eleison. (AH. 47, 103) | 3. Tibi sat
redemptor
gentium
eleison |
|--|--|--|

Toutefois, il importe de ne jamais se fier au seul schéma rythmique : celui-ci n'est qu'une indication préalable à la confrontation mélodique, qui parfois la confirme, mais non à tout coup. Voici par exemple un *Kyrie* dont le schéma rythmique tel que l'impriment les *Analecta* laisserait supposer un schéma mélodique AAA, alors que celui-ci est ABA (A. H. 47, 46 ; C^o 67, etc.) :

- | | | |
|---|---|---|
| 1. Tibi Christe
supplices exoramus
cunctipotens
ut nostri digneris
eleison. | 2. Te decet laus
cum tripudio jugi-
ter, qua tibi
petimus canentes
eleison. | 3. O bone rex
qui super astra sedes
et Domine
qui cuncta
gubernas
eleison. |
|---|---|---|

Enfin, l'étude de l'assonance dans de tels tropes est d'une grande importance pour la compréhension de l'apparition de la rime. Nous l'aborderons plus loin, au chapitre consacré à ce phénomène.

Le trope de *Kyrie Christe redemptor* (C^o 67) semble par endroits curieusement apparenté à la mélodie du *Kyrie de Angelis* que l'on ne considère pas comme antérieur au XV^e siècle, et qui est remarquable par sa franche tonalité majeure :

Plusieurs textes de tropes ont été refaits sur une même mélodie (*Item prosule de ipso Kyrie... alia... alia*, C^o 67). Toutefois, il importe de vérifier toujours la musique de telles rubriques ; ainsi, à l'endroit cité, voisinent sous cette indication des refaçons de mêmes timbres et des timbres différents.

Les *prosolae* du *Kyrie* sont-ils uniquement des tropes d'adaptation et ne côtoient-ils pas parfois le trope d'interpolation ?¹ Il faudrait pour répondre pouvoir comparer leurs mélodies avec celles des timbres liturgiques dont beaucoup ont pu sortir de l'usage ; les mss., en général, n'indiquent pas la musique de la réclame et sont donc muets à cet égard. Il semble que les deux formules aient été pratiquées.

En effet, lors même que le ms. donne, à la suite du trope, la mélodie mélismatique, celle-ci est parfois identique (C f° 72), et parfois différente (f° 67).

Parfois encore, suivant un procédé analogue à celui de la séquence, la mélodie du trope reproduit le mélisme, mais en l'amplifiant. Tel semble être par exemple le *Clemens Rector* que nous avons cité, si toutefois la mélodie conservée à l'Édition Vaticane est bien conforme à celle de l'usage martialien des x^e-xi^e siècles.

La transition entre le trope d'adaptation et celui d'interpolation peut être trouvée dans les farcitures d'épîtres ou d'évangiles, très postérieures (xii^e-xiii^e siècles), qui utilisent indifféremment pour le texte officiel et pour la glose le même timbre de lectio, ou qui répètent après le premier la même mélodie, phrase par phrase, sous les paroles du trope². Elles ne supposent en effet aucune invention musicale, et se bornent à tirer parti du caractère extensible des formules de récitation.

Il est intéressant aussi de noter que, deux siècles plus tard, nous retrouverons le même procédé appliqué à la musique polyphonique. En développant à l'infini, sur une même syllabe de teneur, les vocalises de la *vox organalis* de l'organum, on recréait les conditions mêmes devant lesquelles s'étaient trouvés Notker et ses devanciers de Jumièges. Les paroles qui furent mises sous cette voix, d'abord simple glose de la teneur liturgique avant de devenir indépendantes, répétaient exactement le processus de création des premières séquences, et c'est ainsi peut-être que naquit le *motet*³.

1. Nous verrons plus loin que leur développement ultérieur les a parfois dotés de tropes d'encadrement.

2. Cf. P. Aubry, *Les Epîtres farcies*.

3. Pour l'histoire du motet (mais non point pour ce rapprochement que nous n'avons encore trouvé nulle part), v. Ludwig, *Adl. Hb.* pp. 232, 199. P. Aubry, *100 motets*, III, pp. 13 sqq. Leichtentritt, *Geschichte der Motette*, etc. Le rapprochement du *mutetus* avec les tropes que risque Gautier, *Tropes*, pp. 183-184, est fantaisiste. Au reste, les textes qu'il cite comme motets sont en réalité des conduits du chancelier Philippe.

CHAPITRE IV

LE TROPE DE DEVELOPPEMENT

I. — PRINCIPE DES SÉQUENCES PRIMITIVES.

La séquence primitive de Jumièges, trope d'adaptation, était étroitement contenue dans son cadre, tant musical que littéraire, par la mélodie préexistante, imposant un nombre fixe de syllabes, non étudié en vue de la rythmique verbale, et une mélodie inextensible. Elle ne pouvait suffire longtemps à l'appétit de moines qui cherchaient précisément dans la nouvelle forme de composition un exutoire à leur besoin d'expression "moderne". Déjà l'intervention du "couplage", répétition deux à deux des membres de phrase mélodique, eût pu donner satisfaction au besoin de symétrie inhérent à la nature humaine ; on a vu que ce couplage pouvait avoir été suggéré, sans même aller chercher de lointaines influences byzantines (ce qui ne revient pas à les nier), par les modèles liturgiques courants. Mais la séquence ne s'en tint pas là, et il n'est pas même certain que le couplage se soit appliqué jamais aux strictes mélodies liturgiques du modèle ; cette étude serait à faire pour Saint-Gall, nous pouvons en tout cas affirmer qu'il n'en est rien pour Saint-Martial et son école.

Si l'on excepte en effet les séquences de pure adaptation, c'est-à-dire les *prosolae*, qui ne doivent pas prendre place parmi les véritables séquences, on constate que même au stade des séquences non couplées la mélodie est loin de reproduire textuellement le texte liturgique primitif.

1. *Origine*, 251.

P. Wagner avait déjà fait cette remarque pour Saint-Gall ;¹ il en déduisait que « Notker n'a pas tiré des seuls jubili alléluïatiques de la Messe les matériaux de ses séquences » et leur assignait comme source les "longissimæ melodïæ" d'Alleluia que l'on trouve dans divers mss. sangalliens, plus étendues que celles du plain-chant ; nous avons vu plus haut d'après l'étude de telles mélodies dans les mss. martialiens, que ces mélismes ne sont pas la source des séquences, mais qu'ils ont été rédigés d'après ces séquences.

De nombreuses séquences martialiennes portent le nom de leur source : deux sur les quatre de B1, dix sur les quinze de D1 ; celle du ms. A *Concelebremus* a été retrouvée par Handschin² et traduite par Gennrich en concordance alleluia-séquence³ ; soit 13 sur les 20 séquences purement martialiennes des deux premières périodes. Toutes ces sources, sans exception, sont des alleluïas de l'office.⁴ Reste à voir dans quelle mesure l'œuvre nouvelle correspond à l'ancienne.

La première constatation est que la séquence ne suit pas rigoureusement son modèle et se contente de lui emprunter sommairement son mouvement mélodique.

En voici pour exemple, après celui donné par Gennrich, l'une des séquences les plus anciennes, *Hac clara die turba festiva*. Nous donnons en concordance :

a) l'alleluia *Post partum*, origine de la séquence, dans l'édition vaticane courante, qui nous guidera pour la transcription des intervalles.

b) le même alleluia dans la version limousine, G f° 178.

c) la séquence, dans la version de H, f° 168.

d) le mélisme séquentiel, F f° 120.

Etc...

depro-me, all. In te Domine speravi. — O miranda, all. Exultate Deo. — Eia simul, all. Domine refugium. — O beata, all. Qui confidunt. — Stans a longe, all. Para-

1. Origine... p. 251.

2. Ueber Estampie und Sequenz, II, p. 123.

3. Formenlehre, p. 97.

4. B1 : Prome casta concio, all. Eduxit Domnio. — Hac clara die, all. Post partum virgo, A : Concelebremus sacram, all. Levita Laurentius. — D1 : Fortis atque amara, all. Dominus judex. — Sancte rex, all. Te decet hymnus. — Jam

Si nous analysons la mélodie de la séquence par rapport à son modèle, nous constatons que la séquence lui emprunte certains fragments mélodiques, arbitrairement découpés (souvent en fonction des mots adaptés par la séquence et non du sens mélodique original), en néglige d'autres, notamment les clausules, et développe des fragments retenus de deux façons principales :

1° Par répétition, amplification ou variation, aboutissant généralement soit à la même finale que le fragment développé, soit à la finale de l'original ;

2° Par addition de clausules de ponctuation.

Soit par exemple le verset « *Mundi domina* » ; nous trouverons :

All.^o Post partum G. 178 ; finale négligée !

On aura remarqué, par l'exemple précédent, le rôle de l'asso-

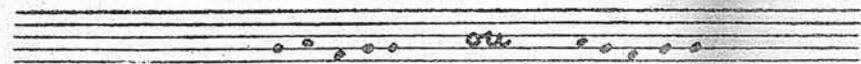
tum cor. — Adest nempe, all. Verba mea. — Laudent regem, all. Lauda ani(m)a ; ce dernier ne figure plus à l'office que comme offertoire, mais était autrefois en usage comme alleluia et est signalé comme tel par D. On peut remarquer que ces alleluia sont volontiers choisis parmi ceux que Ferretti signale (*Esth. grég.*, p. 107) comme mélodies-types du graduel : *Dominus regnavit, Paratum cor meum, herita Laurentius, Justus ut palma*, etc.

nance interne en A, qui marque pour ainsi dire dans les séquences les plus anciennes, les divisions mélodiques des incises et joue ainsi dans la structure même du texte un rôle fondamental, qui n'a jamais été souligné à notre connaissance ; ce rôle est davantage encore mis en relief par les indications rythmiques de certains mss. tels que H. qui dans un tel cas indique souvent un allongement du punctum final de l'incise.

La fragmentation d'un tel procédé de composition explique sans peine le phénomène déjà remarqué suivant lequel les couples de versets se découpent en petits fragments comportant un même nombre de syllabes d'un verset à son symétrique.

Mais les auteurs de séquences avaient déjà sous les yeux un modèle parfait pour un travail de ce genre. Ce n'est pas autrement en effet que procédaient les auteurs grégoriens pour l'adaptation à de nouveaux textes des mélodies-types du graduel ou de l'alleluia ; leurs procédés ont été magistralement analysés dans le III^e volume de la *Paléographie musicale* de Solesmes et par D. Ferretti dans son *Esthétique Grégorienne*¹. Toutefois, la séquence devait dans ce genre d'adaptation atteindre rapidement une liberté plus grande encore et se fixer ainsi un style personnel.

La clausule ajoutée, en particulier, de formule assez variable dans les séquences primitives, finit assez vite par se stéréotyper et par aboutir à quelques formules-types, qui demeureront longtemps la signature du style-séquence ; notamment la formule



peut-être inspirée de l'



traditionnel. On la trouve déjà dans le *Concelebrenus* (où Genrich la relève) et elle sera encore en usage non seulement au temps d'Adam de Saint-Victor, mais même au XIII^e siècle (*Stabat mater* de fra Jacopone de Todi) ; nous avons signalé sa présence dans une séquence de Notker, et souligné les répercussions d'une telle constatation.

1. *Esth. grég.*, chap. IV et pp. 159-175.

La répétition par variation en vint parfois, dans les séquences un peu plus tardives surtout (la suivante *En virginum*, texte de H^f 147, n'est déjà plus assonancée en A) de vastes proportions.

MODÈLE (All. Veni Dno) clausule grégorienne

ADAPTATION

Et ovans decurrit in aera Christo obviam

Var. I

Cum claro lumine

" II

Dignus est enim

" III

ut in sponsi adventum

" IV

fi-de-lis tur-ma

" V

presto-le-tur in som-nis

" VI

cum fulgentis lampadas (sic)

Cette répétition liturgique, influencée sans doute de la récitation de la *lectio*, se retrouvera plus tard dans la « récitation » des Vies de Saints ou des chansons de geste, et explique peut-être pourquoi la monotonie mélodique en fut si facilement admise.

Il est curieux de constater que le développement par insertion de clausule se retrouvera beaucoup plus tard, dans un style bien différent, sous la plume des compositeurs burgundo-flamands du xv^e S. Ex. de Dufay² :

2. Cité par P. Orel dans le *Handbuch der Musikgeschichte* de Adler, I, p. 300.

MODÈLE (ANTIPHONA DE COMPLIES)

Sal-va nos Do-mi-ne vi-gi-lan-tes

BOUVY

Sal-va nos Do-mi-ne vi-gi-lan-tes

On peut aussi rapprocher le procédé de composition par développement successif de cellules mélodiques découpées dans le modèle de la construction thématique de nombreuses messes des xv^e et xvi^e S. sur thème donné.

La prosthèse, en se développant, finira par donner une véritable phrase mélodique, indépendante du modèle. On peut en prendre pour exemple, dans la comparaison du *Concelebramus sacram* avec l'alleluia *Levita Laurentius* (Gennrich, *Formenlehre*, p. 98), le début du couple VI : *Ergo hujus clara*.

MODÈLE (Alleluia Levita Laurentius)

Alleluia

SEQUENCE

Ergo hujus clara sancti solemnia fit ut ultra agmina

On voit ainsi comment, partant de ces principes, la séquence a pu s'éloigner de plus en plus de son modèle au point de ne plus en conserver par la suite que de brèves allusions mélodiques et préparer ainsi la voie à la « nouvelle séquence » du XII^e siècle, qui abandonne tout emprunt direct pour devenir une composition à base de timbres autonomes centonisés, comme l'ont bien démontré Misset et Aubry par l'analyse des timbres d'Adam de Saint-Victor (pp. 119-166).

Prenons pour exemple la séquence *Stans a longe* (*planctus publicani*). Déjà l'entrée n'est plus empruntée à l'alleluia *Paratum cor meum*, base de la séquence, mais à l'antienne d'où la séquence tire son argument (d'après l'Évangile).

Cette entrée remplace déjà le développement du modèle alléluatique. Après quoi, vient une phrase nouvelle suivie de la clausule de séquence, formant le premier couple. Ce n'est qu'à partir du second couple qu'apparaît enfin la concordance alléluatique, qui ne cesse de devenir de plus en plus lâche jusqu'au moment où elle disparaîtra tout à fait :

Al-le-lu-ia

PHRASE NOUVELLE

CLAUSULE SEQ

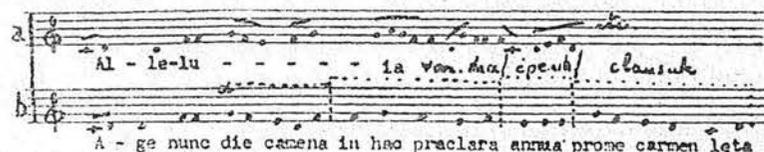
Stans a lon-ge

Qui plurima perpetrarat facinora atque sue revolvens secum crimina

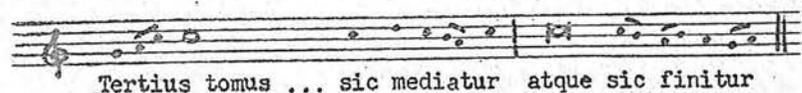
Etc...

1. Très ancienne, car citée par Huebald de Saint-Amand (env. 840-930) dans son *Harmonica Institutio* (Gerbert, *Scriptores*, I, 113).

Dans une séquence telle que *Age nunc, die camina*¹, la correspondance avec le modèle (all. *Dominus regnavit*) est au début visible, mais plus lâche encore, et cesse à peu près complètement par la suite : or, le schéma non couplé de la séquence la désigne comme de facture assez ancienne, ce qui démontre que l'individualisation s'est produite très rapidement :

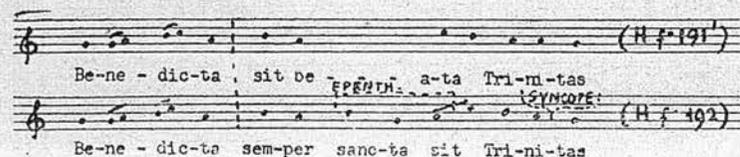


Ici, le développement peut avoir été influencé par l'analogie du modèle avec l'intégration du 3^e ton des psaumes².



Cette liberté de traitement explique aisément comment, à partir du même texte alleluiatique, on a pu obtenir des séquences de mélodie et de structure très différente. L'alleluia de la Dédicace figure comme référence, sous le titre *Adorabo major*, pour trois proses distinctes : l'une de Notker, non couplée (*Tu civium Deus*, A.H., 53, 400), deux Saint-Martial, *Letetur et concrepet*, *Observanda* ; structure et schémas sont entièrement différents. Dans les recueils de mélismes séquentiels de E6 f° 214 et 214', on trouve deux mélismes consécutifs sur les timbres *Letatus sum* et *Justus ut palma*, avec la rubrique *alia* : ces mélismes commencent de façon identique, puis la mélodie bifurque rapidement et la suite n'offre plus que de vagues points communs. De même, C f° 148-149, deux proses désignées par la rubrique *prosa de ipsa sequentia* ne sont nullement identiques musicalement.

C'est aussi de la sorte qu'on s'explique comment deux séquences refaites l'une d'après l'autre en contrafactum peuvent, malgré cela, et sans cesser de suivre la même mélodie, différer de structure et de nombre de syllabes. En voici un exemple (le second texte est une contrefaçon du premier) :



1. Gennrich, *Formenlehre*, p. 123.

2. *Par. Rom.*, p. 111, formule a2. Toutefois, le R.P. Huglo nous signale que la teneur *do* ne s'est généralisée qu'à partir du XII^e siècle. L'intonation ancienne était *sol la si si...*

On saisit, par de tels exemples, comment le trope de développement, c'est-à-dire la séquence, née du trope d'adaptation primitif, s'est éloigné de la servitude au modèle pour devenir peu à peu un mode de composition autonome ; déjà le stade précédemment analysé ne maintenait plus avec l'alleluia que la légère attache de son incipit : quand celle-ci tombera à son tour, l'indépendance sera complète. C'est pourquoi la séquence entrera dans le cadre des études musicologiques beaucoup plus sous l'aspect d'une forme que d'une fonction liturgique. Elle se développera indépendamment et influera profondément sur de nombreuses formes non liturgiques, notamment sur le *Lai* et l'*Estampie*¹ ; voire sur la forme des chansons troubadours².

II. — STRUCTURE DES SEQUENCES LIMOUSINES PRIMITIVES.

Les plus anciennes séquences de Saint-Martial, qui datent de la première période (avant 955) sont celles de B1, au nombre de quatre : *Laudē. jocunda melos, Prome, casta concio, Nato canant omnia, Hac clara die turma* ; il faut sans doute y joindre l'unique séquence de A. *Concelebremus sacram*³.

Indépendamment de leur heptasyllabisme initial, qui n'est peut-être qu'une coïncidence, ces cinq séquences présentent suffisamment de points communs pour qu'on puisse voir en elles le type de la séquence primitive martialienne.

Elles sont toutes *dépourvues d'entrée* orpheline, mais pourvues d'une *sortie, sans symétrique*, couplées et assonancées en A, non seulement en fin de verset, mais en de nombreux points internes. Elles sont strictement syllabiques (sauf quelques liquescences sur des consonnes semivocaliques) et écrites dans une prose infiniment moins rythmique que celle des tropes d'interpolation ; par contre, le décompte des syllabes par tranches d'un verset symétrique à l'autre est assez rigoureux.

Ces constatations peuvent donc remettre en question la thèse de Gennrich, appuyée sur des exemples postérieurs⁴ suivant laquelle la séquence couplée serait la transformation du schéma non couplé antérieur, et la thèse usuelle suivant laquelle l'entrée ferait partie du schéma primitif⁵.

1. Cf. Handschin, *Ueber Est. Und Seq.*, 1^{er} article.

2. V. livre IV.

3. Cette séquence est citée par Adémar comme *antiquissima* lors de sa dispute avec Benoît de Cluses, sans doute à cause du verset *Cives celicole ut collegam*, qu'il interprète dans le sens de la légende aurélienne. Arbellot, *Doc. inédits*, p. 52, et Leclercq, col. 1.146, citent à tort ce verset comme incipit de séquence. Mais Adémar cite également *Valde lumen*, qui est probablement bien postérieur.

4. *Formenlehre*, p. 122. Nous y reviendrons à propos de l'entrée.

5. P. Wagner, Gennrich, Verrier, etc. Précisons que nous ne parlons ici que de Saint-Martial. Il en va différemment à Saint-Gall.

La seconde période n'est illustrée que d'un seul séquentiaire autochtone, D1, malheureusement amputé du début. Il comporte 15 proses complètes :

*Creator poli regens atque arva
Clangant filii ploratione una
Mente pura te oramus
Alte (alle) vox canat
Fortis atque amara
Sancte rex cujus forti dextra
Corde devoto omnis nunc fidelium
Jam deprome universus mundus
O miranda stupenda Christo opera
Eia simul agmina
Coequalis Patri per omnia
O beata et venerabilis
Stans a longe
Adest nempe
Laudent regem angelorum.*

et une prosule, avec la mention *Ubi vis breviare officium propria sequentia* :

Per secula tibi permaneat (197').

On peut y joindre H5, originaire du groupe Saint-Martin, dont le séquentiaire est complet et beaucoup plus abondant.

Entre ce groupe et le précédent, donc entre 936 et 996, des transformations importantes se sont produites. A côté des séquences du type primitif apparaissent les séquences à entrée (la sortie reste toujours de règle) ; l'assonance en A demeure à la finale du verset, mais perd de son importance à l'intérieur : elle disparaît même parfois de l'intonation, où elle s'était d'abord installée ; la fixité liturgique perd de sa rigueur (*Prosa ubi volueris*, C f° 122'), l'éventail des sujets traités s'étend considérablement, sans se préoccuper des attaches sémantiques avec la pièce originale ; des pièces autres que l'*alleluia* interviennent même comme matière mélodique initiale. Enfin, le schéma non couplé apparaît, à de rares exemplaires, concurremment avec la forme double.

A. — L'ENTRÉE ET L'ALLELUIA.

Les quatre séquences de B1, on l'a dit, n'ont pas d'entrée. Non plus l'unique séquence de A, *Concelebremus sacram*¹, qui leur semble contemporaine.²

Dans ces manuscrits de la 1^{re} période, la copie commence directement sur le texte, sans l'*alleluia*. Celui-ci est-il sous entendu ? Cela est probable, car d'autres mss. transcrivent l'acclamation³ avant la

1. Texte ap. Genn. *Form.*, p. 97.

2. Verrier, *Vers fr.* II, p. 303, l'attribue à la seconde moitié du IX^e siècle, car il considère A comme une copie homogène d'un archétype contemporain des pièces historiques qui y figurent : on a vu qu'il n'en était rien et que la séquence, précisément, se plaçait à l'extrême fin de la rédaction du ms.

3. Nous adoptons la terminologie de D. Ferretti qui décompose l'*alleluia* comme suit = acclamation, syllabique ou faiblement mélismatique, sur le mot *alleluia*, et *jubilus*, longue vocalise sur la syllabe A, puis *verset* et *reprise*. Cf. Ferretti, *Esth. Grég.* I, pp. 175-191.

séquence ; parfois l'addition, non prévue, est faite en marge après coup (ex. E f° 284). La structure primitive semble donc :

Alleluia (mélodie de l'acclamation) - Début des versets couplés (développement du *jubilus*).

La séquence à entrée orpheline n'est que l'extension du trope à la partie acclamation de l'*alleluia*. Elle apparaît dès la seconde période, concurremment avec la survie de la séquence sans entrée : H contient à part égale l'une et l'autre formules ; puis elle se généralise dans la 3^e période (D3, F1, E6) sans que la séquence sans entrée disparaisse complètement.

Le nouveau schéma devient donc :

a — Entrée sur la mélodie de l'acclamation.

bb — cc, etc - versets couplés.

Dans ces conditions, l'*alleluia* était-il maintenu ? L'usage semble flottant. L'*alleluia* est ici rarement noté, contrairement à l'usage des séquences sans entrée. F, qui note l'*alleluia* avant les séquences sans entrée (ex. *Laude jocunda melos*, f° 191) le transcrit aussi pour les séquences à entrée, mais après l'entrée, comme pour rétablir la symétrie couplée. Ex. (séquence à Saint-Martial, f° 191' :



Par une heureuse exception, H. a noté une fois, dans son tropaire, l'incipit de la séquence *Adest una* à son emplacement liturgique, après le trope *ad sequenciam* qui la prépare :

R. Viderunt. V. Notum fecit. Alleluia Dies sanctificatus. *Ad sequenciam* : (trope) : *Filius Dei...* precamur Alleluia. Adest una.

Les mots *Alleluia* et *Adest una* ont ici la même mélodie, qui est celle de l'acclamation d'une part, de l'« entrée » de la séquence d'autre part.

Ainsi donc l'*alleluia* est d'abord chanté en *jubilus*, avec son verset et après celui-ci vient le trope *ad sequenciam*, qui s'achève par l'*alleluia* réduit à l'acclamation ; et, à la reprise, le *jubilus* est remplacé par la séquence, qui reprend le timbre de l'acclamation en « entrée ».¹

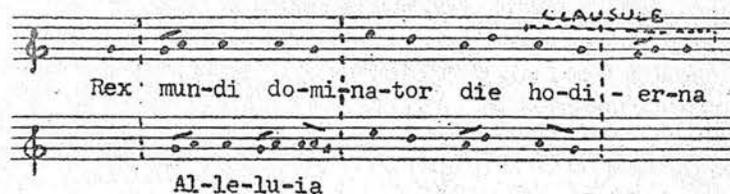
L'*alleluia* est copié le plus souvent devant les séquences sans entrée, ce qui montre bien qu'à l'origine cette entrée en était le substitut.

Parfois aussi nous trouverons le rappel du mot *alleluia* en finale de l'entrée, sans que la mélodie le distingue :

Clara tibi nos Christe dulciffuum alleluia...

1. Cf. Dupoux, *Les Chants de la messe*, TSG, 1903, p. 231.

Bientôt l'entrée elle-même ne se croira plus tenue à une adaptation littérale, et pratiquera vis-à-vis de son modèle les mêmes procédés de développement que le corps de la séquence ; dans l'exemple suivant, emprunté au ms. K4, f° 152, l'alleluia est noté à la suite de l'entrée ; les voici mis en concordance :



Après avoir été un simple mot court — de préférence un mot de quatre syllabes, comme l'alleluia — assonancé en A (*Observanda, Celebranda*), l'entrée se développe jusqu'à devenir un verset entier :

Entrée : Laudemus Christum excelsis regem, mentem sanctam.

1^{er} verset couplé : Vocem quoque, etc. (H. f° 162').

en attendant qu'au XII^e siècle elle devienne à son tour une véritable strophe, ne différant des autres que par l'absence de symétrie.

Comme la prosule, qui s'ajoute au texte vocalistique sans le remplacer, comme la plupart des *Kyrie* où version syllabique et version mélismatique se suivent en alternance, la séquence n'est donc que partiellement un texte de remplacement : elle ne supprime pas purement et simplement le texte liturgique auquel elle s'adapte, mais se soude à lui au prix de répétitions partielles, tout au moins au début ; plus tard, il pourra en être différemment¹.

Toutefois, l'adjonction de l'entrée a cessé de rendre la séquence solidaire de l'alleluia, puisque désormais la mélodie de la séquence est complète sans l'alleluia. C'est donc le premier pas dans la voie de l'individualisation, qui se poursuivra désormais rapidement.

Ici encore, l'ingéniosité des tropeurs permet, surtout un peu tardivement, les combinaisons les plus variées. C'est ainsi par exemple que la séquence dite *Planctus publicani* adoptera pour entrée-intonation l'intonation de l'antienne à laquelle elle emprunte son incipit, après quoi elle poursuivra sur la mélodie de l'alleluia *Paratum cor meum* (texte *supra* p. 231).

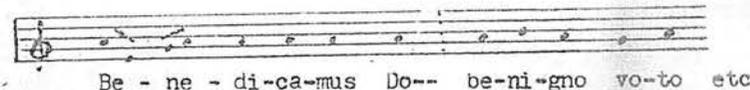
On peut relever aussi, au sujet des rapports entre la séquence primitive et l'alleluia, la dénomination plusieurs fois donnée à Saint-Martial de *mater sequentiarum* à la prose *Alle celeste necnon et perhenne luid*². Veut-on dire par là que cette séquence y était consi-

1. C'est ce que constatera Guillaume Durand, évêque de Mende au XIII^e siècle: *Quando autem dicitur sequentia, non dicitur pneuma post alleluia. (Rationale. IV. p. 20.)*

2. C2, 135', Prosa de matre sequenciarum, etc. (livre I, p. 264).

dérée comme l'ancêtre de ses congénères ? Nous ne le croyons pas. Elle n'apparaît dans aucun ms. antérieur au XI^e siècle, et, comportant une entrée orpheline, semble appartenir à la deuxième période. Le sens est sans aucun doute « Glose sur le mot alleluia, origine de toutes les séquences » (voir plus haut nos remarques sur l'emploi premier du mot *prosa*.)

De tels jeux verbaux semblent avoir été assez prisés : à côté de l'Alle celeste, on trouve dès C un Alle sublime tibi turma nostra resultet luia (f° 128) et ce genre de textes à citation coupée prospérera non seulement dans les séquences, mais aussi dans les conduits et jusqu'au XIII^e siècle (*Alle psallite cum luya*, école de N.D. de Paris) ; l'office de P. de Corbeil contiendra un Alle resonant où trois strophes seront intercalées entre le début du mot et la sortie : *Unde Deo dicamus luia*. Le même procédé sera employé un peu plus tard, pour le *Benedicamus Domino*, que U5, à la fin du XI^e siècle, coupera de même façon.



B. — DÉVELOPPEMENT DE L'ENTRÉE.

Les premières entrées de séquences se bornent à un ou deux mots d'intonation, assonancés en A sous l'influence du mot *Alleluia*, dont ils utilisent la brève mélodie d'acclamation. Il n'est pas nécessaire que cette entrée présente un sens complet.

L'exemple est ici donné par la liturgie elle-même, où l'intonation de la majorité des pièces liturgiques — introit, graduel, répons, etc. — est ainsi assurée par le chantre sur le premier mot ou groupe de mots quelque soit le sens² ; les exemples foisonnent. Ainsi ce répons de Noël :

Chantre : O magnum

Chœur : mysterium, et admirabile sacramentum, etc.

Il en est de même des premières séquences à entrée, et l'on peut supposer que l'entrée était également entonnée par un soliste :

Chantre : Adest una

Chœur : atque preceps annuata festa, etc.

Après les séquences sans entrées, les entrées courtes en A représentent logiquement le second stade de la séquence martialienne.

1. Villetard, *Office de P. de Corbeil*, p. 87.

2. Cf. Lote, *Histoire du vers français*, p. 90.

La citation de la séquence ci-dessus dans H1, que nous avons relatée, la place donc entre les séquences sans entrée de B1 et les séquences à entrée développée qui se trouveront concurremment dans les séquentiaires.

L'invention de l'entrée étant ainsi située à Saint-Martial entre B1 et H1, soit entre 936 et 996, il ne semble pas qu'un long temps se soit écoulé avant l'adoption du stade suivant, où l'entrée, au lieu d'être une simple intonation, se développera sur le modèle des versets couplés du corps de la séquence pour devenir à son tour un véritable verset, ne différant des autres que par l'absence de couplage. D1 et H5, qui semblent les seuls séquentiaires de la seconde période, contiennent les unes et les autres. Dès lors, l'entrée, au lieu d'utiliser seulement l'acclamation de l'alleluia, emprunte également la mélodie de son jubilus, en l'adaptant de la même façon que nous le verrons faire dans le prochain § au corps de la séquence.

Un autre signe d'émancipation apparaît à peu près simultanément : il s'agit de la suppression de l'assonance A à la fin de l'entrée-intonation, lorsque celle-ci n'est pas développée. Par exemple, à l'acclamation de l'alleluia *Veni Domine* (4^e dimanche de l'Avent) correspond l'entrée *En Virginum*, et ce n'est qu'à la fin du 1^{er} verset que se retrouve l'assonance A : *agmina procellit in gloria*.

Nous retrouverons, en étudiant la rime, les intéressantes conséquences de cette innovation.

En s'individualisant de la sorte, l'entrée en vint parfois du reste à intervenir de façon quelque peu confuse dans le schéma du premier distique. En voici un exemple :

ENTRÉE (mélodie α de l'alleluia : *Veniet rex in eternum*.)

Premier VERSET COUPLÉ (mélodie β) :

Quem expectant justi ab origine (mundi) et vita

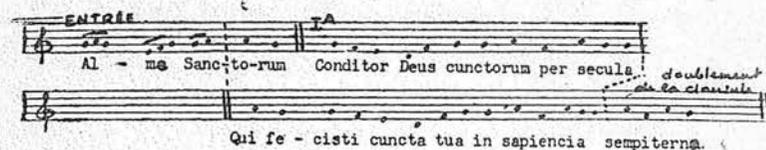
FRAGMENT ORPHELIN INTERCALÉ (mélodie γ intervenant en symétrique de α de l'entrée, mais différente de α : *rex noster Christus*.)

FRAGMENT COUPLÉ DU DEUXIÈME VERSÉ (β) : *manens sacra invisibilis forma et palma...*

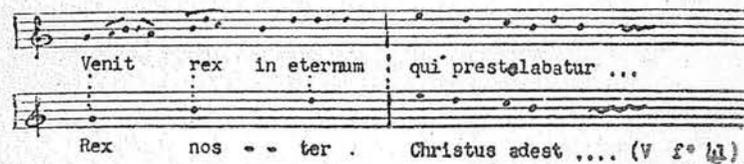
C'est ce que Blume-Bannister semblent appeler la « double intonation ».

Il arrive aussi que le schéma amène des chevauchements assez irrationnels, ne craignant pas d'intervenir au milieu d'un mot :

1. Le choix de cet *alleluia* s'explique doublement : d'une part, *Veni Domine* peut être interprété en fonction de la venue de l'Époux dans la parabole des Vierges sages ; d'autre part, la même mélodie est utilisée au Commun des Vierges pour le verset *Adducuntur*.



La « double entrée » est souvent issue de l'entrée véritable :



Nous avons dit que les séquences martialiennes les plus anciennes paraissent être celles comportant une assonance interne régulière en A, une sortie et pas d'entrée. Ce dernier point explique que certaines, primitivement sans entrée, aient été datées d'une entrée à l'occasion d'une refaçon ; ainsi *Hodierna dies rutilat*, sans entrée ; (Toussaint) sera refait en *Alludat letus* (Saint-Maurice, avec entrée) ; de même *Laudiflua cantica*, sans entrée, sera refait avec entrée pour Saint-Martial : *Laudum da phalanx* ; *Regnantem sempiterna*, avec entrée, est refait sur *Pangat laudes*, sans entrée, etc.

C. — LE CORPS DE LA SÉQUENCE.

S'il est exact, comme il le semble, que la séquence non couplée ait été à l'origine des séquences couplées notkériennes, il serait intéressant d'étudier à Saint-Gall le comportement de sa mélodie en face des originaux grégoriens. A Saint-Martial, cette étude ne saurait avoir la même signification, puisque le schéma couplé y est au contraire attesté avant le schéma non couplé.

Cependant, malgré cette antériorité des documents, il demeure exact, comme l'a remarqué Gennrich (*Formenlehre*, 123) que lorsqu'on refit par exemple, dans la quatrième période martialienne, c'est-à-dire très tard, une nouvelle version d'une prose ancienne comme *Age nunc die camena*, qui appartient à la deuxième période (H5), on adapta au modèle non couplé un texte couplé, *Age nunc, mitis caterva* ; mais ceci démontre surtout que le schéma non couplé était au XIII^e siècle, devenu un archaïsme et que seul le schéma couplé était demeuré vivant.

On peut donc conclure que si la forme simple avait été, à Saint-Gall, à l'origine de la forme double (ce qu'il ne nous appartient pas ici de vérifier), celle-ci avait, à Saint-Martial, été imitée la première et demeura la plus vivante, la forme simple n'ayant fait l'objet que de quelques essais.

La séquence simple elle-même se distingue de la prosule ou du « trope d'alleluia », dont, littérairement, elle peut ne différer en rien par la liberté de sa mélodie en face de l'original grégorien : l'une est un trope d'adaptation qui respecte rigoureusement le texte mélodique et même certains mots-repères. L'autre est une composition libre à partir de certains repères mélodiques. De ce point de vue, la séquence simple ne diffère en rien de la séquence couplée.

D. — LA SORTIE.

La « sortie » (le terme, comme celui d'entrée, semble être de P. Verrier) existe dès les premières séquences de Saint-Martial, contrairement à l'entrée.

La logique voudrait que ce verset orphelin fût une transformation de l'alleluia placé en fin de trope suivant le principe de la prosule, qui veut que le mot tropé se retrouve en fin de trope. En fait, l'alleluia se trouve fréquemment en fin de séquence, mais on ne peut affirmer que ce soit dans les plus anciennes. Ainsi la prose de l'Ascension, *Rex omnipotens dis hodierna* se termine comme un trope d'invitatoire : *In qua tibi cantemus alleluia*, mais la mélodie du mot *alleluia* est la clausule de la séquence, non la citation liturgique. Musicalement, nous n'avons pas trouvé d'exemple où le mot *alleluia* placé en finale empruntât la mélodie de l'alleluia original. Le plus souvent, il n'est pas même mélismatique.

Dans certaines proses primitives (*Prome casta concio*), la sortie n'a pas de mélodie indépendante, mais répète une troisième fois celle du verset couplé précédent. Dans d'autres (ex. *Celica resonant*), la sortie n'est pas à proprement parler un verset orphelin, mais une variante du dernier verset (Ex. F f' 187' :

Precelsa hujus trophea admirantes flagitemus nunc voce decliva
 Virginum inter agmina mereamur preciosa co-le-re ut pascha
 (dernier couplet)

Verset
 Galileam in qua sacrata prefulgore contueri lucis exordia

Ce procédé, qui semble la transition vers la sortie indépendante, peut avoir été influencé du schéma de certains alleluias. Dans certains d'entre eux en effet, le verset se termine par une reprise du mélisme intégral de la jubilation A, reporté sur la dernière voyelle du texte, ce qui donne effectivement, avec la reprise de l'alleluia initial, une sortie en tercet.

Exemple (Pentecôte, *all. Veni Sancte Spiritus*) :

Al - le - - lu - ia

FIN DU VERSET : ac - - cen-de

et reprise de l'alleluia.

D'autres alleluias parviennent au même résultat en reprenant en *cauda* la seule fin du *jubilus* : le célèbre alleluia pascal *Pascha nostrum* en est un exemple.

L'émancipation de la sortie, de son côté, n'est pas sans rapports avec le troisième type d'alleluia, où le *jubilus* n'est plus rappelé dans le mélisme du verset que par la similitude de la cadence finale, presque imposée fortuitement par le ton.

Exemple (Noël, messe de minuit, *all. Dominus dixit*) :

Al - le - - lu - ia

Fin du verset

Ge-mu - i te

Dans *Salus eterna* (C. f° 106') premier dimanche de l'Avent, la sortie s'amorce sur une *cauda au milieu* même d'un mot :

Dernier couple :

Et cum facta	luce magna	judicabis omnia
Compti stola	incorrupta	nosmet tua sub —

et la sortie enchaîne :

— sequamur mox vestigia quocumque visa.

Toutefois, le plus souvent la sortie est un véritable verset indépendant.

L'origine de la sortie ne serait-elle pas l'*Amen* final, comme l'acclamation de l'alleluia est celle de l'entrée? On trouve un certain nombre de séquences où c'est en effet ce seul mot *Amen* qui y est utilisé en guise de verset de sortie ; par exemple *O Martine sacer*.

CHAPITRE V

LE TROPE D'INTERPOLATION

Dans la suite logique des faits, le trope d'interpolation prend place assez naturellement en troisième position, après les tropes d'adaptation et de développement. Les premiers en donnaient le modèle verbal, les seconds y introduisaient le principe de l'allongement musical ; ils représentent toutefois un pas considérable ; contrairement aux deux classes précédentes, il s'agira là d'une création, appuyée certes de part et d'autre sur un texte et une musique préexistantes, mais cependant intégrale, puisque les fragments composés devront l'être entièrement paroles et musique. Ces tropes sont donc essentiellement différents des précédents¹.

La succession historique des faits semble exactement correspondre à l'enchaînement des genres. Si le trope d'adaptation est l'invention préalable de Jumièges, et si le principe du trope de développement constitue l'initiative primordiale de Notker, c'est au disciple de ce dernier à Saint-Gall, Tutilon, que l'on attribue l'idée, après avoir

1. On ne trouve pas cette distinction chez Gautier. Cf. p. 75 : répartition en grands tropes (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus) et « petits tropes » (introït, offertoire, communion, etc.). Tout au plus une remarque passagère p. 228 : « Les tropes du Kyrie sont ceux qui ressemblent le plus à ces Proses qu'on a jadis écrites sur les *sequelæ*, sur les queues de l'alleluia du graduel. » P. Wagner adopte le même point de vue : « Une seconde sorte de trope (i. e. ceux du *Kyrie*) ressemble à la séquence. » (*Origine*, p. 276). De même Gérold, *La Musique au M.A.*, p. 54, qui note « plusieurs sortes de tropes : dans les uns, comme dans les séquences, on a placé des paroles sous les notes d'un passage primitivement vocalisé ; dans les autres, par contre, on a ajouté au texte original de nouvelles phrases mélodiques avec de nouvelles paroles ». Tout ce passage recopié mot pour mot dans *Histoire de la musique des origines au XIV^e siècle*, p. 218.

tropé des *Kyrie* comme Notker trovait des *alleluia*, d'étendre cette pratique à des pièces dépourvues de vocalises, *Sanctus*, *Agnus*, *introïts*, etc., et, pour placer ses nouveaux textes, de composer pour eux une mélodie nouvelle allongeant la mélodie originale.

Avec cette nouvelle catégorie, il ne s'agit plus d'un artifice de mémoire, mais d'une véritable composition libre, se préoccupant seulement de la correction des « raccords » mélodiques, et qui prit, tout au moins à Saint-Gall, des proportions telles que, comme le remarque P. Wagner¹, c'est le texte liturgique qui, noyé sous un déluge de paroles, semble parfois une interpolation².

Du fait que le trope d'interpolation aborde la création totale, paroles et musique, il sera extrêmement rare de voir sur une mélodie de trope s'adapter des paroles nouvelles ; quand plus tard les tropes seront soumis à un travail de centonisation, le bloc paroles-musique sera centonisé comme un tout homogène.

Cette pratique de centonisation³ du reste était déjà courante pour la rédaction de mainte pièce liturgique elle-même, notamment antienne ou répons⁴. Bien souvent les « tropeurs » n'ont pas agi différemment des auteurs liturgiques officiels. A leur tour, les auteurs des drames liturgiques suivront les mêmes principes : nous constaterons par exemple la fixité du *quem queritis* dans tous ses développements ; une phrase comme *De Jesu Nazareno, qui fuit vir propheta, potens in sermone et opere*, tirée de l'antienne *Qui sunt hi sermones* se retrouvera à la fois, paroles et musique, au milieu de l'épître tropée de Saint-Etienne dans l'office sénonais de Pierre de Corbeil⁶ et dans le drame liturgique des pèlerins d'Emmaüs du ms. d'Orléans comme réponse des pèlerins⁷.

Le processus inverse de celui du trope, consistant à interpoler un fragment liturgique au milieu d'une pièce originale, était usuel depuis longtemps, et a pu en faciliter la conception. C'est la base même de la technique sermonaire. Dans l'*Oratio sancti Gregorii* du ms. A, f° 31', le *Sanctus* se trouve glissé jusqu'au mot *Sabaoth* au milieu de l'*Oraison*.

1. *Origine*, p. 275.

2. En voici un exemple (le texte liturgique est en italique) « *Omnium virtutum gemmis adornatum atque miraculorum signis in populo coruscantem palmaque martyrii pro Jesu nomine coronandum elegerunt apostoli Stephanum levitem, columnam in templo Dei ponendum ejusque nomine consignandum, plenum fide et Spiritu Sancto, quem lapidaverunt Judei, terræ positus genibus, suppliciter Deum pro facinoribus, etc.* (Wagner, *loc. cit.*) »

3. On aura une idée de ce travail de centonisation par le tableau dressé par Villetard, pp. 109 sqq., pour l'office de Pierre de Corbeil.

4. Cf. Ferretti, *Esth. grég.*, pp. 109-124.

5. Antiphonaire de Hartker, p. 223, *feria II infra oct. Paschæ*.

6. Villetard, *P. de Corbeil*, p. 189.

7. De Cousse-maker, *Drames liturgiques*, p. 196.

De même que le trope de développement devait fournir les modèles qui, imités ensuite de toutes pièces en quittant le caractère de trope, allaient donner la nouvelle séquence, le trope d'interpolation créa à son tour un nouveau répertoire indépendant. Exagérément développés, certains tropes se détachèrent de leur tige comme un fruit trop mûr et prirent une vie individuelle¹. Nombre de « motets » (au sens moderne et ecclésiastique du mot) sont ainsi d'anciens tropes d'interpolation détachés de leur souche. Tel l'*Inviolata*, primitivement trope du répons *Gaude Maria*², ou l'*Ave verum*, d'abord trope de *Sanctus*³. On obtint ainsi des prototypes qu'il devint naturel de vouloir imiter.

De même enfin que nous avons retrouvé dans la création du motet polyphonique le processus d'élaboration du trope d'adaptation, nous trouverons également dans la *musica ficta* de la fin du XIII^e siècle un procédé qui rappelle étrangement le trope d'interpolation : à savoir le principe du *motet enté*, qui consiste à séparer en deux un refrain donné et à intercaler entre les deux tronçons un long texte prenant la première partie du refrain comme phrase initiale et la dernière comme phrase finale paroles et musique, pour en faire l'une des voix du motet polyphonique⁴.

Il est remarquable également que l'intrusion de la langue vulgaire se soit manifestée, non seulement dans les tropes de la classe suivante (encadrement), où elle rencontrait une liberté d'action toute autre, mais jusque dans celle-ci — un peu plus tard il est vrai, et sans doute sous son influence. Les épîtres dites « farcies », qui participent à la fois du trope d'adaptation et du trope d'interpolation, en seront le terrain d'élection⁵. Les tropes nous aident ainsi à comprendre la vogue des chants bilingues, qui culminera à la fin du XIII^e siècle et au XIV^e siècle, et dont le célèbre conduit *Orientis partibus*, avec son refrain *Hez, sire asne, hez*, est l'un des exemples.

1. Cf. Gatard, *La Musique grégorienne*, p. 46.

2. Villetard, p. 179 ; le fragment est p. 180.

3. *Ibid.* p. 180. La remarque contraire de P. Wagner suivant laquelle les tropes de la messe n'auraient jamais eu de vie individuelle ne vaut que pour celle-ci et pour les tout premiers tropes, particulièrement ceux en prose (*Gesch. der Messe*, p. 12 ; *Die Tropen in der Messe haben niemals die Bedeutung selbständiger, Gesangstücke innehabt*).

4. Donnons deux exemples : a) Trope : (exemple cité plus haut) le texte liturgique est *inviolata permansisti*. Le texte tropé devient : (mélodie liturgique) *inviolata...* (mélodie nouvelle) *intacta et casta (...)* *quæ sola inviolata* (retour au timbre liturgique) *permansisti*. — b) Motet enté : un rondeau d'Adam de la Halle (éd. J. Chailley, p. 12) *Adieu commant amouretes car je m'en vois souspirant en terre estrange*. Motet enté (musique du rondeau) : *Adieu comant amouretes car je m'en vois* (musique nouvelle) *Dolent pour les douchetes*, etc. (...) *Qui fuient par deux, par trois* (retour à la mélodie du rondeau), *Souspirant en terre estrange*.

5. Cf. Pierre Aubry, *Les Epîtres farcies*, et J. Chailley, *Recherches musicales sur les origines de la chanson de geste*, Revue de musicologie, 1948.

Dès la première période martialienne, le trope d'interpolation apparaît déjà formé ; B1 (en 907) contient des tropes de *Gloria*, d'introït, d'offertoire, de communion.

Bien qu'ils comportent souvent une « entrée » précédant l'incipit liturgique, surtout pour l'introït, cette entrée ne saurait s'isoler pour constituer une véritable pièce, comme les tropes d'introduction proprement dits. Les quelques exceptions seront étudiées à propos des tropes d'encadrement.

Ils sont généralement assez faiblement mélismatiques, mais on ne tardera guère à les amplifier ; voici par exemple l'intéressante confrontation entre le trope de Noël *Gaudeamus hodie* dans sa version primitive (B1 f° 18)¹ et la version qu'en donnera, moins d'un siècle plus tard, G2, f° 147² :

Tous ces tropes sont généralement assez courts. Voici par exemple, avec le texte liturgique développé (*italiques*), celui de l'Introït de la Purification, 2 février (C f° 3)³ :

O nova res, en Virgo venit, partum gerit et nos suscepimus, Deus, misericordiam tuam, quod non visuri patres cupiere, semper honestum secundum nomen tuum, Deus, ita et laus tua in fines terræ : justitia plena est dextera tua. (Psaume, sans trope : *Magnus Deus*, etc.)

La proportion ci-dessus est à peu près constante. Nous sommes donc loin de débordements verbaux auxquels aboutirent très vite Tutillon et ses émules, et dont, après P. Wagner, nous avons cité des exemples.

Du point de vue mélodique, dans la mesure évidemment où la notation encore imprécise permet de se faire une opinion valable, les tropes de cette période, quels qu'ils soient, ne dénotent encore

1. On notera le développement du figurisme dans la deuxième version.

aucune intervention de style nouveau : leur idéal semble être de se modeler sur le style grégorien préexistant et de le prolonger sans contraste ; contrairement aux tropes d'adaptation, ils n'ont point à être syllabiques ; les textes feront volontiers état d'intentions métriques (v. *infra* l'étude du rythme) qui, comme dans le grégorien, seront entièrement négligées par le musicien.

Voici par exemple le trope de Communion de la Pentecôte ; on en remarquera le style, qui est très proche de celui des antiennes :

Il arrive qu'une syllabe soit plus longuement vocalisée ; c'est en général une syllabe importante d'un mot figuratif ; exemple *Glo*-(long mélisme) -*riosum* (C f° 90). Quelques exemples, encore rares, de mélismes plus importants au début et à la fin d'une pièce ou d'une phrase, seront les ancêtres des *caudae* de conduits :

Tu (*mélisme*) pie sanctificans ... clementissime (*mélisme*)
(trope de *Gloria*. Cf° 95°96)

On peut citer aussi la finale du trope de communion de la Dédicace, *Dominus istam* (C f° 34), ou encore *Inviola*-(long mélisme)-*ta* (B f° 87).

C'est surtout dans la seconde moitié du x^e siècle que le répertoire des tropes s'est considérablement amplifié à Saint-Martial. A titre d'exemple, pour la fête du patron de l'abbaye, B1 contient trois tropes d'introït seulement, qui tous soulèvent des doutes quant à leur caractère autochtone⁴, C en contiendra dix-huit, dont seulement deux communs avec B ; si bien qu'entre 936 et 1028 environ, on peut considérer que seize tropes ont été composés pour la seule fête de Saint-Martial. Sans doute ne peut-on affirmer que le candidat apôtre n'ait

1. a) *Hora est psallite*, que l'on retrouve en d'autres mss. comme trope d'introduction pour d'autres fêtes que pour Saint-Martial : Pâques (introduction au *Quem queritis*) ou Pentecôte : Cf. AH., p. 47, et Angles, *Mus. Catal.*, pp. 271-272).

b) *Celsa polorum* (amputé de ses début dans B) donné ailleurs comme trope à Saint-Martial.

c) *Marcialis meritis* donné également comme trope à Saint-Martial sous la forme *Martinus meritis*.

Cette remarque est assez frappante par la proportion de 100 p. cent s'appliquant aux tropes primitifs, encore qu'en soi il n'y ait pas évidence que la version étrangère martialienne soit la refaçon et la version étrangère l'original, puisque B1 demeure malgré tout la plus ancienne des sources donnant ces leçons différentes.

malgré lui sur la conscience quelque nouveau larcin¹, mais la proportion n'en est pas moins impressionnante². Sans doute la thèse alors en germination de l'apostolicité de leur patron (qui dans cette seconde période n'est pas encore l'un des apôtres, mais est devenu le *sodalis* du collège apostolique) a-t-elle stimulé l'activité des moines. Paradoxalement, à l'époque de l'apostolicité proprement dite, l'activité se ralentit : on abandonne les anciens tropes insuffisamment explicites, mais on en compose peu ; par contre, on paraît bien en dérober beaucoup. Les tableaux du livre I sont assez révélateurs.

Les tropes interpolés se distinguaient-ils du texte officiel par leur mode d'exécution ? Les indications sur ce sujet sont rares. Notons toutefois que dans H figure fréquemment la rubrique *Pl.* (*plebs*) laissant entendre qu'il pouvait y avoir en certains cas alternance de solistes et du chœur (f° 1, 2, etc.).

Les tropes martialiens sont le plus souvent, nous l'avons dit, de courtes phrases, assez fragmentées. Leur nature ne se prête pas à l'intervention de schémas musicaux à répétitions, et nous n'y trouvons non plus aucun rappel des mélodies liturgiques avec lesquelles ils s'enchaînent ; plus tard, lorsque l'apparition du vers y facilitera la composition strophique, le point de vue pourra changer³. Déjà, dans un *Gloria* de G4 (rédigé à Saint-Martial même vers 1031) les petites phrases fragmentaires sont remplacées par une longue pièce en forme de séquence, placée avant *Jesu Christe*, avec en outre un verset avant *Cum sancto spiritu* et un verset de doxologie avant *Amen* ; nous avons cité cette pièce p. 200, à propos des *verbeta*, dont elle présage la structure ; cette conception nouvelle sera assez fréquemment employée au XII^e siècle dans l'office du pseudo-Calixte à Compostelle.

Un exemple exceptionnel de structure musicale strophique est donné par le trope d'introït *Hora est psallite*, dans sa version Pentecôte du ms. F, f° 155' :

Ho-ra est, psallite, jubet Dominus canere eia - dicite :

Psallite, fratres mi, omnes una voce dicentes : e

Ho-di-e descen-dit Spiritus Sanctus velut i - gnis etc.

1. Le ms. 4 est particulièrement révélateur ; en copiant *Ut esset sacerdos* (f° 77), le scribe a eu une distraction significative, et bien que l'on fût alors dans la rédaction de l'office de Saint-Martial, a malencontreusement copié le nom de Saturninus qui devait figurer sur son modèle au lieu de celui de Marcialis, qu'une main postérieure a rétabli en marge. Pour la fête de Saint-Martin, f° 6', le même scribe a reproduit le même trope, en remplaçant Saturnin-Martial par l'opportuniste Martinus.

2. Pour l'un d'entre eux au moins, *Marcialis meritis*, l'analyse métrique établit que l'original est bien Saint-Martin et non Saint-Martial. Cf. *infra*.

3. Exemple du XIII^e siècle dans une addition de O 4, f° 131'.

Ce trope se trouve copié, sans musique, dans B pour la fête de Saint-Martial, mais seul le premier fragment comporte des paroles identiques ; nous ne pouvons donc savoir s'il était construit de la même façon, et cela est regrettable en raison de l'ancienneté du manuscrit et de son authenticité martialienne.

Certains tropes présentent également des symétries syllabiques, que Blume a mises en relief dans son édition des vol. 47 et 49 des *Analecta Hymnica*. En voici un exemple, encore pour l'un des tropes « mobiles » attribués à Saint-Martial dans son abbaye et à d'autres ailleurs :

TEXTE LITURGIQUE

1	— Celsa polorum, pontus et ima, presulem istum, laudent canentes	<i>statuit ei Dominus</i>
2 a.	— Coronam sacerdotii	<i>testamentum pacis</i>
2 b.	— Quo uniti simus fide	<i>et principem fecit eum</i>
3 a.	— In sede sublimans	<i>ut sit illi sacerdotii dignitas</i>
3 b.	— Manens indeficiens	<i>in æternum.</i>

Ces symétries sont purement verbales : la musique n'en tient aucun compte.

Pr contre, des symétries musicales, influencées de la séquence, apparaîtront au XII^e siècle ; Anglès en cite plusieurs exemples, notamment des tropes de *Sanctus*, dont certains à deux voix¹, dont la présentation évoque déjà celle des *Conduits* polyphoniques.

Avant le XII^e siècle, nous ne trouverons jamais dans l'école de Saint-Martial de trope des textes scripturaires, éptres ou évangiles, contrairement à Saint-Gall où l'on trouve déjà au XI^e siècle des tropes d'évangile pour Noël ou Saint-Etienne². Les premières éptres farcies que l'on y rencontre sont celles de U3, f° 63 sqq. (Saint-Etienne, SS. Innocents, Noël, Pâques, etc.), à l'aube du XII^e siècle.

**

Le trope d'interpolation a été, durant près de cinq siècles, l'un des plus répandus ; c'est même à lui que l'on pense tout naturellement lorsqu'on prononce le mot « trope », et cela est juste, car nous

1. *Musica a Catalunya*, pp. 243, sqq., d'après le ms. 1 de l'Orfeo Catala.

L'auteur y signale la relation des tropes de *Sanctus* et d'*Agnus* de Ripoll avec ceux de notre ms. V. de Narbonne ; v. aussi *Las Huelgas*, I, pp. 106-113.

2. Gautier, *Tr.*, I, p. 159, note.

l'avons vu dans l'étude des rubriques, c'est pour lui que le mot a été créé. Toutefois, il n'est ni le plus ancien, ni l'un des plus riches par son contenu interne, et n'a fait trop souvent que se répéter sans guère évoluer, à l'époque étudiée ici. Cependant, on y décèle parfois d'intéressantes recherches, que nous retrouverons plus loin, surtout au point de vue rythmique, notamment dans les tropes de *Gloria*, les anciennes *Laudes*, les plus recherchés à ce point de vue. Par contre, une descendance glorieuse devait être réservée à la classe suivante, qui en est une transformation directe : celle des *tropes d'encadrement*.

CHAPITRE VI

LE TROPE D'ENCADREMENT

Le trope d'interpolation ne commence pas obligatoirement par le début de la pièce liturgique. Souvent les premiers mots du texte officiel sont annoncés par un commentaire, les derniers se prolongent de même. En soi de tels tropes ou fragments de trope ne diffèrent pas du trope d'interpolation proprement dit, par quoi du reste ils se prolongent souvent.

Mais il advint qu'au lieu de se souder intimement à la pièce tropée, la partie introductive du trope d'interpolation accusa une coupure entre elle-même et son support au point de devenir elle-même une pièce indépendante, bientôt interchangeable. Le trope d'introduction était né ; moins fréquent, le trope de conclusion prit le même chemin ; nous désignons l'un et l'autre sous le nom de *tropes d'encadrement*.

Indépendamment de cette filière attestée, le trope d'encadrement, et surtout d'introduction, trouvait dans la liturgie elle-même modèles et garants. On a relevé à son sujet la présence dans une fonction similaire du *proœmium byzantin* ;¹ point n'est besoin de chercher si loin : outre la filiation normale du trope d'interpolation, l'*invitatoire* de la liturgie usuelle remplit le même office.

L'*invitatoire* appartenait déjà à la liturgie grégorienne et y est demeuré. Au début des matines de Noël et de Pâques, par exemple,² un chantre entonne un refrain, repris en chœur par l'assemblée :

(Noël) : Christus natus est nobis : venite, adoremus.

(Pâques) : Surrexit Dominus vere. Alleluia.

Puis, interrompu par le chœur, qui reprend alternativement soit le refrain entier, soit sa seconde partie seule, il chante le psaume 94 : *Venite, exultemus Domino*.

1. Wagner, *Origines*, p. 150.

2. *Par. Rom.*, pp. 335, 680.

Il s'agit bien là d'un prélude à l'office entier, d'une invitation à venir chanter les louanges divines. Cette même invitation transparait volontiers dans l'exorde des premiers tropes d'interpolation. Ainsi le célèbre trope de Tutilon pour l'introït *Puer natus est* de Noël : *Hodie cantandus est nobis puer*, etc.¹; c'est déjà, avant la lettre, le classique *Chanter m'estuet* des chansons de trouvère.

Le trope d'encadrement est en quelque sorte l'individualisation et le développement de formules de ce genre, qui deviendront un prélude puis parfois un postlude indépendant.

Le prélude est à l'origine lié au texte qu'il annonce. Tel le trope de Tutilon déjà cité, dont la partie introductive s'achève comme suit : *Hic enim est quem præsagus et hymnista... sicque prædixit* : (texte liturgique) *Puer natus est nobis*, etc. (avec autres tropes). Ceci est encore du trope d'interpolation. Mais bientôt l'invitatoire se fait plus précis, et le trope devient une véritable préface, parfois interchangeable, annonçant le texte liturgique en termes généraux : *Cui omnes nangamus, dicentes*². En ce sens, la préface liturgique, avec sa conclusion uniforme *una voce dicentes*, peut être considérée comme le modèle des tropes d'introduction, "préfaçant" le *Sanctus*. Ou même, plus pressant encore, il prend le chantre à partie par une invite personnelle :

Laudabile est Christo psallere; nunc cum propheta paraphonista dic domne; — (Texte liturgique : *Etenim sederunt principes*) (G, f° 12').

Mais au moment où le trope ne se termine plus par les deux points d'annonce et forme en lui-même un tout indépendant, il cesse de se relier à la pièce qu'il préface et devient dès lors un morceau isolé et détachable. La transition se trouve attestée par des tropes où les premiers mots du texte préfacé sont insérés dans le trope comme un titre entre guillemets, avec une mélodie différente de celle du texte officiel : *Amplificare carmina laudis, dulcis amator melodiae, et dic: Lux fulgebit et filius Dei, eia*. Ensuite reprend le texte officiel, avec sa mélodie différente : *Lux fulgebit*.

L'exemple que nous venons de donner appartient au fascicule de H daté de 986-996, f° 6. Le procédé sera conservé longtemps encore : nous le retrouverons par exemple dans l'office du Pseudo-Calixte de Compostelle, au XII^e siècle :

Lector lege — Et de rege — Qui regit omne — Dic: jube domne³.

Après quoi seulement, le lecteur, obtempérant, entonne le liturgique *Jube domne benedicere*. Le trope d'interpolation est devenu insensiblement un prélude invitatoire indépendant.

Cette individualisation acquise, on glissera tout naturellement à la notion d'une pièce nouvelle intercalée entre deux instants liturgiques, et acquérant ainsi une place en soi dans l'office. Ce nouvel

1. Texte ap. Wagner, *Origine*, p. 275.

2. Trope à l'introït de l'octave de l'Épiphanie, *Ecce advenit*. Cf. Gautier, *Tropes*, p. 209.

3. Wagner, *Der Jakobusliturgie*, p. 93. ;

"instant liturgique" pourra prendre les plus grands développements et s'identifier avec des pièces d'une forme primitivement conçue pour un autre usage. Ainsi, un hymne d'Abélard (v. 1129) termine comme suit sa première strophe :

*Hinc igitur psalmi resonent
Lectiones inde concrepent*¹.

puis continue en sa forme normale. Ainsi se préparent les tropes de la classe suivante, les tropes de complément.

Le principe du trope d'introduction, nous l'avons vu, était déjà en puissance dans le trope d'interpolation. Ainsi, le trope de communion *Dum essent discipuli*, cité page 247, est littérairement un trope d'interpolation, puisque le texte nouveau se soude grammaticalement au texte officiel qui suit et ne saurait se suffire à lui-même ; mais, musicalement, il forme un tout indépendant, avec sa cadence grégorienne du ton, et apparaît ainsi comme une pièce homogène : c'est déjà une trope d'introduction.

L'évolution vers le trope d'introduction est particulièrement visible dans les tropes d'offertoire (*Ante offertorium*). Ils comportent souvent un trope *ad versum* (B f° 37, 1120 f° 33', 63', etc.), ce qui devait limiter leur service, les versets d'offertoire ayant partout disparu, sauf en Allemagne, au XIII^e siècle². L'Alleluia comporte parfois aussi une introduction indépendante :

Les tropes d'introït, qui sont des tropes d'interpolation, s'ouvrent volontiers par une "entrée", ce qui les relie aux tropes d'introduction, mais cette entrée reste peu développée, exception faite toutefois pour le *Quem queritis* pascal ou ses dérivés. Certaines de ces entrées présentent un caractère invitatoire indépendant : ainsi *Hora est psallite* l'un des plus anciens tropes à Saint-Martial (B1), ce qui lui a permis d'être détaché et placé en introduction à d'autres fêtes (Pâques, Pentecôte, etc.).

1. Spanke, *St-Martial Studien*, p. 410.

2. Wagner, *Origines*, p. 116.

On peut rapprocher aussi les tropes d'introduction de certaines antiennes, dont le rôle est bien souvent équivalent. La suivante, *ante communionem* (D f° 4, et aussi K, M, etc.) a cette particularité d'être dialoguée, conservant ainsi son sens étymologique, *antiphona*¹:

<i>An(tiphona)</i> ¹	Emitte spiritum tuum... etc.
<i>Diaconus</i>	Nos frangimus, Domine, tu dignare tribuere ut immaculatis manibus illud tractemus.
<i>Chorus</i>	O quam beatum pectus illud quod Christi corpus merueris digne percipere !
<i>Ad altare</i>	O quam pretiosa hujus escae comestio quae esurientem satia(t) animam !
<i>Chorus</i>	O quam beati viri illi qui Christum meruerint sustinere, cui Angeli et Archangeli munera offerunt immortalis et aeterno regi, alle (<i>mélisme</i>) luia !

La forme dialoguée est ici singulièrement voisine de celle du *Quem queritis* qui, nous le dirons au chapitre du drame liturgique, semble d'origine martialienne, mais n'y a jamais connu la mise en scène qui l'a rendu célèbre, et y est demeuré un trope d'introduction dialogué.

Dès l'origine des tropes d'interpolation, on pouvait noter, en face de la brièveté des parties intermédiaires, une tendance anormale à développer la partie introductive, qui déjà favorisait son futur éclatement :

O lux indeficiens, pax atque summa Trinitas, tibi virgineus corus semper proclamat dicens : *Sanctus*, etc. (B f° 88').

Un autre exemple caractéristique est le *Quem queritis* de Pâques ou ses refaçons de Noël, de l'Ascension ou de Saint-Jean-Baptiste, que nous retrouverons au chapitre du drame liturgique.

Au cours de la seconde période, certains tropes de *Kyrie*, tropes d'adaptation, se sont également amplifiés de parties d'encadrement ; ce phénomène est surtout visible dans H1.

Prenons par exemple le *Versum de Kyrie* dont H, f° 12, nous précise le mode d'exécution. D'abord un prologue, véritable trope-invitoire d'introduction, chanté par le diacre :

*Christe redemptor, miserere nobis
Kyrie eleison, eia omnes dicite,
miserere Domine, Kyrie eleison.*

Respondent cantores, dit la rubrique ; ici encore, le trope proprement dit comporte d'abord une nouvelle introduction :

*voce, corde (ms. corda) proclamantes
regem invisibilem, canentes illi :*

1. Rappelons que ce terme implique souvent, dans les tropaires martialiens, une idée de dialogue.

Enfin seulement le trope d'adaptation proprement dit :

*Tibi Christe supplices exoramus
Cunctipotens ut nostri digneris eleison.
Kyrie eleison*

*Tibi deus decet cum tripudio jugiter
Qui tibi petimus decantent eleison
Kyrie eleison*

*O bone rex qui super astra sedes
Et Dominus qui gubernas cunctos eleison.
Kyrie eleison.*

Nouvelle entrée invitoire pour la série des trois *Christe* :

*Iterum dicamus omnes Christe eleison
Et regemus Christum Deum una voce dicentes :*

suivent les trois *Christe*, chacun avec leur distique, puis un troisième invitoire avant les trois *Kyrie* :

*Et submissis vultibus deprecamur
Trinitatem regem aeternum. canentes illi :*

le dernier *Kyrie*, dont la vocalise est plus longue, comporte également un texte plus long.

Le trope ad *Chyrriel(eison)* de H f° 4 présente un trope d'introduction composé en adaptation sur la mélodie du *Kyrie* :

(*timbre A*) : *Miserere rex omnium et die pro nobis eleison.*

3 *Kyrie eleison* (non tropés, timbres ABA)

(*musique non copiée*) : *Omnis spiritus agius kyrrus redemptor heleison
suivent 3 Christe eleison non tropés, timbres CDC.*

Cantans in excelsis Deo qui nos redemit sanguine proprio, dic una voce *heleison.*

Puis 3 *Kyrie eleison* (*musique non copiée*).

Nous avons donc ici un passage du trope d'adaptation au trope d'introduction.

L'un des tropes d'introduction les plus caractérisés est celui intitulé *Ad rogandum episcopum*² qui se rattache nettement à l'invitoire et précède le *Gloria* tropé de Noël :

Summe sacerdos, emitte vocem tuam et recita nobis angelorum cantica que precinerunt Regi nato Domino : eia dic domne.

Laudes : *deinde dicat episcopus : Gloria in excelsis Deo.* (H, f° 13 ; E' f° 168 ; G3 f° 11).

Ce trope a pour réplique, toujours dans H, f° 47, un autre *Ad*

1. Texte édité seulement de façon partielle et avec des indications peu exactes par AH., pp. 47, 213. La version de H est plus développée que celle du *Winchester Troper* citée par Dreves-Blume, mais il n'est pas évident, comme ils semblent le croire, qu'elle soit postérieure, les mss. étant sensiblement de même époque.

2. Cf. Gautier. *Tropes*. p. 246.

interrogandum episcopum qui dénote une importante évolution ; il s'agit cette fois d'une introduction à la bénédiction qui formera transition avec les futurs tropes de remplacement, et qui, fait notable, emprunte le schéma de la séquence (et le rythme de la prose rythmée) :

- a. — Princeps ecclesie, pastor ovili, tu nobis benedicere digneris
 a. — Hen pastor venies sanctos et almos portans sic Dominum gaudium mundi
 b. — Illum suscipite quem Deus hornat qui salvat patriam ecce beatos
 b. — Cuncti vos homines currite una nostrum pontificem reddite laudes.
 (etc.: le schéma se poursuit: cc dd, et « sortie » sur un troisième d modifié par insertion de clausule):
 d. — Humili voce laudantes atque dicentes in altissimis Deo gracias.

Le ms. I^o, qui semble postérieur (milieu du XI^e S.) donne de cette pièce f^o 136' une variante intéressante : après chaque verset figure la réclame *Prin-*, qui indique une reprise en refrain du premier verset *Princeps ecclesiae*. Le trope d'introduction retrouve donc ici le principe de l'invitatoire initial.

A S. Martin toujours, G3 donne une indication sur le mode d'exécution du trope d'introduction combiné avec les tropes d'interpolation. Il nous présente en effet, f^o 12', le développement complet du trope de Saint-Etienne pour l'introït : Trope d'introduction — puis introït complet non tropé, avec son psaume — enfin, à la reprise seulement, introït avec les tropes d'interpolation.

Sur l'enchaînement du trope-prélude avec la séquence H f^o 15 donne également une indication précieuse : l'*alleluia* final du trope *ad sequentiam* n'est autre que le timbre d'*alleluia* repris ensuite par l'entrée de la séquence : *Adest una*.

Un trope à Saint-Jean-Baptiste (H f^o 86) contient du reste une curieuse allusion à la vocalisation du jubilus A de l'*Alleluia*, et peut-être implicitement à son remplacement par la séquence¹ :

Psallite Christicole Eia, melodem A intonantes dicite, canite cum laude vatinoio evangelice jocundantes reboate.

On notera enfin, que, contrairement aux tropes d'interpolation les tropes d'introduction, dans la mesure où ils se détachent des précédents pour former un tout indépendant, à la fois grammaticalement et musicalement, se trouvent interchangeables. Ainsi, *Hora est, psallite*, que B1 donne comme l'un des anciens tropes à Saint-Martial, se retrouve à Saint-Martin et ailleurs comme trope d'introduction à l'introït de la Pentecôte ou de Pâques (dans ce dernier cas, il préfacera le *Quem queritis*). (cf. livre I).

1. En même temps, ce texte fournit une présomption à l'hypothèse que nous avons avancée ailleurs, relative à la jonction *Alleluia-Eia* et peut-être *Aoi* (Chanson de Roland).

Le processus est le même pour le trope conclusif, moins fréquent il est vrai. En voici un exemple (P1 f^o 48) :

(3 *Agnus Dei* tropés, puis:) — Venite populi ad sacrum et immortale misterium et libamen agendum ... quoniam *Agnus Dei* propter nos Patris sacrificium propositum est. Ipsum solum adoremus ... clamantes Alleluia (*Alleluia* mélismatique).

Le trope d'introduction précédant la *leçon* est d'invention plus tardive et n'apparaît pas avant U3, dans le cadre des *Versus*, à l'extrême fin du XI^e siècle. Il se présente presque tout de suite muni d'importants développements (6 strophes et refrain pour *Nunc clericorum concio*, U3 f^o 33').

Cette extension du trope d'encadrement — et surtout du trope d'introduction, est l'un des phénomènes les plus importants de l'histoire des genèses qui constitue l'intérêt majeur de l'étude des tropes. Le premier stade en sera l'individualisation, qui nous mènera à une notion voisine, mais cependant distincte : celle du *trope de complément*.

CHAPITRE VII

LE TROPE DE COMPLEMENT

En se développant, le trope d'encadrement finira par perdre à peu près tout contact, formel ou sémantique, avec la pièce qu'il annonce ou conclut. Il deviendra alors une *pièce lyrique indépendante intercalée dans la liturgie entre deux moments officiels*. Ces moments seront choisis de préférence parmi ceux qui comportent un déplacement de l'officiant ou des autres participants, d'où « temps mort » à meubler ; l'introït jadis avait eu la même raison d'être. Ainsi se forme la notion d'un « chant de conduite », *Conductus*, dont le développement polyphonique, à son tour, donnera naissance à l'une des trois grandes familles de la polyphonie du XIII^e siècle, le *Conduit*.

Son indépendance infiniment plus grande que celle des tropes précédents lui vaudra d'être d'abord considéré en lui-même, et de rejoindre ainsi plus facilement la lyrique indépendante étudiée au livre II. C'est ainsi qu'avant de devenir partiellement le *Conduit*, le trope de complément prendra pendant quelque temps le nom de pièces lyriques déjà connues, avec certains aménagements que nous examinerons. Il sera d'abord le *Versus*.

I. — LE MOT VERSUS

En soi le terme *Versus* est vague, et a été employé à toute époque sans que ceux qui s'en servaient aient eu en vue un genre spécial. Liturgiquement, *versus*, comme son diminutif *versiculus*, désigne fréquemment le *verset* du graduel, de l'offertoire, etc. Des rubriques telles que *canentes hos versus* se rencontrent à chaque instant sans qu'il soit question d'une classification incluse dans ces termes¹.

Il est vraisemblable que dans de nombreux cas, seul le contenu

1. Cf. *Supra*, p. 151.

littéraire est mis en cause : la traduction est alors littérale : il s'agit de *vers*, au sens classique du mot. C'est dans ce sens que les œuvres d'Hilaire, par exemple sont intitulées *Hilari versus et ludi*¹.

Dans ce sens général, *versus* paraît même avoir été employé de préférence au XII^e siècle. C'est ainsi par exemple que des vers de Huebald à Charlemagne, qu'un ms. du XI^e intitule simplement *Hubaldus ad Carolum*, et une copie tardive du XV^e siècle (Bayeux, 1436) *Quedam metra Hugbaldi* etc., est rubriquée dans un ms. artésien du XII^e *Versus Hubaldi ad Carolum imperatorem*².

Jusqu'au X^e siècle, le mot semble employé sans intention apparente de désigner un genre spécial. Ainsi, au milieu du IX^e siècle, on intitule *Versi Domine Leogundia regina*³ une épigramme d'épithalame. A partir de 950 environ, l'analyse des pièces portant cette rubrique montre trop de caractères communs pour qu'il s'agisse d'une coïncidence. On doit donc admettre que, en même temps que le mot *versus* continuait sa carrière usuelle au sens littéraire de *vers*, il se formait, sous cette même dénomination, un genre défini appelé lui aussi *versus*, genre à la fois littéraire et musical, ce qui suffit à différencier les deux acceptions.

L'emploi musical du mot *versus* n'était pas en soi une nouveauté ; notons que Pline l'Ancien s'en servait déjà à propos du chant du rossignol⁴.

Nous avons dit également que si, à Saint-Gall, le mot semble employé de préférence au pluriel (*Versus Hartmanni ante Evangelium... canendi*), Saint-Martial tendra plutôt à le comprendre au singulier (*Versus optimus, aliut versus*), et cette singularité grammaticale sera à retenir lorsque nous étudierons l'origine des chansons des premiers troubadours, qu'eux aussi appellent singulièrement un *vers*. (cf. Livre IV).

Notons aussi, dans l'obituaire de Notre-Dame de Paris, parmi les dons reçus d'un certain sous-chantre Pierre, qui figure à la fin du III^e siècle parmi les candidats à l'identification avec Pérotin⁵, *duos troparios, duos versarios*. Qu'est-ce que ces versarii, qui voisinent avec les tropaires, et en sont donc différents ? Le mot n'est pas usuel et ne figure pas dans le Glossaire de Ducange. Peut-être des recueils de *versiculi*, ou versets, appelés parfois eux aussi *versus*, et dans ce cas ce seraient les synonymes d'antiphonaires, mais pourquoi ce terme rare pour désigner une chose si usuelle ? Et ne

1. Ed. Champollion-Figeac (Paris, Techener 1838).

2. Manitius, I, p. 591.

3. Anglès, las Huelgas, I, pp. 29-30. Ne pas confondre avec l'épithalame d'une autre Leogundia, du VII^e siècle, intitulé *Carmen de nubentibus* dans un ms. visigothique de Madrid (*ibid.*, I, p. 28).

4. *Hist. Nat.*, pp. 10. 83.

5. Cf. Handschin, *Zur Gesch. von N.D.*, et J. Chailley. *Histoire musicale du M.-A.*, p. 158.

peut-on y voir, compte tenu du rapprochement avec *troparii* et des liens entre Notre-Dame de Paris et son prédécesseur l'école de Saint-Martial de Limoges, des *versaires* ou recueils de *versus* ? Ceci serait d'autant plus intéressant que le mot *versus*, employé à Saint-Martial à l'époque du ms. 1139, c'est-à-dire à la fin du XI^e siècle, cesse de l'être ensuite même dans cette école (aucun des mss. postérieurs du même groupe ne l'emploie) et ne se retrouve ensuite que sporadiquement, par exemple dans l'office sénonais de Pierre de Corbeil, apparenté à Notre-Dame de Paris.

A partir du XII^e siècle en effet, le mot sera volontiers supplanté par des équivalents, *carmen*, *planctus*, et surtout *conductus*. De ce dernier mot nous avons déjà entrevu la filiation avec le *Versus*.

A Saint-Martial surtout, *Versus*, sous l'influence de *versiculus*, a pris volontiers une signification d'alternance chorale, comme on l'a vu précédemment.

Ce dernier sens se maintiendra quelque peu dans le drame liturgique. Ainsi le drame liturgique de Pâques dans le manuscrit de Rouen, aura comme rubriques *Versus mulierum*, *Versus Marie mulieribus*¹ et le drame du pèlerin *Versus ad faciendum peregrinum*². *Versus* et *Conductus* coexisteront aussi à Sens : *Conductus ad poculum*, mais *Versus ad prandium*. Peut-être cette fois parce que *Conductus* possède à Sens une signification active qui ne transparait pas encore à Compostelle. Ou encore à cause de la différence de structure des deux pièces : tous les *Conductus* de Sens sont en vers d'accentuation, le *Versus*, qui n'est autre que l'*Hymnus ante cibum* de Prudence, y est en tétramètres catalectiques. Mais à côté de ces rapprochements par lesquels nous voyons que les deux termes ne sont pas forcément en équivalence, nous avons maints exemples, justifiés par l'imprécision du mot *Versus*, où nous trouvons ce mot là où nous traduirions *Conduit*. Et le cas est ancien : les *Versus ante evangelium canendi* que nous étudierons bientôt occupent la situation du *Conductus ante evangelium* de Beauvais, par exemple³.

II. — LE VERSUS SANGALLIEN.

C'est à Saint-Gall même, métropole des tropes et en même temps que ceux-ci, qu'apparaissent les premiers *versus* : « Hartmann, écrit Léon Gautier⁴, est avec Radpert l'auteur incontestable d'un certain nombre de pièces en vers, qui commencèrent par être modestement extra-liturgiques, mais finirent, à Saint-Gall et ailleurs, par revêtir bientôt un caractère plus officiel. C'est ce qu'on appelle fort simplement le *Versus*. »

1. Madrid, B.N., 20/4, f° 102'.

2. *Id.* f° 105'.

3. Signalé par Drèves, AH., pp. 20. 6.

4. *Tropes*, I, p. 89.

Malgré le vague de la définition ci-dessus, Gautier en résume ailleurs comme suit les caractéristiques principales¹.

1° ils sont toujours chantés ;

2° ils tiennent de l'hymne plutôt que de la prose ;

3° ils en diffèrent :

— a) par leur place : surtout aux processions, jamais aux heures.

— b) par la présence fréquente d'un refrain, souvent double ;

— c) par la rareté de la doxologie.

4° ils emploient principalement :

— distiques, diamètres iambiques, septénaires trochaïques, strophes saphiques, réduites à un même nombre de syllabes ;

5° ils emploient fréquemment l'assonance ;

6° ils sont peu répandus en dehors de Saint-Gall.

La remarque du dernier paragraphe n'est justifiée que pour le ix^e siècle : l'apogée des Versus sera atteint cent cinquante ans plus tard à Saint-Martial de Limoges. et il s'en trouvera dans de nombreux offices farcis jusqu'à la fin du xiii^e siècle.

Enfin, leur emploi n'est nullement resté ésotérique, et plusieurs sont encore en usage. Ainsi le *Pange, lingua, gloriosi Lauream certaminis*, qui possède la plupart des caractères ci-dessus bien qu'il soit attribué à Venance Fortunat, continue à être chanté le vendredi saint pendant l'adoration de la Croix². Il porte aujourd'hui le nom d'Hymne, à tort, puisqu'il n'est pas rimé et présente un double refrain. Le *Gloria laus*, de Théodulfe, figure toujours à la procession des Rameaux, où il est l'objet d'une mise en scène symbolique : strophes et refrains dialogués à travers la porte fermée entre des chœurs demeurés à l'intérieur de l'église et la procession qui stationne à l'extérieur (par. rom. p. 524).

La filiation avec les tropes du *Versus* sangallien ainsi défini se trouve affirmée au moins par une pièce, doublement intéressante : d'une part par son caractère de transition, d'autre part en ce qu'elle se présente, par delà le *Versus* limousin, comme un prototype du Conduit primitif.

Ce sont les *Versus ante evangelium, cum legatur, canendi*, de Hartmann, professeur, puis abbé de Saint-Gall avant 924³, qui présentent précisément le refrain double⁴ inspiré peut-être des invita-

1. *Ibid.* I, p. 23, note.

2. *Paroissien romain*, éd. vaticane n° 800. p. 626. Ne pas confondre avec le *Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium*, d'où est extrait le *Tantum ergo*.

3. Manitius, p. 606; Gautier, *Tropes*, p. 43; Dümmeler, *Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, XII, 1853. p. 7; sur Hartmann, v. Gautier, p. 29.

4. L'expression est de Léon Gautier (*Tropes*, p. 23. n.). mais l'auteur ne s'occupe pas de l'invitatoire, où du reste le refrain double est un peu différent (deux aspects différents du même texte, au lieu de deux textes différents).

toires liturgiques et déjà pratiqué, nous l'avons vu, par certains *versus* du ms. A :

Sacrata libri dogmata

Portantur evangelici,

Cunctis stupenda gentibus

Et preferenda laudibus.

Sacrata (libri dogmata

Portantur evangelici).

Mundemus omnes corpora

Sensusque cordis simplici

Purgantes conscientia

Verba pensemus mystica.

(Cunctis stupenda gentibus

Et preferenda laudibus).

Vultu declini pariter

Clausa tenentes stomata

Stemus intentis auribus

Ut decet ante Dominum.

Sacrata (libri dogmata

Portantur evangelici).

Nec sat videtur sonitus

Auditu solo capere²

Ni cor purgatum teneat

Factisque jussa compleat.

Cunctis (stupenda gentibus

Et preferenda laudibus) etc. 10 str.

C'est par une individualisation analogue à celle qui, de la première partie des tropes d'interpolation, a fait les tropes d'encadrement, que très peu plus tard la partie dialoguée du trope *Quem queritis* se détachera à son tour pour donner naissance au drame liturgique.

Au reste on verra parfois le même phénomène jouer en sens inverse, et des pièces primitivement indépendantes s'intercaler au milieu des pièces liturgiques pour y jouer le rôle de tropes d'interpolation : ainsi, dans l'office du pseudo-Calixte, une séquence attribuée par la rubrique³ à Fubert de Chartres viendra se placer intégralement au milieu du *Gloria in excelsis*⁴.

1. Ce refrain omis dans Migne, rétabli dans Gautier.

2. Gautier: *capere*; Migne: *corpore*.

3. Mss.: St-Gall 380, p. 101; 281, p. 22, etc. Ed. litt.: PL. 87, col. 29; Mone, I, 302; Gautier, *Tropes*.

4. Attribution sujette à caution comme toutes celles du ms. Cf. la thèse latine de Ch. Pfister, *De Fulberti Carnotensis episcopi vita et operibus*, Nancy 1885, in-4°.

Parvenue à ce point, la notion de trope est nettement dépassée. Des pièces comme les *versus ante evangelium* sont à peine des tropes, bien qu'elles en soient une émanation directe : ce sont de nouveaux chants meublant un instant liturgique pour lequel, officiellement, il n'en était pas prévu¹.

Si l'on considère la force d'éclatement qui, à chaque étape de l'histoire du trope, a fait naître sur son modèle des genres indépendants du prototype, et qui tous continueront leur voie en créant sans cesse de nouvelles formes et de nouveaux genres, on comprendra pourquoi la modeste invention des moines anonymes de Jumièges a pu en quelques siècles révolutionner l'histoire littéraire et l'histoire musicale.

Le *Sacrata libri dogmata*, s'il est écrit en dimètres iambiques d'accent (avec plusieurs exemples d'accent sur le finale) n'emploie pas la rime alors que celle-ci apparaît dans d'autres pièces du même Hartmann, telles que ses strophes sur les SS. Innocents :

*Cum natus esset Dominus
Turbatur rex incredulus.
Magi tulerunt munera²
Quos stela duxit previa³.*

Le double refrain nous intéresse particulièrement. En effet, s'il est fréquent dans les *Versus* sangalliens, il caractérise aussi l'*invitoire* liturgique ; or le caractère de prélude que présente notre pièce en fait un élément de transition entre le trope d'encadrement et le trope de complément.

Parmi ces caractères du *Versus* sangallien, les uns, comme l'assonance, disparaîtront d'eux-mêmes avec la généralisation de la rime à la fin du troisième quart du XI^e siècle ; les survivances de la métrique antique subiront le même sort devant l'envahissement des iambes et des trochées d'accent ; la conception du refrain évoluera également ; le lien avec l'office et notamment les vestiges de son caractère primitif de trope d'encadrement se maintiendront plus longtemps, et aussi dans de nombreux cas leur emploi processionnel. Tel quel, le *Versus* sangallien affrontera encore près de trois siècles d'existence et d'évolution, avant de donner naissance au conduit ; mais auparavant il devra subir une profonde transformation, qui aura pour effet de transformer un simple remplissage para-liturgique en un véritable lyrisme ; pour ce faire, il devra d'abord rencontrer d'autres *Versus*, ceux que

1. En ce qui concerne les *versus ante Evangelium*, notons toutefois que la liturgie gallicane connaissait, depuis le VII^e siècle au moins, des antennes *ante evangelium*. (Gastoué, *Le Chant gallican*, p. 28). On les connaissait aussi à Milan, et on en trouve des séries dans des anciens tropaires, comme Vérone CVII 100, oratoire de Mantoue, où les antennes *ante evangelium* figurent parmi les séquences.

2. Peut-être à corriger en *Tulerunt magi* (accentuation iambique sans transfert d'accent à la finale).

3. P.L., p. 87, col. 31.

nous avons étudiés au livre II, et leur descendance directe ; de la jonction des deux courants naîtra ce qui devra conserver le nom de *Versus* martialien, trope de complément et germe de la poésie lyrique, dont le ms. SM. I (U3) contient le recueil le plus important.

L'office de Sens éclaire d'un jour singulier les rapports du *Versus* avec son cadet le Conduit. Nous y trouvons en effet deux rubriques voisines : *Conductus ad poculum*, *Versus ad prandium*¹. Pourquoi, dans des circonstances si semblables, ces deux termes différents ? Sans doute parce que les *Versus ad prandium* sont de répertoire et technique anciens à l'époque de l'office (XIII^e siècle) : ces vers métriques (tétramètres catalectiques) et non d'accent, ne sont autres que l'*Hymnus ante cibum* de Prudence². Le même conservatisme se retrouve dans l'autre exemple de rubrique *Versus* du même office : *Versus cum organo*³. Or, ces *Versus* servent de verset à un *Salve festa dies, toto venerabilis evo*, qui n'est lui-même qu'une autre des nombreuses contrefaçons du même *Salve, festa dies de Fortunat*⁴, tout comme les *Versus Calixti papae* de Compostelle. Les deux mélodies du distique sont d'ailleurs semblables.

Nous pouvons en conclure que le *Versus* sangallien, avec toutes ses caractéristiques, et en particulier son emploi processionnel et sa prédilection pour le refrain et surtout le double refrain, ne s'est pas cantonné dans le Saint-Gall de l'époque notkérienne, mais s'est répandu et conservé sans perdre aucun de ses caractères et en gardant son nom, sinon jusqu'à nos jours, du moins beaucoup plus tard que le *Versus* évolué que nous rencontrerons à Limoges. Celui-ci lui empruntera sa dénomination, en étendra considérablement l'emploi, mais cette dénomination survivra peu à ces transformations, dont le Conduit sera l'un des fruits les plus remarquables.

III. — LE VERSUS MARTIALIEN.

A) Avant la fin du XI^e siècle.

Antérieurement à la période où nous considérons le *Versus* comme un genre défini, le terme est loin d'avoir été inconnu autour de Saint-Martial. Outre son emploi habituel et courant dans le sens liturgique de *verset*, il a désigné à plusieurs reprises, de façon non moins banale, les vers littéraires du ms. A, mis en musique ultérieurement dans ce ms. Le genre « versus », qui sera constitué au XII^e siècle, semble, quant à son titre, un dérivé composite de cette double acception.

Déjà le X^e siècle martialien tendait à dénommer ainsi, par analogie avec le verset, les chants découpés échappant aux genres quo-

1. Villetard, pp. 122-123. Cf. Prudence, KATHÉMÉRINON, III. 1-20 et 36-40 ; P.L. 59, p. 796.

2. Villetard, pp. 185-187.

3. Villetard, pp. 88 et 133.

4. Villetard, p. 48.

tidienement pratiqués à l'office : ainsi les Improprès du Vendredi-Saint étaient rubriquées (C, f° 15') : *Versos ad crucem adorandum*. Dans le 1240, f° 21', l'hymne de Theodulfe, *Gloria, laus*, remarquable par son double refrain, était intitulée *Versus in ramis palmarum* — sous l'influence peut-être du versus processionnel de Saint-Gall. *Versi*, au pluriel, désignant l'hymne de Flavius déjà rencontré, *Tellus ac ethra jubilent* (B f° 24), *Versi de Mandatum* se rattache à l'acception littéraire, peut-être aussi au sens d'alternance chorale que nous avons signalé.

Avant SMI, le mot *Versus* n'est jamais employé pour un trope. Sa première apparition non liturgique après le ms. A concerne le *De Joseph versus* copié avec mélodie dans D f° 23'. Or le *Versus* de Joseph appartient au même répertoire que les pièces lyriques de A. Comme celles-ci, il est copié, sans musique, dans des mss. de la même famille (sigles de Strecker) :

- A — Cheltenham 18908 f° 4, ix^e siècle.
- B — Bruxelles 8860-8867 f° 1-6, x^e siècle.
- Be — Berne 455 f° 16-18, x^e siècle.
- F — ms. perdu de Fulda, éd. Brower, p. 84.
- V2 — Vérone, bibl. capit. LXXXVIII (83) f° 59, ix^e siècle.
- V3 — id. XX (18).

Il est édité littérairement par Strecker, MGH. P. IV p. 462, mais le ms. 1121 de Saint-Martial n'a pas été relevé. Il avait été publié auparavant par Du Méril (*Poésies latines inéd. du M.A.*, 1854, p. 286) d'après B, et par Hagen (*Carmina medii aevi* p. 84) d'après Be (cf. aussi Dümmler, ZfDA. XL p. 375).

Nous nous trouvons donc devant une pièce lyrique de même origine que celles de notre ms. A, et comme elle peut-être mise en musique postérieurement ; mais ici la structure isosyllabique des couples ne peut s'expliquer que par une composition musico-littéraire simultanée, analogue à celle des séquences ; si la mélodie en a été refaite, nous pouvons supposer, ce qui était téméraire pour les précédentes, qu'elle a été composée à Saint-Martial de Limoges, et que la date en est également postérieure, D2, nous l'avons vu, devant dater de l'extrême fin du x^e ou du premier tiers du xi^e ; toutefois, ce n'est là qu'une hypothèse non prouvée.

La structure littéraire de la pièce est intéressante, si les mss. donnés par Strecker comme du ix^e siècle ont bien cette date, en ce que les versets s'y répondent deux à deux par leur nombre de syllabes et leur coupe en fragments isosyllabiques d'un verset à l'autre, comme dans la séquence couplée. Le musicien de D ne s'y est pas trompé et les a bien traités comme tels. En outre, il emploie nettement la coupe des futures chansons de troubadours : *ababcde...*

Parfois le second *b* s'achève par une variante suspensive, lorsque la coupure des mots se prête mal à la cadence conclusive.

La pièce est longue : 51 strophes dans D, où elle est inachevée.

DE JOSEPH V (BASUS)

Du *Versus de Joseph*, on peut rapprocher les *Versiculi de beato Abraham*, copiés sans musique immédiatement avant (f° 232). Chacun des 68 versets, précédés du signe « v », est un néo-saphique d'accent, sans rime ni assonance, mais avec de nombreux déplacements d'accents, surtout dans le second hémistiche.

Le rapprochement des deux rubriques confirme notre hypothèse sur l'assimilation qui dut être faite entre *Versus*, primitivement au pluriel, et le liturgique *Versiculus* (verset) devenant volontiers *Versus*, au singulier. On observe en effet que *Versiculi* est ici écrit en toutes lettres, mais que *V (ersus) de Joseph* est noté avec l'abréviation V, employée au f° précédent devant chaque *versiculus*, et qui peut se traduire aussi bien par *Versiculi* que *Versus* ou *Versiculus*.

Un autre *Versus* qui mérite notre attention (singulier ou pluriel non spécifié) est le *Versus de sancto Martirio* du ms. G1, f° 5, qui raconte un miracle de ce saint inconnu, et qui est remarquable tant par sa structure musicale que par l'aspect profane de son récit.

Nous indiquerons par des chiffres les fragments mélodiques utilisés :

1. Lyricis, 2. personet, 3. fidibus, 4. armonia, 5. consonet, 6. citarizando, 7. carmina, 8. clausule subjungens ritmica.
1. modulis, 2. dulciter, 3. musicis, 4. Urania, 5. incipe, 6. celebrare, 7. carmina, 8. mortalis vocula.
1. in quodam, 2. regula, 3. extitit, 4. cenobita, 8. in Lichaonia.
1. meritis, 2. excelsus, 3. in Christo, 4. solidatus, 8. in fide fervidus.
1. Castus moribus, 2. clausule dictus martiria prosthèse spiri—. 1. talis preerat, épenhèse cui sanctis, 2 réduit, pater meritis.
1. hic ad alios, 2. tendebat monachos prosthèse visi—, 1. tandi gracias, 2. visurus caros socios, etc.

Sous réserve de ces aménagements intérieurs, la structure est *aaaa*, *bbbb*, *cccc*, *dddd*, *eeee*, *f...* (la musique s'arrête ici. Il y a en outre changement d'encre au milieu de la 2^e strophe).

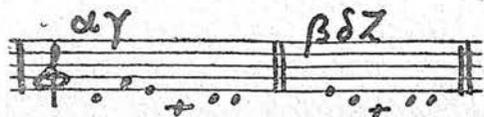
Cette structure, comme Handschin l'a reconnu (*Ueber Est. und Seq.* II, 132) dépasse celle de la séquence pour aborder celle de Lai. Handschin suppose qu'après le quatrième *f*, la musique reprend à *a*; la coupe syllabique se prête à cette hypothèse, et aussi ce curieux refrain qui revient au début de chaque reprise *a* supposée par cette interprétation :

2^e groupe : Eia sacra cantilena, semel decantata...

3^e groupe : Eia sacra cantilena, in te bis reducta...

4^e groupe : Eia sacra cantilena, ter reciprocata...

Nous signalerons également que les clausules sont celles du style habituel de la séquence :



ce qui vient à l'appui de la thèse de Handschin lorsqu'il fait dériver le Lai de la séquence.

Cette pièce était-elle, comme le suggère Handschin, un spécimen du répertoire des *vagantes* ? Cela est très possible. Elle nous paraît en tout cas un précieux témoignage pour la récitation des vies de saints dont nous aurons à reparler à propos de la Chanson de Geste.

D'esprit bien différent, mais de forme musicale voisine, sont les *Versus de Sancto Marciale LXXII* du même ms. G, mais cette fois de la partie G4 émanant du monastère Saint-Martial. P. Hooreman en a fait récemment une remarquable étude qui peut sembler exhaustive¹. *Versus* est ici au pluriel, mais, Hooreman l'a indiqué, il y a à cela une raison symbolique et apologétique, ces *Versus* étant une pièce de polémique dans le cadre des querelles de l'apostolicité et 72 étant le nombre des disciples du Christ parmi lesquels l'auteur voulait souligner que fut élu Martial.

Comme l'a montré Hooreman, ces *versus* sont l'œuvre d'Adémar de Chabannes et même copiés de sa main ; la double mélodie, l'une

1. *Saint-Martial de Limoges au temps de l'abbé Odolric (essai sur une pièce oubliée du répertoire limousin)*, Revue Belge de musicologie, III (1949), pp.5-36.

Nous faisons nôtres toutes les conclusions de Hooreman, à l'exception de ses exégèses sur l'exécution de telles pièces parmi les *nugæ* des vigiles, et surtout du paragraphe de la p. 27 sur leur exécution en danse, qui nous paraît tout à fait hors de propos : cf. livre IV, chap. sur les chansons de geste.

noire, l'autre rouge, qui les revêt n'est pas un déchant polyphonique, mais la copie de deux mélodies différentes, ayant chacune un schéma individuel. La mélodie rouge, plus simple que la noire, serait un repen-tir destiné à faciliter une diffusion que la complication de la première version aurait pu contrarier. Le schéma de la mélodie noire était le suivant :

abc abc abc abc
def def def def
ghi ghi ghi ghi
abc abc abc abc
def def def
ghi ghi
abc abc
def
z(amen).

Celui de la mélodie rouge devient le suivant :

aaa bbb ccc ddd eee fff ggg hhh iii
aaa bbb ccc ddd eee fff ggg hhh iii
aaa bbb ccc ddd eee fff
z (amen).

On voit que le schéma initial (noir) est exactement celui des *Versus de Sancto Martirio*. En attribuant une lettre non plus à chaque vers, mais à chaque tercet, on obtient AAAA BBBB CCCC AAAA BBB CCC AA B Z, qui s'apparente plus au lai qu'aux hymnes dont les rapproche Hooreman (p. 13) ; le second schéma conserve le même principe, mais raccourci (appliqué à chaque vers, non plus à chaque tercet) et par là se rapproche de la forme litanique (Hooreman), mais aussi de la lectio, que nous évoquerons au chapitre des chansons de geste. En effet, les *Versus de Sancto Marciale*, œuvre d'un savant lettré, sont en hexamètres métriques, donc non isosyllabiques, et la mélodie s'adapte d'un vers à l'autre pour se satisfaire de cette différence de syllabes. L'aspect savant du poème n'apparaît pas seulement à la lourdeur du style, mais aussi à l'acrostiche des tercets : MARCIALIS APOSTOLUS XRISTI.

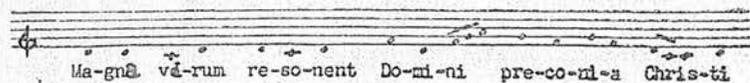
Comme dans les précédents *Versus*, la cadence de séquence y est fréquemment employée.

Aux remarques de P. Hooreman, nous ajouterons que la mélodie des *Versus* semble inspirée comme il fallait s'y attendre — compte tenu de leur intention apologétique — par une pièce de l'office des Apôtres, dont elle développe le point de départ comme le firent les séquences pour l'alleluia générateur :

Antienne de Magnificat (Par. Rom. p. 940) :



Timbre A des *versus* (Hooerman, p. 34) :



Les timbres A B C D E F sont des variations sur ce thème; de G à I, la tessiture monte (procédé qui sera fréquent chez les troubadours; cf. *Lanquam li joru* de Jaufré Rudel) avec appui sur la dominante et retour à la finale du premier ton.

Le *versus* ancien de Saint-Martial apparaît donc différent dans son essence de celui de Saint-Gall, dont Gautier a souligné le caractère volontiers processionnel, souvent évoqué depuis pour justifier l'appellation de *conductus* fréquente à partir du XII^e siècle. « C'est à Limoges surtout, dit Gautier, qu'on a fait une place d'honneur aux grandes antennes processionnelles¹. » Cela est vrai (D f° 138, F f° 133, G f° 150, S f° 99, W f° 2), mais ces antennes y gardent le ton liturgique et n'y manifestent pas la recherche d'originalité lyrique que l'on remarque dans les *Versus*, à Limoges comme à Saint-Gall.

Ces *Versus* apparaissent comme le point de jonction entre la lyrique latine profane mise en musique sur des modèles liturgiques, parmi lesquels la séquence, surtout à Limoges, a joué un grand rôle, et les tropes, notamment d'introduction, de complément et de substitution; les tropes de complément ont volontiers revêtu un caractère sinon processionnel, tout au moins de déplacement (*Versus ante evangelium* de Hartmann), mais ce caractère est moins accusé à Limoges qu'ailleurs.

B. Les *Versus* de SM. 1 (1096-1099).

Les *Versus* de SM. 1 se trouvent groupés du f° 33' au f° 53, mais le groupe de *Benedicamus* des ff° 41'-44' semble y faire une enclave. Si on retranche ceux-ci, et les additions postérieures, il reste 27 pièces, parmi lesquelles 15 portent la rubrique *Versus*² qui peut être suppléée là où elle manque. Le singulier en est attesté par des rubriques telles que *Versus obtimus*, f° 46, *Aliut versus*, f° 50.

Une analyse de forme détaillée a été publiée par Spanke dans son étude fondamentale *S. Martial Studien*³ avec l'inventaire des quatre manuscrits de *Versus*. Elle nous dispense de reproduire ici le détail des références; nous nous bornerons à indiquer le schéma musical pour lequel nous ne sommes pas toujours d'accord avec Spanke⁴.

1. *Tropes*, p. 81.

2. En outre cette rubrique est appliquée, f° 38, à un *Benedicamus, Corde patris genitus*, placé par inadvertance au milieu des *Versus*.

3. ZFFSL, LIV. 5, 6 (1930), pp. 282-317, et LIV. 7, 8 (1931), pp. 385-422.

4. Spanke n'a pas vu certaines correspondances (ex. *Be deu hoi mais, In hoc festo breviter*); il groupe parfois les phrases musicales sans tenir suffisamment compte du phrasé mélodique ou de l'intervention des refrains (*Alto consilio, in laudes innocentiam*, double refrain d'*Annus novus in gaudio*). Dans l'ensemble toutefois ses analyses sont exactes et nous ont été à nous-mêmes une aide précieuse.

Nous indiquerons également les quelques additions ou corrections de détail que nous semble appeler son inventaire. Nous notons ° et' les finales « ouvert » et « clos » d'une même phrase mélodique.

1. *In hoc festo breviter* (S. Jean-Baptiste).

- I. a a b° b' — R¹ = c¹ c² z
 II. ...^a d e f — R¹ = c¹ c² z
 III. g° g' h i — R² = k l y

N.B. — C¹ C² = marche harmonique.
 La finale y dérive de la finale z.

2. *Nunc clericorum concio* (Noël).

6 strophes a b c d e + R Gaudeat homo.

N.B. — Ajouter à la bibliographie Du Ménil II, 43.

3. *Deus quam brevis est* (méditation sur la mort).

Sans musique.

N.B. — Ajouter à Spanke : Lo SM. f° 11', str. 1-2 à 2 voix.

4. *Ex Ade vitio* (Noël).

2 strophes a b c a b c d ... z e ... z.

Cauda mélismatique sur c.

5. *Lux rediit* (Noël).

2 strophes a b c... ; musique différente, avec rappels mélodiques ; nombreux mélismes et marches harmoniques.

6. *Annus (ms. agnus) novus in gaudio* (Nouvel An).

Strophes 1, 3, 5 : a b c d R¹

» 2, 4 : a b c d R²

Les deux refrains R¹ et R² ont le même texte, mais sur musique différente. Les refrains ne sont notés qu'une fois, pour les deux premières strophes.

Ajouter à la bibliographie : publié texte et musique dans TSG I, p. 189 (abbé Vigourel).

7. *Est hodie Rex glorie* (Annonciation).

3 strophes a b c... i

8. *Gaudeamus Nova cum leticia* (Nouvel An).

(R) a a b b c d

9. *Alto consilio* (Noël).

1. a¹ a¹ b a² a² c d d e f¹ f² g h h i k (bis).

2. a¹ b a¹ b c r a² b² a² e a³ e a³ e (bis).

3. a b a b a c d e f g h

ii (= a de str. 1) kkl z (cauda mélismatique)

N.B. — Les lettres sont indépendantes d'une strophe à l'autre.

10. *Virgine nato* (Noël).

2 strophes a b R¹ c d R².

11. *In laudes Innocentium* (SS. Innocents).

6 strophes a a b z c z.

12. *Lumen Patris* (Noël).

3 strophes a b a b a b R.

La musique du refrain manque.

13. *Novus annus, dies magnus* (Nouvel An).
3 strophes abc abc abc [R] d¹ d² d².

2^e série, f^o 46.

14. *Radix Jesse castitatis* (Noël).
Variations libres de *lectio* sur timbre unique.
N.B. — Spanke interprète: *Freie Anwerdung des Sequenzprinzips*.
15. *Auscultet, exultet* (Noël).
9 strophes abcd.
La première strophe seule est notée.
16. *Incomparabiliter* (S. Nicolas, fête des enfants).
a¹b¹ a²b² cd.
N.B. — Marche harmonique entre a¹b¹ et a²b².
17. *Pater, tui sumus* (Paraphrase du *Pater noster*).
4 strophes abcd.
18. *In hoc anni circulo* (Nouvel An, latin et roman).
19 strophes abcd R.
N.B. — Ajouter à la bibliographie: L.P. Thomas, *Le Sponsus*, p. 196-198). Edition du texte littéraire.
19. *O Maria Deu maire* (à la Vierge, texte roman).
Mélodie d'après l'*Ave Maris Stella*.
12 strophes abcd (str. 2 = cd² cd²).
N.B. — Ajouter à la bibliographie: J. Beck, *Mel. der Tr.*, pp. 13-14, et L.P. Thomas, *le Sponsus*, pp. 199-200.
20. *Jerusalem mirabilis* (appel à la Croisade, 1096-1099).
9 strophes abcd.
N.B. — Ajouter à la bibliographie: Gastoué, *Musical Quarterly*, 1917, p. 183.
21. *Resonemus hoc natali* (Noël).
4 strophes ab ab cd.
Str. 2 = ee ee fg.
22. *Congaudeat ecclesia* (Noël).
a¹b¹ a²b² edc, cef ghi.
23. *Promat chorus hodie* (Noël).
aR¹ bR¹ cR¹ — R²
24. *Res nova principium* (Noël).
Musique non copiée.
25. *Eva virum dedit in mortem* (Noël).
aaaab^ob'
z z cc
dd b^o b'
ee f'g h f²... la suite manque.
26. *Senescente mundano* (Noël).
abcdefg. avec rappels mélodiques.
27. *Exultantes in partu Virginis* (Noël).
Musique manque.

Aucune de ces pièces ne porte en rubrique d'indication relative à son emploi. Mais plusieurs se retrouvent en d'autres mss., qui sont presque tous des offices tropés postérieurs, et y ont un emploi liturgique défini.

RECUEILS
DE CONDUITS

OFFICES TROPÉS¹

- | | | |
|--|-------------|---|
| 3. <i>Deus, quam brevis est</i> | Lo SM. 11.. | |
| 4. <i>Ex Ade vitio</i> | SM. 2,165.. | |
| | Lo SM. 19.. | Beauv., 3 ^e Nocturne. |
| 6. <i>Annus novus in gaudio</i> | | Puy, Cd. 1 ^o Vêpres. |
| 8. <i>Gaudeamus nova cum leticia</i> | | Lon., trope d'épître. |
| 9. <i>Alto consilio</i> | | Beauv., Cd. Vêpres. |
| | | Puy, trope de <i>lectio</i>
(Ludus de Anticristo, <i>conductus</i>) |
| 13. <i>Annus novus, dies magnus</i> | | Puy, Cd. 1 ^{er} Nocturne. |
| 14. <i>Radix Jesse</i> | | Puy, trope 2 ^e Vêpres. |
| 18. <i>In hoc anni circulo</i> | | Puy, Cd. 1 ^{er} Nocturne. |
| 21. <i>Resonemus hoc natali</i> | | Puy, Cd. 2 ^e Nocturne. |
| 22. <i>Congaudeat ecclesia</i> | | Puy, trope concl. 1 ^{er} Nocturne. |
| 24. <i>Res nova principium</i> | | Puy, tr. de <i>lectio</i> , 2 ^e Nocturne. |
| 25. <i>Eva virum</i> | | Beauv., Cd. 3 ^e Nocturne. |
| | | Puy, 2 ^e Vêpres. |
| 26. <i>Senescente mundano</i> | SM. 2,153.. | |
| 27. <i>Exultantes in partu Virginis</i> .. | Reims.. | Puy, Cd. 1 ^{er} Nocturne. |

On voit ici que la moitié des *Versus* de SM. 1 a été utilisée ailleurs dans des offices tropés, aux places les plus variables, et que, lorsque la même pièce est utilisée dans deux offices différents, ce n'est pas avec la même destination. Le *Versus* nous apparaît donc comme une sorte de fonds commun où vont puiser indifféremment les compilateurs d'offices tropés, à partir de l'ère des tropes versifiés, et spécialement à l'époque de Noël.

L'un d'eux au moins porte en lui-même une destination tropale définie: c'est le n^o 2, *Nunc clericorum concio* dont la finale: *modo dicatur lectio* fait nettement un trope d'introduction² mais, si l'on met à part la formule conclusive ou allusive qui signe les tropes proprement dits, tous ces *Versus* sont entièrement semblables aux tropes d'encadrement ou de substitution non seulement de la même époque, mais aussi du même ms: *De supernis affero nuntium* (trope introductif de *lectio*, f^o 32), tropes de *Benedicamus*. Un trope de *Benedicamus, Corde patris genitus* a pu être glissé au milieu des *Versus* f^o 38 et en porter la rubrique sans s'en distinguer en rien, sinon par sa finale.

1. Sigles: Beauv = office de la Circoncision de Beauvais, XIII^e siècle, Londres, B.M. ms. Egerton 2615 (inédit, mais inventaire dans Vill. app. II); Puy = office de la Circoncision du Puy, éd. litt. U. Chevalier, *Prosarium aniciense*, Bibl. Lit. n^o V; Lon = BM. ms. Harley 1010; Reims, ms. 734.

1. En outre l'un au moins des *Versus*, *Promat Chorus hodie*, f^o 51, présente bien aussi le caractère d'un trope d'introduction invitational à un chant non défini, avec son refrain *O contio, psallite*. Les nombreux *Gaudeamus, Gaudeat homo*, etc., qui les émaillent ont au fond la même signification.

Spanke identifie volontiers le *Versus* avec le *Conductus* et n'y voit qu'une différence provisoire de dénomination. Il nous semble que en soi, *Versus* représente la *nature* intrinsèque de telles pièces, *Conductus* leur emploi lorsqu'on les glisse dans l'office comme trope d'introduction accompagnant un déplacement¹. Ce qui explique que la même pièce puisse supporter tantôt l'une tantôt l'autre rubrique. Et aussi que plus tard, vers la fin du XIII^e siècle, la confusion ait pu s'établir² et favoriser la dénomination de *Conductus* indépendamment de son emploi, puis, lorsque ceux-ci se furent imposés comme la forme la plus apte à recevoir un déchant syllabique, s'étendre, au XIII^e siècle, à la quasi-totalité des pièces ainsi harmonisées et finir par désigner le genre polyphonique lui-même. Nous nous permettrons sans développer cette question, de renvoyer au mémoire que nous lui avons consacré comme diplôme d'études supérieures en 1935.

Toutefois, de son ancien sens littéraire, *Versus* a conservé la possibilité d'être employé pour des pièces sans attache liturgique. Ainsi peut-il être mis en rubrique, dans le même ms., pour l'appel à la Croisade du *Jerusalem mirabilis*; la belle méditation poétique du *Deus quam brevis est* a pu également prendre place dans le même recueil malgré son caractère littéraire très différent.

1. On en trouverait facilement de nombreux autres exemples; ainsi des *Versus Fulberti*, ou du moins rubriqués ainsi, sont employés comme trope d'interpolation du *Gloria* dans le Calixtinus de Compostelle (*Wagner, Der Jakobusliturgie*, p. 102).

2. On ne la trouve pas antérieurement dans les rubriques, et elle est souvent le fait des historiens modernes. Ainsi, généralisant le cas du *Sacrata libri dogmata* de Hartmann, Léon Gautier parle (p. 159, n. § X) des « tropes ante evangelium, appelés aussi *Conductus* » et donne p. 160 comme type de trope *ante Evangelium* une pièce du XIV^e siècle, *Unicornis captivatur* (A.H., 21, 36) qui ne présente en rien ce caractère (cf. Handschin, Schw. Jb. 1928, 79).

A ce sujet, on notera que la description *Conductus ante evangelium* de l'office de Beauvais, Villetard, p. 225, doit être corrigée par Ludwig, *Repertorium*, p. 237, et que la rubrique *Ante Evangelium* portée par *Patrem parit filia* (Villetard, p. 95) dans un ms. de Bâle tardif, du XIV^e siècle (cf. Handschin, Nef-Festschr., p. 127 § VII) s'explique par ce que nous en disons ici; notons du reste que ce ms. emploie la rubrique *Conductus* f° 147, mais à propos d'un Conduit du Chancelier Philippe, et dans le sens pris par ce mot à partir de l'école de Notre-Dame.

Voir aussi A.H. 17, p. 220 sqq.

CHAPITRE VIII

LE TROPE DE SUBSTITUTION

Au stade des tropes d'interpolation, bien que morcelé par le commentaire qui s'accroche à lui comme le lierre à l'arbre, le chant liturgique en lui-même n'était pas touché. Il suffisait de supprimer l'interpolation pour le retrouver dans son intégralité.

Une troisième phase s'ouvrit lorsque l'on commença à attenter à sa nature même; c'est-à-dire quand la musique du trope, au lieu de relier deux tronçons qu'elle respectait encore, se substitua au grégorien sous les paroles liturgiques, transformées ou non. Le trope de *Kyrie* supprimait bien le mot *Kyrie* pour le remplacer par exemple par *Cunctipotens genitor Deus*, etc., mais la mélodie restait celle du mot *Kyrie*. Lorsque, à la fin de None, l'office de P. de Corbeil remplace *Benedicamus Domino* par le trope martialien suivant :

*Verbum patris hodie
Processit de Virgine
Virtutes angelice,
Cum canore jubilo
Benedicamus Domino!*

il reste les mots et la fonction liturgique, mais la musique du dernier vers n'a rien de commun avec la mélodie d'un *Benedicamus* liturgique; elle appartient toute au développement de la pièce nouvelle.

A ce moment, l'identité des mots est devenue presque fortuite. F3 f° 10, remplace sans remords *Benedicamus Domino* par *Reddunt laudes Domino*, et ce procédé deviendra usuel.

1. Villetard, pp. 113-178.

C'est surtout dans les *Benedicamus Domino* strophiques et rimés, donc tardifs, que se manifestèrent les tropes de substitution. *Benedicamus Domino* y formait un excellent vers octosyllabique trochaïque d'accent, mais non point *Deo gratias*, qui devait normalement lui répondre symétriquement. Aussi ce dernier devint-il rapidement *Deo dicamus gratias*, ou tout autre arrangement. Dès lors, le principe de fidélité au texte liturgique était atteint: la porte était ouverte à toutes autres modifications:

*Ergo laudes Domino
Dicamus cum Stephano
Et nos omnes gratias
Dicamus innumeras¹.*

Lorsque les tropes, en particulier ceux du *Benedicamus*, furent devenus de véritables petits poèmes, dotés d'une mélodie nouvelle (Gautier risque même le mot « chansons »², il devait se former à leur imitation une littérature abondante dont nous aurons une idée en feuilletant certains volumes des *Analecta Hymnica* au point que nous pourrions à bon droit nous demander jusqu'à quel point toutes ces amusettes, dans les strophes desquelles se glisse un furtif *Benedicamus Domino*, étaient réellement chantées à l'office, ou n'étaient que variations brillantes sur un thème en vogue.

La première hypothèse nous est cependant certifiée par la présence de certains d'entre elles dans les offices entièrement développés. Voici par exemple un *Benedicamus S. Marie* de Saint-Martial³ que nous retrouverons dans l'office de Pierre de Corbeil à Sens avec le rôle de *Benedicamus* de Prime⁴:

1. Castitatis liliū efflorit
Quia Dei filius apparuit.
Fulget dies ista celebris.
2. Regi nato exultat in laudibus (Sens: rege n.)
Multitudo celestis exercitus.
Fulget dies ista celebris.
-
6. (=Sens 7). Virgo mater servat hec in animo
Et per cuncta BENEDICAT DOMINO.
(Sens: *Benedicit D.*)

plus six autres strophes (sept dans Sens) à refrain différent pour le *Deo gratias* final:

Ut dicamus per te: Deo gratias.

1. AH., XXI, p. 89.
2. Tropes, p. 181.
3. Ms. SM.I, f° 42.
4. Villetard, p. 105.

Le refrain double *Fulget dies* semble du reste s'être volontiers répandu par conton. LoSM. porte, sans musique, f° 23¹, un autre *Benedicamus* à même refrain, double cette fois:

Letetur orbis hodie *Fulget dies*
Sancto repletur flamine ... *Fulget dies ista*

Psallat omnis ecclesia ... *Fulget dies*
Portanti festi gaudia *Fulget dies ista*

Nos quoque cum tripudio . *Fulget dies*
Reddamus DEO GRACIAS ... *Fulget dies ista*

etc., et pour finir:

BENEDICAMUS DOMINO *Fulget dies ista*

On le trouve également dans l'office du pseudo-Calixte¹ et dans un rondeau de l'école de N.D., (*Jam lucis orto sidere* F f° 470') dont Spanke souligne l'identité métrique avec Compostelle².

L'identité de structure des *Benedicamus* avec les tropes de complément, *Versus* et *Conduits*, est telle que des confusions se produisent fréquemment en rubrique. Nous avons noté que SM. 1 donne le titre *Versus* à un *Benedicamus* qu'il insère parmi ceux-ci, et inversement place un *Versus* au milieu du recueil, des *Benedicamus*. Un *Benedicamus* de sexte, de l'office de Sens, *Regis natalicia*, est employé comme conduit dans l'office voisin de Beauvais³. Le *Benedicamus* de Sens *Patrem parit filia* se retrouve dans Bâle 156 avec la rubrique *Ante Evangelium* et une fin modifiée:

*Lector, librum accipe,
Profer JU(BE DOMINE).*

au lieu de *Benedicamus*, ce qui le déplace au début de l'office de nuit.

De même un *Benedicamus* de SM. 1, *Letamini plebs hodie*, se retrouvera dans l'office du Puy comme *conductus ante cancellarios*⁴.

Cette parenté ne s'estompera pas lorsque le Conduit sera devenu un genre polyphonique défini. Les recueils de *Conduits* du répertoire de N. D. comportent plusieurs *Benedicamus*: ex, *Christi miles* (F f° 373')⁵ et F insère des tropes de *Benedicamus* au milieu d'un recueil de *Conduits* à deux voix, f° 276⁶. Mieux encore, un conduit, *Naturas Deus*, se voit transformé par F en trope de *Benedicamus* par l'adjonction d'un *Benedicamus* final qu'il ne comporte pas dans les autres mss., W1 et W2 (à moins que ceux-ci l'aient supprimé, ce qui revient au même).

1. P. Wagner, *Der Jakobus liturgie*, p. 93.
2. S. Mart. Studien, p. 402.
3. Villetard, pp. 117, 176, 226.
4. Spanke, S. Mart. St., pp. 389-390.
5. Sigles usuels des fss. de l'école de N.D.; cf. Ludwig, *Repertorium*.
6. Cf. A.H. 20, p. 11.

Mais il est des cas où nous devons admettre que la présence d'une formule finale ne suffit pas à attester leur utilisation liturgique en lieu de trope. Lorsque par exemple une séquence à la Vierge de la fin du XII^e siècle, *Ad honorem Virginis*¹, se clôt par un *Benedicamus Dominae* longuement développé musicalement, il apparaît certain que ce n'est pas la formule finale, non liturgique, qui a entraîné la composition d'un trope, mais bien la séquence qui, par analogie, s'est adjoint au prix d'une facile adaptation la formule si répandue.

En tout cas, il était fatal que les quelques paroles chancelantes qui rappelaient encore les attaches lointaines avec la liturgie disparaissent un jour. C'est ainsi que les tropes de *Benedicamus* « ont donné fort naturellement naissance à ces *Versus* qui leur ressemblent de si près moins la formule finale² ».

En effet, nous verrons que dans sa phase dernière d'évolution, le trope de substitution, et notamment de *Benedicamus*, empruntera au trope de complément, qui lui-même la tenait des *versus* profanes, la liberté d'une construction individuelle indépendante. Celle-ci en fera de véritables petits poèmes, volontiers à forme strophique et à refrains, d'aspect volontiers populaire, et qui peut-être n'ont pas été étrangers à la constitution, au XIII^e siècle, d'un style de chanson populaire dont les rondets de caroles (dont Gennrich a publié le corpus)³ sont les fruits les plus savoureux. Ceux-ci contribueront sans doute à leur tour à la transformation de style qui mènera la mélodie quasi liturgique des premiers troubadours jusqu'à la charmante légèreté de certaines compositions des trouvères du milieu du XIII^e siècle.

C'est encore (indépendamment de sa nature spéciale, que nous étudierons au chapitre des Chansons de geste) un trope de substitution que ce *Tu autem* martialien où le *miserere nobis* lui-même se trouve transcrit en langue vulgaire :

Be deu hoi mais finir nostra razos

.....

TU AUTEM, Deus, qui est paire glorios,
Nos te preiam que t' remembre de nos
Quant triaras los mals d'entre los bos⁴

Destinés à atteindre leur plein épanouissement dans la période rythmique, et surtout au XIII^e siècle, les tropes de substitution sont logiquement les plus tardifs de tous. Cependant, les mss. martialiens vont nous permettre de retrouver le processus de leur formation.

1. Tours, ms. 927, inédit.

2. Gautier, *Tropes*, p. 183. Cette phrase est également valable pour les tropes d'introduction. Toutefois, si la ressemblance est évidente, l'ordre de filiation est moins certain.

3. Rondeaux, *Virelais und Balladen*, 2 vol.

4. Ms SM 1, f° 44. Cf. J. Chailley, *Etudes musicales sur la chanson de geste et ses origines*, Revue de Musicologie, 1948, p. 16, transcription et analyse.

Voici par exemple un trope d'*Agnus Dei* qui semble bien déjà appartenir à cette catégorie (T f° 37').

1. AGNUS DEI qui Patris ad dexteram
resides per secula clemens, MISERERE (NOBIS).
2. Tu pax, tu pietas, bonitas, arbiter orbis,
MISERERE NOBIS.
3. Singula discuciens cum sederis arbiter
orbis, MISERERE NOBIS.

Mais le véritable terrain d'élection du trope de substitution sera le *Benedicamus Domino*. Une addition (XII^e siècle) au ms. C, f° 104', nous donne malgré sa technique interne évoluée, un intéressant spécimen de transition par un trope d'introduction rimé largement développé dans sa structure strophique isosyllabique (sauf en cauda) :

*Adplaudamus Christi victorie
Modulantes carmen leticie.
Mortem enim damnavit hodie
Pacis princeps et sol justicie.*

*Summi regis visa potencia
Judeorum arsit invidia.
Resurgente Christo cum gloria*

*Ergo mecum quidquid est hominum
Resurgentem conlaudet Dominum
Vita cujus ignorat terminum.*

*Gaudia debita
Temporis orbita
Red(d)idit orbi.*

*Quo vetus intulit
Alter Adam tulit (ms. stulit)
Editus orbi.*

*Lumina lucifer
Ille salutifer
Edidit orbi.*

*Nos igitur
Cujus colitur
Natalis in orbe,*

BENEDICAMUS DOMINO (ton liturgique).

Malheureusement, la date de ce document en affaiblit la portée. Par contre, dès la fin du X^e siècle¹, on peut relever dans H1 deux pièces qui présagent déjà les futurs *Benedicamus*.

1. Ce qui restreint aux *Benedicamus* strophiques, rythmés et rimés, la remarque de Spanke (S. Mart. St.) que les tropes de *Benedicamus* naissent vers 1100 dans le Midi de la France. Léon Gautier (*Tropes*, p. 182), avait été plus exact en signalant le rôle de Noël et de l'Épiphanie dans la transformation (non dans la naissance) des tropes de *Benedicamus* et leur évolution vers la chanson.

L'une, f° 17, est un trope d'introduction à l'*Ite missa est* de Noël (cf. AH. 47,409) où deux couplets de rythme et de mélodie différents préludent l'une à l'*Ite missa est* du diacre (*Deinde dicat diaconus*), l'autre au *Deo gratias*. Premier stade, encore lointain, incluant l'*Ite missa est* (*alter ego* du *Benedicamus Domino*) parmi les pièces appelant un trope — fait exceptionnel à l'époque pour un verset de ce genre.

L'autre, f° 47, est également un trope d'introduction (que l'on retrouvera dans de nombreux mss. de Saint-Martin, mais non dans ceux de Saint-Martial) à la bénédiction épiscopale. Elle est en prose rythmée et présente la forme musicale de séquence sans entrée avec sortie par modification :

Ad episcopum interrogandum.

- A. Princeps ecclesie, pastor ovili, tu nobis benedicere digneris,
 A. Hen pastor venies sanctos et almos portans sic Dominum gaudium mundi.
- B. Illum suscipite quem Deus ornat qui salvat patriam ecce beatos.
 B. Cuneti vos homines eurrite una nostrum pontificem reddite laudem.
 etc. (CC, DD)
- E. Humili voce laudantes atque dicentes in altissimis DEO GRACIAS.

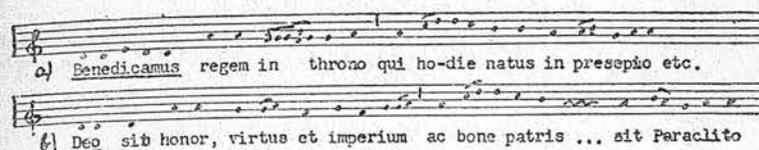
Le *Deo gracias* apparaît donc ici dans le trope d'introduction pour annoncer à l'avance le *Deo gracias* liturgique qui sera chanté à la suite. Le mécanisme est le même que dans le trope d'introduction lorsque celui-ci s'achevait par l'incipit de la pièce introduite, mais sans citation musicale.

Comment une pièce de genre en vint-elle, non plus à préluder au *Deo gracias*, mais à remplacer celui-ci de même que le *Benedicamus* qui l'introduit? La réponse nous est suggérée par le ms. K2. également de Saint-Martin, qui contient à notre connaissance les plus anciens tropes de substitution, réunis sans titre ni séparation aux ff. 45 sqq.

On y trouve d'abord un trope d'encadrement du dialogue liturgique, dans lequel s'insèrent, comme dans le *Princeps ecclesie*, une allusion au texte lui-même : les deux couplets ne s'enchaînent pas, mais encadrent le dialogue : celui du *Benedicamus* en introduction, celui du *Deo gracias* en conclusion ; les deux mélodies sont différentes :

LAUDES (*demus?* effacé) nato regi atque DEO qui descendere in arvis dignatus est de celo hodie dicentes (ms. *clientes*) Eia in excelso. Salus qui hodie mundo orta est. BENEDICAMUS DOMINO. DEO GRACIAS. (mélodie du *Benedicamus* apparentée à celle des premières vêpres aux fêtes doubles). *Melodis canorum arduis feramus DEO vocibus GRACIAS.*

Le troisième *Benedicamus* apporte une innovation importante : la strophe *Benedicamus* et la strophe *Deo gracias* sont sur le même schéma mélodique, non pas strictement identique, mais adapté aux divergences de la prosodie :



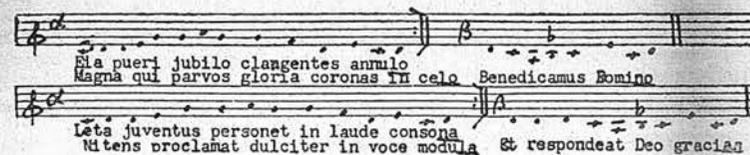
Est-ce déjà un trope de substitution? Peut-être, mais la disposition du ms. permet encore le doute : on trouve en effet une troisième strophe (musique différente) qui peut être soit une pièce indépendante, soit une strophe de transition vers le *Benedicamus* liturgique qui la suit, et dont la mélodie est voisine, mais non identique :

Odas debitas nempe solvamus tibi, agie rex obtime, nosterque chorus resultat in altis, cia. BENEDICAMUS DOMINO.

La pièce suivante contient une allusion au caractère rythmique de ces tropes :

DEO ritmicha dicamus cantica jugiter... concio canat jam leta semper tibi rex GRACIAS.

Celle qui suit contient encore un élément nouveau : c'est un trope d'introduction, mais de structure couplée qui évoque à la fois la séquence et la future « chanson » des *Benedicamus* à venir. Et surtout, si le *Benedicamus* est encore intact, le *Deo gracias*, pour rester sur la même mélodie, de façon syllabique, complète le texte en incluant *Deo gracias* dans une phrase mélodique unique *Et respondeat Deo gracias* :



Le dernier de ces tropes, outre qu'il contient des éléments sporadiques d'isosyllabisme et d'assonance qui le rapprochent déjà des futurs *Benedicamus* rimés, nous montrera enfin comment le trope de substitution s'est formé par interférence du trope d'adaptation sur le mélisme liturgique, particulièrement sensible dans *Deo gracias* (plus court), du trope de développement (par amplification de la cellule obtenue grâce au trope d'adaptation) et enfin du trope d'encadrement dont nous venons de voir l'influence proche. Si nous comparons en effet cette pièce avec le *Benedicamus* des premières vêpres des fêtes doubles — comparaison d'autant plus plausible que le trope est dédié à saint Martial en période d'apostolicité et que les fêtes des Apôtres sont précisément des fêtes doubles — nous obtenons la concordance suivante, qui nous renvoie exactement à la technique des séquences, sans oublier l'assonance (en O pour la strophe *DominO* en A pour la strophe *graciAs*) :

Be-ne-di-ca-mus De-o ca-na-mus vo-ce la-ta Mar-cialis discipulo-rum

de-ve-lop-pement ca-da-næ de-cad. ca

Do gra de-ve-lop-pement ca-da-næ ca-da-næ de-ve-lop-pement

quem predicavit populo in ipsius a-postoli sollempnitatem ful-sit cum turba preclara venit salvare Galliam Hinc patriarcha

ca-da-næ pro-thesis 3^e de-ve-lop-pement mi-no-ta-as

hodierna gaudium cum Christo regnat in etra cu - t ca - na-mus gra - ci - as

A Saint-Martial cette fois, au temps d'Adémar de Chabannes (G4 f° 69'), nous trouverons un autre *Benedicamus* de facture semblable, pour les matines de l'"apôtre" :

Benedicamus De-i fi-li-o in Marcia-le discipulo Deo magistro haesit in terra tribu Benjamin exortus pre-su-o, pan-gen-tes lau-des Do - mi - no clara a - ga-mus Christe gra - ci - as.

Ce qui, s'il s'agit bien d'un développement, suppose un original approximatif :

Be-ne-di-ca-mus Do - mi - no De - o gra - ci - as

Ce *Benedicamus* se maintiendra à Saint-Martial jusqu'au XIII^e siècle : nous l'y retrouverons copié en marge dans une addition de F, f° 138', de même que celui-ci, intéressant par le refrain de son mélisme final, qui évoque en raccourci les *caudæ* des conduits :

Marcia-li sanctissimo In Marcialis glori-a Jhesu Christi discipu-lo Exul-tet omnis Galli-a

Jubile - mus cum canti - co Summo pas-to - ri de - bi - as Benedictamus Do - mi - no Deo que reddat gra - ci - as

L'important recueil de *Benedicamus* que contient U3, à l'extrême fin du XI^e siècle, rejoignant comme nous l'avons dit la technique strophique et poétique des *Versus* sans attache musicale visible avec un timbre liturgique de *Benedicamus* (tels seront au XIII^e siècle l'ensemble des *Benedicamus*) atteste par rapport aux précédents le développement pris par la partie introductrice. *Prima mundi seducta sobole*, f° 58', est une véritable petite séquence en A final et rimes internes, avec double cursus et petit vers final, en strophes concaténées. Sa structure rappelle celle du *Letabundus*, qui est contemporain et figure d'ailleurs dans le même ms. :

I. Pri-ma mundi seducta sobole Tur-ba-ti sunt para-di-si-co-le ... Fraude no-ta

II. Fraus-de no-ta A-dam con-do-lu-it

E-va quo-que sca-lus (ad) mo-nu-it Fit com-mo-ta

III. Fit com-mo-ta plan-xitque ni-mi-um Etc.

De tels exemples contiennent, encore dispersés et hésitants, les principaux éléments de leur développement futur. Il ne leur manque encore que la rime, l'isorythmie et de l'isosyllabisme qui s'en empareront au XII^e siècle, en même temps que du style des séquences (nous les trouvons déjà dans le dernier exemple) pour aboutir aux "chansons" de *Benedicamus* si florissantes au XIII^e siècle et qui seront l'un des fruits les plus savoureux de la littérature des tropes. Du même coup, la naissance de celles-ci se trouve considérablement reculée, et le fait que les premiers textes qui éclairent sa naissance se trouvent dans des ms. de l'école de Limoges peut permettre jusqu'à nouvel ordre de faire honneur à cette école de cette gracieuse invention, qui est peut-être à la source de la chanson populaire française.

C'est encore un *Benedicamus*, *Stirps Jesse*, qui servira de support à la première tentative connue de motet polyphonique, dans notre ms. U3 f° 60". Nous reviendrons sur cette pièce dans le chapitre consacré à la polyphonie. Un autre *Benedicamus*, *Resonemus hoc natali*, est mis à deux voix dans une addition de C, f° 105.

1. Gastoué, *Primitifs*, p. 15, dit 69; c'est sans doute une faute d'impression.

Un *Benedicamus* de style évolué (construction strophique AAB CCB, avec rime léonime au premier vers et octosyllabes rimés à rythmes trochaïques avec déplacements d'accents assez peu nombreux) figure dans C, f° 81, mais c'est une addition copiée sans musique. Ce qui rend difficile de la dater. Elle témoigne bien de la propension vers les longs développements poétiques :

*Morsu pomi primi patris,
Deno pomi primi matris,
Lapsus orbis corrui.*

*Gustat pomo miser homo
Paradisi sic de domo
Lapsus homo corrui.*

*... Que de Jesse constat esse
Parit illum cui esse
Stat sine principio.*

*Hujus rei causa Dei
Dicta mater quando ei
Castitas in erremio (?)*

*Et regalis mater talis
Virgo dicta specialis
Parit mundo filium.*

*... Alfa et O dictus eo
Quod duo sunt in eo (-1: corr. Quia ?)
Finis et principium.*

*Inc a matre matris sorte
Nos redemit victo oste
Potenti suffragio.*

*... Ergo nostra mens devota
In ipsius laude mota
BENEDICAT DOMINO. (-1)*

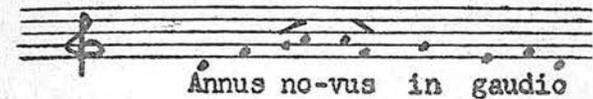
Le modèle lui-même s'est-il éteint devant la fortune de sa descendance ? On peut encore considérer comme un trope de *Benedicamus*, le dernier peut-être en date, le célèbre *O filii pascal*, encore chanté aujourd'hui. Sa mélodie actuelle date du XVII^e siècle, mais Gastoué, qui estimait en 1901¹ que l'original devait remonter au XIII^e siècle, a établi en 1907² que celui-ci, depuis retouché, était dû au cordelier Jean Tisserand, confesseur d'Anne de Bretagne, mort en 1494 — ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait pas d'attaches plus anciennes. On se rappelle les deux dernières strophes :

1. *Un chant pascal : l'O filii*, TSG. VII (1901), pp. 119-122.
2. *L'O filii, ses origines, son auteur*, TSG. XIII (1907), pp. 82-90.

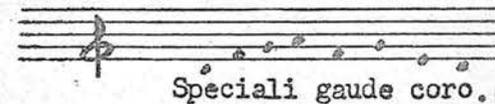
*In hos festo sanctissimo
Sit laus et jubilatio,
BENEDICAMUS DOMINO,
Alleluia.*

*De quibus nos humillimas
Devotas atque debitas
DEI dicamus GRATIAS,
Alleluia.*

On pourra rapprocher son timbre du début d'un Versus de SM. I :



ou encore du Versus Troters du même.



La popularité de ce timbre était ainsi attestée, il n'en sera que plus intéressant de le retrouver à peu près tel quel dans l'unique fragment de musique que nous connaissons pour l'œuvre de Guillaume IX, ainsi que nous le constaterons au livre IV.

CHAPITRE IX

LES PRECURSEURS DU VERS MESURE

Avec SM1 (U3), 1096-1099, le vers syllabique rimé est déjà installé dans l'école de Saint-Martial, non seulement en latin mais aussi dans les premiers tropes en langue vulgaire dont témoigne ce ms. (*Be heu hoi mais*, cité p. 278, *Sponsus*, etc.). L'objet de ce chapitre n'est pas d'étudier la versification de ce ms., qui par l'ensemble de sa technique se rapproche plus du XII^e siècle que du XI^e, mais de rechercher, dans les textes antérieurs de cette école, tropes et séquences, la formation progressive des futurs éléments du vers lyrique, rime et rythme.

**

I. — ASSONANCE ET RIME.

L'assonance, ni même la rime, n'étaient une nouveauté à l'époque (933-936) où fut rédigé B1, le plus ancien tropaire limousin. Sans même parler des exemples relevés chez Plaute,¹ qui ont surtout une valeur de curiosité, ni même des assonances sporadiques qui émaillent çà et là des hymnes du v^e siècle ou des œuvres de Fortunat et Raban Maur, dont nous avons parlé au livre II, nous rappellerons surtout son emploi régulier dans les pièces de Godeschalc, mort en 869, copiées dans le ms. A peu près en même temps que la rédaction de B1.

Des recherches du même ordre se font jour dans les pièces liturgiques elles-mêmes ; ainsi l'antienne très développée du *Mandatium* du Jeudi-Saint, qui deviendra *Ubi caritas et amor*, débute comme suit dans plusieurs mss. martaliens (G6 etc.) :

1. Lote, p. 96.

*Ubi karitas et dilectio
Ibi sanctorum est congregatio
Ibi nec ira est nec indignatio
Sed firma karitas in perpetuum.*

Il ne semble pas cependant que cet exemple ait suscité d'imitation chez les tropeurs. L'assonance, allant parfois jusqu'à la rime, paraît s'être recréée chez eux suivant un processus plus lent, à partir des tropes d'adaptation.

On constate en effet, dès le début de ceux-ci une tendance à conserver aux paroles nouvelles la voyelle d'appui du modèle vocalisé, non seulement *in fine*, mais à toutes les césures du sens.

Ainsi, dans l'*Invocavi te*, page 218, les nombreuses assonances en E (et la rime finale *volente*) rappelant cette syllabe TE.

Les plus anciens Kyrie (*clemens rector eternE*) sont de même assonancés en E. Ce principe, appliqué à la séquence, développement du trope d'adaptation du jubilus A de l'Alleluia, donnera de la même façon l'assonance en A que l'on a relevé depuis longtemps dans toutes les séquences les plus anciennes (voir exemple page 226). S'il en était besoin, la preuve en serait donnée par les prosules d'adaptation sur l'*alleluia*, assonancés en A comme l'*Invocati tE* l'était en E :

F f° 180 : *Precamur nostras, Deus, animas et conscientias digne munda, et nunc nostra Christus veniens corda sibi inveniât parata (cursus trispondaïque).*

Les assonances internes en A ont la même origine que les E de l'*Invocavi te* ; elles sont même plus justifiées encore par le mode de composition que nous avons analysé, qui tend naturellement à placer le même point d'appui vocalique à la fin de chaque "variation" (exemple page 228).

De même, le désir de rappeler à la fin d'une vocalise tropée la sonorité du mot sur lequel se plaçait la vocalise, mot souvent conservé au départ, amène automatiquement une rime. Nous en avons vu un exemple page 219 : l'original dit... *genitrix* (mélisme) ; le trope calque *genitrix*, puis remplace le mélisme par un commentaire à la fin duquel il rappelle la sonorité du mot tropé (... *salutis oratrix*) ; d'où la rime *genitrix* : *oratrix* ; de même plus loin *pro nobis* amène *pro nostris... delictis... multimodis... nequitiis... nostris... meritis... tuis... suffragiis*.

Les séquences les plus anciennes observent l'assonance en A, nous l'avons vu, à la fin de chaque "variation". A partir de la seconde période déjà l'attention se relâche de ce point à l'intérieur des versets, au milieu desquels se glisse de plus en plus souvent une incise non assonancée : seule l'assonance finale du verset conserve sa force. A partir de la troisième, celle-ci à son tour se trouve entamée, et des séquences sans assonance se mêlent aux anciennes séquences en A, qui ne disparaissent pas pour autant.

Exemple de séquences non en A, figurant toutes dans des fascicules postérieurs à 1028 :

Nunc exultet omnis mundus: B2, C2, D3, E6.
Laudes Deo omnis sexus: D3, E6.
Gaudeat tellus exultetque mundus: D3, E6.
Haec dies qua excelsus: E6. Etc.

L'histoire de l'assonance par réminiscence est donc nettement dégressive : à mesure que le trope ou la séquence s'éloignent du modèle, ce qui est conforme à la règle générale de toute l'histoire de la musique, l'assonance qui rappelait ce modèle tend à disparaître. Or, par un curieux paradoxe, par un mouvement inversement symétrique, l'assonance et bientôt la rime libre, peut-être issues d'elles, en tout cas favorisées par son exemple, vont se développer au point d'envahir bientôt la totalité du répertoire.

Les premières assonances libres se manifestent de façon sporadique dès la seconde période et se développent assez nettement au cours de la troisième, surtout dans les *Laudes* de Gloria :

C 1° 82: *Laudes de nativitate Domini*:
Omnipotens Altissime/Verbum Patris et genite/LAUDAMUS TE.
Quem benedicat chorus celestis/gloriam pangens
Domino in altissimis/BENEDICAMUS TE.
Quem conventus adorât pastoralis/Angelo nuntiante venis.

On trouve très tôt des exemples du même ordre dans les tropes d'adaptation, indépendamment cette fois de la voyelle originale.

*Decenter atque mirabiliter
In trono pollens rex feliciter
Prolem novum e celo direxit
Condonans nobis paradisi stolam primam
Verax et justus nobis de celo prospexit.*

(C f° 44)

L'assonance en césure est antérieure à l'isosyllabisme, mais reste exceptionnelle ; le trope *Ecce dies* à saint Martin en fournit un exemple :

*Ecce dies magni meriti/veneranda patroni
Qui fuit in populo/splendor ovans, ideo Statuit
Rex regum cunctis/pandentem verba salutis
Tutavit famulum/ante minas procerum Et principem.*

(A.H. 49, 132)

Dans un exemple comme ce trope ad sequenciam (C f° 56'), la recherche occasionnelle de la rime en *a* peut être influencée par l'usage des « séquences en *a* » :

*O virgo gloriosa,
Tibi sit laus, gloria,
Iucunditas sempiterna,
Nos quoque omnes dicamus: eialleluia.*

Mais la même recherche, et cette fois non plus en *a*, se manifeste dans le *Ante sequencia(m)* de Pâques (C f° 22') :

*Christus surrexit ex mortuis
Mortis con fractis vinculis.
Gaudentes angeli vocem in altissimis
Proclamant, dicentes: Alleluia.*

Dans la séquence, on constate, à mesure que le genre se développe, un abandon progressif de l'assonance analogique en A compensé par une recherche sporadique de plus en plus forte de l'assonance ou de la rime indépendante.

Les premières séquences, nous l'avons vu, prennent appui sur l'assonance A à la fin de chaque incise de citation ou de développement : l'assonance a donc ici une valeur d'élément musical analytique. À mesure que la composition musicale s'éloigne du modèle, cet élément devient moins nécessaire: il perd peu à peu de sa constance. Les séquences les plus anciennes se reconnaissent, outre leur schéma sans entrée, suppléé par l'*Alleluia*, copié ou non, à la régularité de leurs assonances internes en A. Vers la fin du x^e siècle commencent à apparaître des failles dans l'agencement interne : de nombreuses séquences restent en A, mais de ci, de là, une assonance en A est oubliée à l'intérieur du verset, sans que toutefois la finale cesse encore d'être en A. Ceci apparaît déjà dans B2 (exemple : *O beata et venerabilis*) et surtout dans C (exemple : *Salve porta perpetua*, ou encore *Adest enim festa paschalia*, où l'on trouve par exemple :

2 a - <i>Christus surrexit victor Vincens tartara Nosque redemit morte dira.</i>	2 b - <i>Propter Adam culpam Lugent tartara Et almi fulgent in gloria.</i>
--	--

(A.H. 7,65).

Dans les dernières séquences de l'ancien style, il arrivera de plus en plus fréquemment que seule la finale reste en A, cette assonance ayant disparu des incises intérieures. Fait significatif, de nombreuses refaçons de séquences anciennes primitivement en A régulier abandonneront l'assonance ; ainsi *Ad te sancta gloriosa* deviendra *Adest festa domus dedicata*, à finale seule en A. *Benedictus es, Domine Deus*, en A dans EH, sera refait dans V, cette fois sans même le A final, mais en revanche, avec recherches d'assonances indépendantes :

4 a - <i>Tu es verus Deus solus et invocabilis et immensus.</i>	4 b - <i>Tu es adorandus, colendus, tremendus et venerandus.</i>
5 a - <i>Inestimabilis, invisibilis incircumscriptus,</i>	5 b - <i>Omnia continens, omnia regens omnia gubernans.</i>

Mais l'assonance n'a pas attendu la disparition de l'A pour s'essayer, toujours sporadiquement, à l'intérieur du verset :

*O speculatrix
urbs regalis,
tristitia in te nulla.*

(Castrorum proles)

Au reste, le A, surtout final, aura la vie dure ; il demeurera souvent même dans les proses de nouveau style. Le petit vers des séquences du modèle *Lætabundus* en sera un refuge particulièrement efficace (cf. O f° 142').

L'entrée elle-même, pourtant la plus proche de l'*Alleluia* générateur, résistera moins que la finale (nous avons signalé page 230 des exemples comme *En virginum*, ou, page 231, *Stans a longe*).

L'assonance sporadique s'était souvent transmuée en rime par le jeu de l'identité des désinences : les adjectifs en *-bilis*, les adjectifs verbaux en *-ndus* notamment sont d'un secours précieux aux premiers pré-poètes liturgiques non post-classiques. Elle apparaît, au cours du xi^e siècle, comme un substitut s'installant peu à peu à mesure que l'assonance en A étymologique s'affaiblit, alors que pour G. Lote la rime s'est introduite dans la séquence, avec Wipo, à l'exemple de l'hymnodie¹.

Gautier signale qu'elle avait pénétré dans la poésie d'église, en France, vers 1070-1080, alors qu'on la trouve en Allemagne dès 1020-1030². Elle se trouve donc, ici comme là, nous l'avons signalé, nettement en retard sur les pièces purement littéraires, fussent-elles mises en musique par l'école de Saint-Martial elle-même (Godeschale), pièce de A sur le jugement dernier ; Verrier rappelle même qu'on trouve la rime « dans le traité de métrique de Virgilius Maro, au vi^e siècle, dont l'influence s'est exercée non seulement en France, mais aussi en Irlande et en Angleterre »³, mais ici elle acquiert peut-être plus de force parce qu'elle s'est recrée d'elle-même progressivement.

II. — RYTHME VERBAL.

On a remarqué que, à mesure que l'on s'approche dans le temps, les recherches d'assonance — en attendant la rime — se précisent ; mais, du même coup, il semble que l'attention se relâche par rapport à l'accentuation : ainsi par exemple, les deux premiers vers du *O Virgo gloriosa* déjà cité sont assonancés et homosyllabiques mais d'accentuation contraire : faut-il croire, suivant la thèse récemment

1. *Hist. du vers français*, I, p. 98. W. Meyer rappelle qu'on trouve aussi la rime dans les hymnes byzantines de Sergius (*Gesamm. Abh.*, II, p. 92), c'est-à-dire vers 626 (E. Wellesz, ap. Adler, *Hb der Mhgesch.*, I, 131).

2. *Tropes*, pp. 150-151 et 160, note.

3. *Le vers français*, II, p. 292.

avancée par Georges Lote¹ que la versification latine primitive était plus syllabique qu'accentuelle et qu'ainsi se serait créé dès l'origine le syllabisme pur du vers français, ou bien que le latin aurait précédemment perdu, à partir du x^e siècle, sa prépondérance accentuelle, sous l'influence du vers français syllabique? Nous n'oserons pas en décider, bien que cette seconde hypothèse nous semble plus proche de la réalité.

La majeure partie des tropes est en prose rythmique, soumise aux règles du *cursus*.

La clausule adonique (*cursus planus*) jouit d'une préférence très marquée :

Quod non visuri patres cupiere videmus
(C f° 1.)

Toutefois on y trouve aussi les autres clausules.

Cursus trispondaïque : venerandum adorandumque nomen tuum in aeternum

cursus velox : Et benedictum nomen tuum in sempiternum

Cursus tardus : Nos Deus tibi gratifices
(D f° 90; *Ibid.*); (D° f° 94.)

Mais bien souvent la recherche du rythme semble aller plus loin; les hexamètres d'accent y sont très fréquents :

Qui mirus magnos benedictis // et ipse nullis
(D° f° 89.)

On ne saurait dire pour autant qu'ils soient franchement systématisés; ils alternent fréquemment avec des versets non réductibles à un schéma pré-établi; chose curieuse, ceux-ci sont souvent des heptamètres (structure des hexamètres d'accent, avec un pied en trope) :

Hymni symphoniste quem benedicit cetus Olympi
(Même pièce que le précédent.)

Un autre rythme recherché consiste en une série d'adoniques d'accent :

Celsa pellerum // pontus et ima // presulem istum
Ludent capentes *statuit.*
(D f° 31.)

Nostra cetera // simul decantet // Domino dicens.
(Off. dédicace; D f° 21.)

Rex pie Christe, // tuum sit nomen // semper honestum.
(C f° 3.)

Les vers métriques sont assez rares. En voici toutefois un exemple pour l'introït de la Toussaint (A.H. 49, 92) :

Eia plebs devota // Deo nunc corde sereno . Gaudeamus.
Consonat ere simul // nostrarum flos meritum *Diem festus.*
Aeterni socii // fulgeris germinis alti . *De quorum*

On voit que les deux premiers versets sont à double scansion, mais que le dernier est exclusivement métrique. On peut encore citer le trope de la dédicace :

Plebs veneranda patrum // dictis memorare priorum

Ou celui-ci, à S. Martial ou à ses concurrents :

Inclutus his rutilo // celebratur stenate presul

Un exemple précis montrera que dès le x^e siècle la scansion métrique avait cessé d'être comprise à Saint-Martial. On trouve dans B2 (1240, f° 64') en guise d'explicit, un petit poème non chanté sur saint Grégoire dont le premier vers est exclusivement métrique, le second à double scansion, et les suivants exclusivement d'accent :

Gregorius presul // meritis et nomine dignus
Unde genus ducit sumum conscendit honore(m)
Renovavit monumenta patrum priorum
Tunc composuit hunc libellum musicae artis
Scole cantorum // anni circuli.

L'explication de cette singularité se trouve dans le ms. 490 de la bibliothèque capitulaire de Lucques; nous y trouvons l'original entièrement métrique de ce même poème dont d'autres mss. feront, assez paradoxalement, un trope chanté d'introït pour le premier dimanche de l'Avent² :

1. A. H. 47, p. 21.

2. Parce que ce dimanche ouvre le cycle temporel: le trope se trouve ainsi placé en guise de préambule à l'ensemble des chants de l'année liturgique. Cf. A.H. 47, p. 20.

Gregorius presul // meritis et | nemine | dignus
 Unde genus ducit // summum conscendit honorem.
 Renovavit (*) monumenta // patrum juniorque priorum
 Celesti munere // fretus // sapienter ornabat
 Composuit scelerum // cantor (um) hunc | rite | libellum
 Qui recit | procantio // modulatur | carmine | Christo. etc.¹

On notera la façon dont les vers métriques, incompris, furent transformés en vers d'accent, notamment le troisième, par suppression du mot *juniorque*.

Il est intéressant de comparer la refaçon martialienne avec celle qu'en firent de leur côté les sangalliens². On verra que ceux-ci ont au contraire voulu conserver la scansion métrique ; mais avec maladresse, et en usant largement des tolérances du "quasi-versus" que nous avons analysées au livre II :

Gregorius....

Unde...

Quam vitæ splendore suæ mentisque sagaci
 Ingenio potius composuit, quam comptus ab illi (e) est
 Ipse patrum monumenta sequens renovavit et auxit
 Carmin(a) in officiiis, retinet quae circulus anni
 etc.

Un autre exemple est tout aussi caractéristique. Parmi les tropes primitifs à saint Martial (de B1) figure *Marcialis meritis* que d'autres mss., nous l'avons vu, attribuent à saint Martin. Or, dans sa version Martin, ce trope est en hexamètres métriques :

Martinus meritis // virtutum | stemate | pellet. Statuit.

En transformant *Martinus* en *Marcialis*, les moines de Saint-Martial ont détruit le mètre sans en éprouver repentir ni même, semble-t-il, s'en rendre compte.

(*) - Scansion fautive pour *renovavit* : il y a d'autres licences : ex. *ornabat*.

4. A.H. 47, p. 20.

1. A.H. 47, p. 20.

Deux explications peuvent être données. Voici la première : à l'exception du premier vers ci-dessus exclusivement métrique, les versets de ce trope sont à double scansion. Or, la version *Marcialis*, si elle détruit le mètre, rétablit par contre l'ensemble de la pièce comme vers d'accent, à ceci près que le premier verset comporte dès lors un pied de trop (nous avons vu que cette anomalie était fréquente dans les tropes martialiens :

Marcialis | meritis | virtutum | stemate | pellet. Statuit.

Carcere | qui nexus | carnis | animatus ab | astris. Et principem.

Cujus pontificalis | apex flavescit | abundans. Ut sit illi.

Manens indeficiens | auro conscriptus in | albo. In aeternum.

N.B. — *Pontificalis* pourrait aussi prendre le contre-accent sur la première syllabe et non sur la seconde (cf. p. 162).

(Cf. texte musical *infra*, p. 299.)

Toutefois, une explication plus simple peut aussi se présenter. En effet, G4 contient un trope à saint Martial apôtre (f° 44') qui, par la précision de ses références à la légende aurélienne, ne peut s'appliquer qu'à ce saint, et où son nom est scandé avec A bref, sans doute par l'impossibilité de faire entrer dans un hexamètre métrique la véritable scansion (*ci* bref entre *Mar* et *a* longs) :

On voit par là que dans la troisième période, après 1028, l'abbaye Saint-Martial, à l'exemple d'Adémar, cultivait encore la poésie métrique dans ses tropes. Au reste, il n'est pas impossible que le trope en question soit l'œuvre d'Adémar lui-même, lorsqu'on se rappelle l'histoire du ms. G4. En voici le texte :

Sanctus | Marcialis | fulgoris | apostolus | ipsus

Carne Deum meruit juvenis habuisse magistrum. Probat.

Fortis amore Dei nam | sprevit | utrumque | parentem

Quem Dominus cœnando suum dedit | esse | ministrum. Cognovit. Etc.

L'isolylabisme et le rythme trochaëoiambique régulier seront la marque des séquences et tropes du XII^e siècle. Ils sont à l'origine complètement inconnus ; si le rythme iambique se manifeste parfois par le jeu du *cursus*, il reste toujours à la merci de l'intervention d'un rythme dactylique, et il est assez rare qu'il se maintienne pur ; ceci arrive quelquefois :

o / o / o / o / o /
 Coronam sacerdotii

Testamentum pacis

Quo uniti simus fide

Et principem ..

In sede sublimans

Ut sit illi ..

Manens indeficiens

In aeternum ..

(2^e partie de *Celsa polorum*, B1, D 31', etc.)

Un exemple comme celui-ci diffère essentiellement du futur rythme iambique, car les accents n'y figurent pas à la même place d'un verset à l'autre et il n'entraîne pas l'isosyllabisme.

La construction rythmique des séquences est dès le début différente de celle des tropes. L'accent et le cursus n'y jouent qu'un rôle très réduit. C'est ici le syllabisme pur qui joue habituellement, mais en fonction de la composition musicale. Celle-ci étant fragmentée par développements partiels amène fréquemment la superposition, dans les versets sur même mélodie, des fragments comportant le même nombre de syllabes avec indifférence presque totale à l'accent,

a)	uñdi dõmina	quæ est sõla	castissima	Virginum regina
b)	salutis cõusa	vitee porta	atque cœli	referta gracia
	5	4	4	6

(Hac clava die, str. 3-4.)

La séquence primitive, de par son mode de composition musicale, est donc restée indifférente au syllabisme qui s'était déjà imposé dans les *Versus* profanes du ms. A, indifférente également à la régularité du rythme iambique que connaissaient déjà les hymnes plus anciennes¹, et même les *Versus* sangalliens². Elle les conquerra plus tard, à peu près en même temps que la rime proprement dite, alors que par son schéma couplé, elle aura déjà fortement influencé un nombre considérable de genres littéraires ou musicaux.

B. — RYTHME MUSICAL.

Les constatations qui précèdent sont, en elles-mêmes, assez peu favorables à la thèse d'un rythme musical en liaison avec l'accentuation, comme le seront les modes rythmiques du XIII^e siècle. Examinons à nouveau la question, cette fois d'un point de vue plus musical.

Trope d'adaptation :

Par définition même, le texte avec paroles doit reprendre la mélodie telle qu'elle fut exprimée sans paroles. Le mensuralisme n'ayant jamais été sérieusement envisagé pour les *jubili* ou les *pneumata*, il est peu probable qu'il s'introduise dans ces mêmes vocalises pourvues de paroles, à moins que celles-ci n'y poussent impérieusement. Est-ce le cas ?

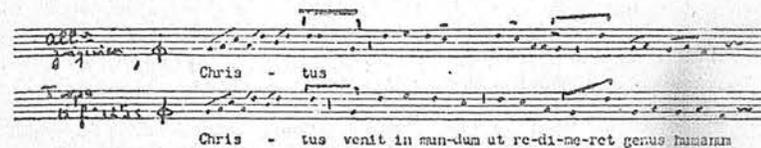
Nous avons noté page 215 le principe des tropes d'adaptation. Dans les prosules, le texte reste généralement celui du modèle tant qu'il est syllabique ou faiblement mélismatique, puis, lorsqu'apparaît un long mélisme, le mot qui porte le mélisme est dit syllabiquement sur les premières notes et se prolonge en commentaire syllabique sur

1. Cf. Gastoué, *Le Chant gallican*, p. 53.

2. Ex. *Sacra ta libri dogmata*, de Hartmann, cité *supra*, p. 165.

les notes suivantes. Ceci suppose une continuité de système rythmique entre la partie ancienne et la partie tropée, intimement soudées. Le problème du rythme des tropes rejoint donc ici le problème du rythme grégorien, que nous n'avons pas la prétention de résoudre ici.

Quelques remarques toutefois s'imposent. Le texte des prosules est souvent en prose rythmique, mais jamais en rythme régulier : même en admettant des déplacements d'accent, on ne peut en extraire aucun schéma systématique permettant de conclure à une mensuration musicale. Au contraire, il est fréquent de voir le sens ou la ponctuation en opposition avec le phrasé même du mélisme grégorien, du moins tel que nous le propose l'interprétation traditionnelle. Prenons par exemple le mélisme *Christus* qui termine l'alleluia *Pascha nostrum* :



De telles divergences de phrasé ne peuvent s'expliquer que si l'adaptation se fait note à note, toutes notes égales, en négligeant à peu près totalement le phrasé initial. De la sorte, le trope se présente comme le premier élément de *désagrégation de la mélodie grégorienne*, et c'est cette désagrégation qui permettra plus tard son utilisation comme teneur d'organum, puis de motet, indépendamment de son sens rythmique initial ; il se présente en outre comme un élément de transition qui explique comment plus tard, lorsque le texte deviendra franchement isorythmique, la voie sera libre pour que la mélodie suive la même direction et permette l'adoption des futurs *modes rythmiques*. Il n'est pas moins certain que *ceux-ci ne peuvent être appliqués en aucune façon à la période que nous étudions actuellement*.

Le syllabisme des *prosulæ*, *Kyrie* ou courtes séquences, ne semble pas contrevenir à cette constatation : outre qu'il n'est pas absolu, et que les quelques passages mélismatiques ne semblent pas correspondre à des syllabes accentuées plutôt qu'à d'autres, il eût fallu, pour que l'accent se transmuât en allongement, que la mélodie liturgique adaptée se trouvât modifiée, ce qui semble d'autant plus difficile à admettre qu'elle pouvait être répétée ensuite telle quelle.

Séquences :

Les séquences ne semblent pas non plus comporter de rythme à base accentuelle.

1^o Outre leur parenté mélodique très proche avec un modèle ne comportant pas cette notion, on n'observe pas dans leur texte

Certaines symétries verbales peuvent, à la lecture du texte, suggérer un rythme régulier. La musique ne confirme point cette interprétation. Ainsi, dans le trope de Noël *Jam venit lux vera* (H f° 6), on trouve ce distique :

*In Bethleem natus est,
Jerusalem visus est,
Et in omnem terram
Honorificatus est
Rex Israel.*

L'intention rythmique est ici évidente, mais dès le second vers la mélodie ne peut plus se plier à une telle transcription qu'à l'aide d'arbitraires semi-brèves^e:

In Beth-le-em na-tus est Je-ru-sa-lem vi-sus est Et in omnem
ter-ram ho-no-ri-fi-ca-tus est rex Is-ra-el De-o gra-ci-as

Et cependant le progrès vers le syllabisme que marque un tel texte n'est pas sans créer les conditions favorables à l'allongement musical des accentuées. L'influence du style syllabique des séquences est ici visible ; lorsque les mêmes essais de rythme verbal régulier s'y généraliseront, la transposition de ce rythme sur la musique s'en trouvera fortement sollicitée, et c'est probablement ainsi que naîtront, peut-être au XII^e siècle, en tout cas au XIII^e, les lois modales rythmiques.

Ces efforts vers la régularité rythmique verbale sont du reste bien antérieurs à l'école parisienne de Saint-Victor. La pièce suivante, que l'on pourrait croire postérieure, se trouve dans F1, qui ne peut, nous l'avons vu, être postérieur à la sécularisation de Saint-Yrieix, et remonte donc à la première moitié du XI^e siècle (f° 198) :

- α *Christo regi cantica*
Vocum per discrimina
Eia pangat musica,
- (α *Alleluia*)
- β *Cujus ex potentia*
Prodeunt miracula
Sibi non insolita.
- γ *Qui replevit maxima*
Nicholaum gratia
Strictum ad huc fas cia,
- δ *Nam inter crepundia*
Quarta et sexta feria
Semel suxit ubera, etc.

Un détail nous prouve qu'un tel texte, malgré son syllabisme et la régularité de son rythme trochaïque (le A séquentiel donnant l'illusion de la rime ultérieure), ne pouvait être interprété rythmiquement : le vers « quarta et sexta feria » compte une syllabe de plus ; le poète pensait sans doute à une élision que le copiste n'a pas vue ; au lieu de cela, il a répété la même note sur sexTA FERia. Pour maladroit qu'il soit, un tel subterfuge est incompatible avec un rythme musical à 6/8, car en introduisant un monnayage de trois croches sur les trois dernières syllabes, on détruirait l'accentuation.

La conclusion est donc identique à celle que, à la même époque, nous avait fournie l'étude des pièces lyriques de A : les littérateurs fournissent au musicien des pièces parfois conçues suivant un rythme verbal donné, mais ceux-ci n'en tiennent aucun compte dans leur mise en musique, et traitent indifféremment tous les textes comme de la prose, avec une indifférence totale à l'accent comme à la quantité.

Les tropes d'encadrement suivent exactement la pratique des tropes d'interpolation dont ils sont issus.

LA THÉORIE DES MODES RYTHMIQUES NE SAURAIT DONC EN AUCUN CAS S'APPLIQUER AUX TEXTES MUSICAUX LIMOUSINS PRIMITIFS¹.

1. Telle est du reste l'opinion, explicite ou non, de Gastoué (*Primitifs*, p. 32), P. Wagner (*Origine*, p. 294), J. Handschin (*Ueber Est. und Seq.* II, p. 116), qui en général admettent cependant la rythmicité des proses de l'école de S. Victor. Anglès, *La Huelgas*, II, p. 172 et 373, tout en l'admettant pour Paris et la France, élève des doutes sur son adoption dans la péninsule ; or, l'école de S. Martial a plus d'attaches avec cette dernière qu'avec l'aire de l'école parisienne. On regrette que D. Ferretti, *Esth. grég.*, p. 37, s'arrête au seuil de cette question sans la traiter.

*Le sp. de cette époque...
l'émancipation salutaire d'où naîtra notre littérature...
l'invasion clunisienne...
les tropeurs martialiens acquerront une personnalité littéraire...
la formation des genres...
l'intérêt documentaire des recherches de laboratoire...
quelques exceptions près que nous aurons trop de plaisir à signaler.*

CHAPITRE X

ETUDE LITTERAIRE

Celui qui, connaissant l'importance prise par les tropes dans le développement ultérieur de la littérature, parcourrait les premiers mss. martialiens dans l'espoir d'y trouver un avant-goût des satisfactions littéraires que cette histoire laisse présager, s'exposerait à une lourde déception. Rien n'est plus fastidieux que ces délayages indigents, indéfiniment semblables, qui se répètent et se copient, dans une langue souvent incorrecte que relèvent par-ci par-là quelques harmonieuses cadences de cursus.

Et cependant, il arrive que par moments surgisse un rayon de lumière, laissant deviner la voie encore indéçise par où s'opèrera l'émancipation salutaire d'où naîtra notre littérature. Toutefois, ce n'est guère qu'après l'invasion clunisienne que les tropeurs martialiens acquerront une personnalité littéraire digne d'attention. Les périodes antérieures sont d'une importance capitale pour l'étude de la formation des genres, elles ne dépassent pas en valeur interne (ni littérairement ni musicalement) l'intérêt documentaire des recherches de laboratoire, à quelques exceptions près que nous aurons trop de plaisir à signaler.

LA LANGUE.

La langue des séquences de Saint-Martial, dit M. Paul Verrier (*Vers Français*, II, p. 304) « se distingue, sans parler d'une incorrection étrange, par une bizarrerie nébuleuse qui rappelle les excentricités de l'école poétique de Toulouse, d'Aquitaine au temps de Virgilius Maro, et qui s'en est sans doute inspirée, comme l'ont fait d'autres styles maniérés au cours du moyen âge ».

Cette incorrection (applicable aux tropes comme aux séquences) se relève d'abord dans la graphie, où abondent les notations phonétiques dialectales.¹ La confusion est fréquente entre consonnes sourdes et sonores ; les labiales sont souvent affaiblies (*princeps*, H f° 47 ; *obtime*, C f° 138, au contraire *publicani* C f° 118) tandis que les dentales sont renforcées (*Davit*, B f° 48-57) on trouve fréquemment un h ajouté (*homnis*, B f° 50, *adherit* H 188, *horbem* H 189', *horgana* H 190, J f° 41'). Confusion dans les voyelles doubles (*œc diæ* pour *hac die*, J f° 37'). Vocalisations intempestives (*Vaude* pour *Valde*, C 125). Irrégularité dans les assimilations (*adsumptione* C f° 132' *immortali* D 20') ; *adcelebres* est écrit *adcelebres* C 141, D 66, G 121, *accelebres* E 210, *ascelebres* E 266, *acelebres* H 223', *has celebres* F 195'. Echange des i et des u (*monimenta* B 64').

Ces fantaisies graphiques atteignent leur comble dans la transcription des mots étrangers, où se mêle en outre une transcription qui se voudrait littérale des signes alphabétiques grecs (*Agyoc*, B 24', *phœmata* 1338 f° 44 ; *Kyrie* est écrit habituellement *Kirrie*, *Kyrrie* ou même *Kirri* C 72, *Kirriu* C 68' ; *sother hemmanuhel sabahot adonay*, C 151' ; *alios tropus*, H 115).

Les caractères grecs sont parfois transcrits de façon plus ou moins fantaisiste :

ΔΩΞΗ ΠΧΘΡΥ Κ ΗΙΩ ΚΗ ΧΑΓΙΩ ΠΝΗΜΑΘΙ

(D f° 24) que le scribe traduit en marge : *Doxa patri*, etc. Cet hellénisme affecté est aussi sensible à Saint-Martin qu'à Saint-Martial sinon plus. Saint-Martin est même doté d'un trope grec : ô HIEREUS CATA TIN TAXIN MELCHISEDECH (G3 f° 56).

Les solécismes abondent ; mais il est juste de noter qu'ils sont surtout nombreux dans les rubriques, ce qui les place à l'actif du scribe, moins lettré que le tropeur (*alii tropus*, H 115, *ante sequencia*, B 36', etc., *cum laudes* C 82, etc.). Ils ne sont pas absents toutefois des textes eux-mêmes (*cum fulgentis lampadas*, dans la séquence *En virginum, jugando ritmi cum pneuma*² dans *Exultet nunc omnia chorus*), *laudes de sancto Jhs (Johannes)* C 84' ; *prosule de alium Kyrieleison* C 67'.

Détail caractéristique : Une séquence hellénisée du XI^e siècle (R2 105), O BEATA TEOTOCHOS ALMA se verra corrigée au XIII^e siècle en latin pur : *O beata Dei genitrix virgo*.

On conçoit à la vérité qu'Adémar de Chabannes, au début du XI^e siècle, se plaigne avec véhémence de l'ignorance des moines autour de lui (cf. LAPA, *Liçôês*, 8-9).

1. Cf. Traube, MGHP., III, 791-795.

2. A moins qu'il ne faille lire, avec Blume (A.H. 53), *jugando rithmicum pneuma* ; mais le sens de *jugare* demeure alors suspendu.

Comme pour répondre avec affectation à cette accusation, le répertoire martialien s'est créé dès le début un vocabulaire recherché où abonde le "mot rare", jugé par là poétique et employé avec une indiscretion uniforme qui en fait bientôt un lieu commun. Les plus fréquents sont ceux qui désignent l'assemblée des moines (*caterva monastica*, précisera la prose *Valde lumen*) : ce sont *caterva*, *turma*, alternant avec *concio* ou *plebs* ; *cetus* est plutôt réservé à l'assemblée des Anges ; les chants sont des *canorae camenae* ou un *melos*, les chanter est *concrepare*, *reboare* ; leur mélodie résonne, *clangat* ; des adjectifs comme *celsus*, emprunté à Boèce¹, jouissent d'une grande prédilection, de même que *polus*, *arva*. Des allusions théologiques transpercent parfois : ainsi le mot *Deus* est répété trois fois à cause de la Sainte-Trinité (prose *Adest nempe*, à Saint-Martial), le *Gloria*, le *Sanctus* et l'*Agnus* sont chantés en grec à la Pentecôte pour symboliser le don des langues². Les mots grecs transcrits sont fréquents ; ils sont parfois latinisés : *Marcialis*, *agius presul* (C 63), *O agie benedicta* (C 130'), mais le plus souvent conservent leur désinence grecque, non sans hésitations de transcription ou fautes de déclinaison : *agius Kirrus* (H f° 4), *Salve partir* (PATER) [*partir* dans d'autres mss, tels M 85'], *panton nobis miserere. Christos* (C 68') ; *qui omnes pereon* (grec PERIEON participe de PERIEIMI = *superans*) *demus omne melos* (C f° 94), *Adest nempe valens usia dinamis clara* (C f° 129, séquence à Saint-Martial).

Des mots latins sont même naïvement hellénisés : on trouve dans C (f° 14'), *alios*, alternant avec *alium* ou *alii*, parfois sur la même page (f° 28) ; *trophos* (pour *tropos*) alternant avec *trophi* et *trophum* (f° 55')³.

Ce "snobisme" du grec, si j'ose dire, peut être pris sans doute comme un écho de l'influence byzantine⁴, mais peut-être aussi comme témoin d'un certain "vernissage" de culture grecque antique que justifie ce verset de *Gloria*, d'ailleurs assez joli :

Hymnismphoniste quem benedicit cetus Olimpi (C f° 95).

1. *Celsa polorum*, avec son cursus planus, forme une expression toute faite, d'origine boétienne, très recherchée ; le f° 52, la modifiera en *celsa celorum*.

2. On trouve également au X^e siècle un trope d'*Agnus Dei* en grec (tropaire de Moissac X) ; il serait intéressant d'établir où est l'antériorité. Cf. Dupoux, *Les chants de la messe*, TSG. IX, 190 3, p. 419, et Bannister, *Un tropaire prosier de Moissac*. La transcription phonétique du grec n'est pas sans intérêt. Elle semblerait établir qu'au X^e siècle, au centre de la France, la prononciation latine n'avait pas réduit les u à la palatale aigüe ü (*o.yo tu patros = tou Patros ; usia* pour le grec *ousia*, etc.).

3. L'hellénisation est plus vraisemblable ici que l'accusatif ; ex. à la suite : *item alios.. tem alii* (f° 236) : *alium... alios* (f° 51) *alium* doit être pris comme neutre fautif.

4. Toutefois, à propos de l'origine des séquences, P. Verrier (*Vers Français*, II, 364) remarque que les mots grecs sont inconnus à Saint-Amand à la même époque, malgré un répertoire similaire.

Des échos mythologiques viennent parfois étayer la monotonie de l'inspiration :

*Phebus nunc pollens
hodie dies
qua recolentes
Christicole... (A.H. 7, 233)*

ou encore, dans la prose sur la dédicace de Saint-Pierre de Limoges.
Observanda :

*Cum musa Thalia
te conlaudans adorat
sancte rex, in hac aula,
presens turba. (ibid. 241)*

Mais, le plus souvent, l'hellénisme n'est prétexte qu'à de lourdes fabrications de mots pédants :

*Concelebremus sacram hujus diei euprepium
In qua sunt resoluta pluchri corporis fausta climata,
Simpla usia bis cesa steligeri sede ac florigera, etc.*

Ce mélange de paganisme et de christianisme, que nous retrouverons au XV^e siècle aux approches de la « Renaissance »¹ n'est pas seul à témoigner que l'école de Saint-Martial, aux approches de l'autre Renaissance, celle du XII^e siècle, ne demeure pas insensible au mouvement littéraire qui agitait alors les écoles non monastiques. Cette belle méditation sur la mort, que l'on trouve dans SM. I f^o 34' (et plus tard dans LoSM) est, comme l'a remarqué Spanke², d'un style fort différent des tropes et versus usuels et s'apparenterait volontiers à la poésie médio-latine séculière :

*Deus, queam brevis est vita mortalium
Suo perit augmento.
Eam si compares ad aevi spatium,
Vix par est ut momento.
Us fumus deficit, cadit ut folium
Quod rapitur a vento
Fili putredinis et cibus vermium,
Homo quod es memento.
Ni tempus redimas dum habes spatium,
Mors cita tibi lento.
Heu me, quid faciam cum ad iudicium
Surgam de monumento?
Districti iudicia stans ad pretorium
Quo (ms. dum) fruar argumento?
Quam felix fuerim intrans in gaudium (ms. -dio)
Lucretus de talento*

1. La musique du XV^e siècle elle-même en est imprégnée. Faut-il citer par exemple, la façon dont Josquin des Prés contrepoincte aux évocations mythologiques de la Déploration d'Ockeghem la mélodie liturgique du *Requiem aeternam*, transposée modalement, ou à celles de sa chanson *Nymphes, nappés, néridryades, dryades*, le non moins liturgique *Circumdederunt me* du psalmiste (ps. 114, 3).

2. *Saint-Martial Studien*, I, 291.

Dreves, publiant cette pièce¹, ne semble pas en avoir saisi la prosodie comme le signale Spanke. Ce dernier y voit un schéma métrique, « Verkürzung einer asklepiadeischen Strophe aufzufassen: Asklepiadeus + Pherekrateus », ce qui les rapprocherait encore de l'école néo-classique.

Cette interprétation n'est peut-être pas très convaincante: les vers métriques, saphiques exceptés, ont rarement comme ici, rime syllabisme (alexandrin + heptasyllabe) et ceux-ci doivent être fortement sollicités pour se plier aux schémas évoqués. S'ils ne sont pas d'une fixité absolue sous le rapport de l'accent, ils se rattachent cependant d'assez près à un type

$\begin{matrix} /^{\circ\circ} /^{\circ\circ} /^{\circ\circ} /^{\circ\circ} \\ /^{\circ} /^{\circ\circ} /^{\circ} \text{ ou } /^{\circ} /^{\circ} /^{\circ} /^{\circ} \end{matrix}$

Au reste, la pièce qui appartient déjà au répertoire que nous examinerons au Livre IV, semble importée. A part un bref fragment (*ut folium... a vento*) la place préparée pour la musique n'a pas été remplie. Nous la connaissons par le ms. LoSM.

Si l'on remarque que la seule autre pièce de SM. 1 où l'on peut déceler des traces d'humanisme, *Clauso Cronos et serato*², qui par ailleurs figure au répertoire des *Carmina Burana* est également une addition d'une main postérieure, et qu'elle a été également copiée sans musique (cette fois sans même en laisser la place), on pourra conclure que, pour ce manuscrit du moins, l'influence néo-antique est étrangère à la rédaction première, et ne s'est manifestée à Saint-Martial que plus tard. Cette influence sera plus développée dans le ms. SM. 3, daté de 1210³ et dans l'école de Notre-Dame de Paris, que nous verrons volontiers en coquetterie avec la mythologie païenne :

*Olim sudor Herculis
Monstra late conterens
Pestes orbis auferens
Clarissimae titulis
Enituit.*

Ainsi l'influence de la latinité antique, qui dans les écoles épiscopales et dans les productions littéraires séculières s'exerce dès le dernier quart du XI^e siècle, semble n'avoir pénétré à Saint-Martial que quelque cent ans plus tard, elle demeure négligeable durant la période la plus importante d'une production dont le seul pôle d'attraction demeure l'office sacré. Par contre, l'élément musical que

1. A.H., 45b, p. 70. Il répartit la strophe en deux fois 3 petits vers 6+6+7.
2. S.M. I, f^o 47. Saint-Gall 383 et Carm. Bur., f^o 29. Texte ap. Schmeller, Carm. Bur., p. 135. Spanke, S.M. St., p. 296 (L'incipit d'une pièce de S.M. 3 peut prêter à confusion: *Jove cum Mercurio geminos tenente*. (S.M. 3, f^o 28'). - Spanke, S.M. St. I, p. 310, indique *Inhalt Weltlich*. Nous y voyons plutôt une pièce de Noël, et le premier vers a un sens non mythologique, mais astronomique: « Lorsque Jupiter et Mercure sont dans le signe des Gémeaux ». La pièce appartient aussi aux *Carmina Burana*.

3. Conduit du ms. F., f^o 417.

les fidèles du néo-classicisme avaient délibérément négligé demeurer déterminant dans la production martialienne. Tout autant que le texte, la mélodie partira de l'office. Elle s'en éloignera progressivement, mais la filiation qui la rattache à cette origine demeurera toujours sensible.

Les études grecques ont-elles été cultivées par les moines? On a vu plus haut que, à Saint-Martial comme ailleurs, l'affectation du grec est une des formes du « snobisme ». Mais il ne faut pas confondre l'influence grecque « moderne », c'est-à-dire byzantine, avec la culture grecque classique. Les classiques grecs du moyen âge, y compris Aristote, n'en sont guère connus que par des traductions latines¹. Sans doute cette affectation du grec est-elle visible dans l'école de Saint-Martial. Le ms. A affecte souvent d'écrire AMHN en lettres grecques², voire d'autres mots transcrits assez naïvement: XPICOH pour *Christe* (Planctus Karoli), ou encore XPICOU (f° 110'). L'un des mss. rédigés par Adémar de Chabannes comporte l'alphabet numérique grec³. Mais il ne semble pas que l'on puisse parler de culture classique véritable ni qu'on se soit jamais servi de la langue pour y lire les anciens, voire les livres saints, dans le texte grec⁴.

Le plus ancien catalogue de la bibliothèque de Saint-Martial, sans doute du XII^e siècle, contient un Priscien, un TERENCE, un Virgile. Aucun classique grec, aucun traité de musique. Quatre livres de grammaire seulement sur 204 (n° 190, 191, 194, 202). Pas de traité de métrique⁵. La situation d'ailleurs s'améliorera au XIII^e siècle.

LES ALLUSIONS MUSICALES

Le vocabulaire grec de la théorie musicale est mis à contribution abondamment, mais non toujours à bon escient. Abbon de Fleury écrivant sur Saint-Martial :

*Exsolvimus cantica supplices ypodorica,
Ergo, paraphonista plectro jam iubila
Et jubilando intona.*

Mais la séquence n'est point en mode hypodorien ; le mot devait sembler joli aux moines, qui l'emploient à plaisir, de même que quelques autres tout aussi peu justifiés musicalement :

*Prome, casta concio, carmina organa
subnectens ypodorica (B 17', etc.)*

1. Cf. Livre II. L'affectation est fréquente à l'époque. Cf. B.N. ms. lat. 11.651, venant de Saint-Germain-des-Prés, f° 52, 53^{sq.}, 69^{stc.}

2. B.N. ms. lat. 2.400, f° 182; cf. P.L. 129, col. 1387.

3. On ne trouve pas à Saint-Martial l'équivalent de certaines pièces telles que l'alphabetique *Agnus et leo*, du ms. VI, apparenté au 1.154, qui pour les dernières lettres de l'alphabet latinise de véritables mots grecs (Xilon, Cheilôn), Ζῶες (Zôês), Zonton (Zontôn). A.H. 19, p. 15-16; cf. Dümmler, *Rythmorum ecclesiasticorum specimen*, p. 12. Par contre, les séquences martialiennes primitives, on l'avoue, sont bourrées d'hellenismes.

4. Delisle, *les mss. de Saint-Martial*, p. 21-22.

5. Cf. Arbellot, *Documents inédits*, p. 54.

*Quibus supera agmina
rite decusata
Christo cantica
psallunt enarmonica*

*Nostra sint quorum socia
illa dent lumina
quos preconia
damus yperlidica.*

.....
*Alle celeste necnon et perenne luia
dic, paraphonista, cum mela symphonia
turba et carora palidonia cantant...*

L'invitation au chanteur est du reste l'un des lieux communs de l'exerxe martialienne, comme elle sera l'un des lieux communs des exordes de troubadours. Les termes musicaux, les noms d'instruments, y abondent, sans que, semble-t-il, il faille toujours les prendre à la lettre¹.

*Clange, tuba sonora... (à S. Etienne. J. f° 10)
Concinat en plectrum felicis nostula linguae
(Trope d'introît Dedicae, D. f° 184)*

*Laude jocunda melos turma persona
Jugando verba symphoniae ritmica,
Concrepans inclita armonio vera secli lumina...
...Dulcis qua resultat musica
Virtutum fidibus atque melis
In qua simphonia miscetur est illa
Quae vere diatessaron prima
Constans virtute et justitia
Temperantia et prudentia*

1. La première mention d'orgues à S. Martial semble remonter à 1541 (8 avril, anc. style, délibération du chapitre pour « faire réparer la librairie de S. Michel, près les orgues »). — Reg. capit., 1540-1548, f° 69', de même 1542, *ibid.*, f° 94. (Delisle, *Mss.*, pp. 24-25). Cette chapelle S. Michel avait été construite par Pierre de Verteuil, bibliothécaire de S. Martial, m. 1211 (Bouquet, t. XVIII, p. 229 B). Seconde mention en 1666 « atoubz les orgues, est une chasse de cuivre surdoré » (Ms. dit de 1638, éd. Ruben, p. 256.) — En 1724, le chapitre paie 500 livres pour le maître de psalette, 100, l., pour le jouer de serpent, 60 l. pour l'organiste, 18 l. pour le portier et le souffleur d'orgue (Last, 238).

Outre les orgues, il est question de « cimbala »; à la Toussaint de 1215, « duo cimbala minora et simbalum renovanture, et duo-cimbala a. S. Michel et duo parva a S. Augusti (B. Itier, *ap. Dupl.*, Ag., 94). En 1404, lors d'une procession à S. Etienne à travers la ville, avec le S. Sacrement, « omnia simbala mirabiliter pulsata fuerunt expensis communibus » (Dupl., Ag., 202).

Il y avait un orgue à S. Savin sur Gartempe dès 827 (Anglès, *Las Huelgas*, 1, 89); mais Wolstan, archidiaque de Winchester, décrit encore avec l'admiration vouée aux objets d'exception (fin X^e s.) celui de la cathédrale dans le prologue en vers de la vie de S. Switum (Dufourcq, *Hist. de l'orgue en France*, Paris, Larousse et Droz, 1935, p. 630); de même au XII^e siècle, Aelred de Rievault récriminant avec indignation contre l'instrument (P.L., 95, col. 571), ou Baudri de Bourgueil tirant un symbole moral de celui qu'il a vu et entendu à Fécamp (Dufourcq, p. 21, n.). L'instrument était donc loin d'être usuel (Cf. Gastoué, *La musique d'Eglise*, Lyon 1911, p. 63, et J. Chailley, *Un clavier d'orgue à la fin du XI^e siècle.* Rev. de musicologie, 1935).

... *Christo cantica*
Psallant enarmonica.

Organicis canamus modulis nunc Johannis solemnia
 ...nam et in ipsis
quasi quibusdam musicia
instrumentis
digito proprio fides agit,
fides virtutum sonora.

Cette exégèse morale du jeu des instruments nous fait penser sans doute aux anciens Pères de l'Église, mais aussi au futur sermon de l'Étienne Langton sur les vertus symboliques de la carole de *Bele Aelis*...

On remarque que les proses les plus anciennes sont aussi les plus riches en évocations musicales ; celles-ci se situent curieusement à l'origine du genre.

Outre l'invitation au chœur, les tropeurs martialiens ont aussi une prédilection marquée pour les descriptions musicales de leurs chants, ce qui nous vaut d'intéressants renseignements. Un mot de la séquence *Valde lumen* doit-il nous faire supposer l'existence d'orgues hydrauliques ?

Alitona ergo cantica talia rithmica
nunc nunc camenas addasque concertu.
lyricam resonent rite musicam.
Hydraulica mela reboans patrono (presuli) concrepa
jam Marciali... etc.

On aura déjà noté, dans les citations précédentes, l'insistance des allusions aux instruments (*organa*).

D'autres font volontiers allusion aux instruments à cordes et à plectre, cithare ou psaltérion ; aux textes déjà cités ajoutons ceux-ci :

Exsolvimus cantica supplices hypodorica:
Ergo, paraphonista, plectro jam jubila
Et jubilando intonsa.

(Séquence à Saint-Martial, *Alme Deus*)

Dulcis qua resultat musica virtutum fidibus atque melis concina
In qua symphonia miscetur est illa quae vere diatessadron prima.
 (Séquence Laude, *jocunda melos*)

Candida concio melos concrepa
Tinnula canibus jungans organa
Germanum resultet lira liquido sonore symphonia
Artifici plectro perita sillabatim stringere pneumati
 (prosa de Sancto Germano, f° 119)

Ce qui rejoint la définition donnée par le glossaire da ms. 240 de Clermont-Ferrand de la même époque (dernier feuillet du ms.) :

Psallere est organum adsumere, quod psalterium dicitur et pulsu atque opere manuum vocibus concordare.

Il ne manque pas non plus d'allusions à la technique même des proses ; on a vu plus haut le « melodem A intonantes » ou le « sillabatim stringere pneumati » du *Candida concio*. En voici d'autres :

Nato canant omnia
Domino pie agmina
Sillabarum pneumata
Perstringendo organica.

Dans quelle mesure s'agit-il de lieux communs ou de description réelle ? Il est difficile de se prononcer. On sait que Tutilon composait et dictait en s'aidant du psaltérion ou de la rote¹, ce qui ne signifie pas forcément que ses chants étaient ensuite exécutés de même. Handschin², après P. Wagner³, en prend acte pour déduire que la séquence était peut-être influencée par l'art profane. Il tire également argument de la présence des dessins de jongleurs dans le ms H ; nous avons vu que ces dessins illustrent non le séquentaire, mais le tonaire, et qu'en outre ils sont peut-être rapportés et postérieurs. Wagner va même jusqu'à attribuer à l'accompagnement d'orgue la lenteur d'exécution des séquences, lenteur non attestée, mais qui se retrouvera dans la *morositas* de l'organum polyphonique.

LA DANSE

La même question — description ou lieu commun — peut se poser à propos des allusions assez nombreuses à la danse (*tripudium*) :

Tripudiantes reboemus odas magnifici Dei
 (trope de la Dédicace D f° 20)
Te decet laus cum tripudio jugiter
 (trope de Kyrie, C f° 67)

Mais ici, on ne semble guère dépasser le symbole ; nous en avons l'équivalent de nos jours : quand, dans un cantique de Noël, on chante "bondissons d'allégresse", cela ne veut pas dire que l'assemblée se livre effectivement à des bonds saltatoires. L'aspect symbolique est souligné par le fait que *tripudiare* est souvent employé pour décrire l'allégresse de l'assemblée céleste.

Quem superne tripudiatim beatificant cohortes in ethra
 (prose Quem superne).

Nous reprendrons cette question au Livre IV.

LE MOT « EIA »

Ce mot, également employé à Saint-Gall, et dont l'origine n'a pas été éclaircie, semble appartenir exclusivement à la littérature des tropes⁴, d'où il passera à celle des *Versus* et *Conduits*. Tantôt c'est une interjection⁵ :

Psallite sanctorum preconia vocibus almis et jubilemus, eia eia
 (trope d'off. SS. Innocents, H f° 26)
Eia plebs devota, Dea nunc corde sereno... (D f° 39)
Eia Sion, gaude... (D f° 8')

1. Quae autem Tutilo dictaverat, singularis et agnoscibilis melodiae sunt: quia per psalterium seu per rotam qua potentior ipse erat, pneumata inventa dulciora sunt. Ekkehard, *de Casibus Sancti Galli*, ch. 3 - cité par Ducange, art. *Rocta*.

2. Cf. Handschin, *Ueber. Est und Seq. II*, 118.

3. Wagner, *Origine...*, p. 262.

4. Cf. Gautier, *Tropes*, I, pp. 124-126.

Tantôt un véritable substantif :

Hora est, psallite, jube domne canere eia, eia dicite. (H f° 40)

Les deux emplois sont même souvent mêlés :

Eia cantate, eia, voce precelsa dicentes... (H f° 24')
Eia dic domne, eia, eia (Ibid)

Faut-il y voir un dérivé de *Alleluia* ? L'accentuation latine est *alleLUIa* paroxyton, hérité du grec. Mais comme pour de nombreux mots hébreux, il put y avoir flottement; y aurait-il eu un *alleluia* ancien qui eût pu donner *eia* ? On sait que les lois de dérivation phonétique de la langue vulgaire ne jouent pas ici avec la même liberté que dans le langage populaire¹.

L'analogie de *eia* et de *alleluia* est en tout cas flagrante. L'un et l'autre sont employés dans des conditions similaires, notamment en finale, voire en finale doublée superlativement :

Psallite sanctorum preconia vocibus almīs et jubilemus, eia, eia (H f° 26)

Cf. par ex. *Benedicamus Domino. alleluia, alleluia* (liturgie pascale).

On le trouve surtout dans les périodes de joie liturgique (cycle de Noël), ou en trope de textes officiels tels que *Gaudeamus, Gaudete, Gaude...*

Eia canendo, Gaudete, organa nunc laxis...
 (Toussaint: *Gaudete est l'incipit de l'introït*).

Hodie virgo Maria celorum petit alta: Gaudet celestis caterva, eia, Gaude...
 (*Gaude est l'introït de l'Assomption*).

On trouve même une crase *Eialleluia* (C f° 56') analogue à celle, usuelle, du *Kyrieleison*, à l'inverse de la division du mot *Alle...luia* dont nous avons signalé plusieurs exemples. Cette attirance de l'*Eia* et du *Gaude*, d'où l'on a tiré le *Joy* des futurs troubadours, n'est pas sans intérêt.

Remarquons enfin que si *Eia* est déjà fréquent dans le second tropaire C de Saint-Martial, il est encore inconnu du premier, B1, cinquante ans plus tôt : la vogue du mot se serait donc introduite à Saint-Martial entre 936 et 985 environ.

Un détail graphique du ms. H peut même pousser à se demander si *Eia* n'a pas été parfois, du moins à l'origine, l'abréviation graphique d'*Alleluia*, comme *Euouae* celle de *Seculorum amen*, f° 51, dans une partie du ms. où l'usage est de transcrire sans musique les incipit liturgiques des tropes d'interpolation, nous trouvons *eia* indiqué de la même façon après le *dicentes* final. Pour la fête de

1. Nous retrouverons cette question, lorsqu'à propos de la Chanson de Roland, nous serons amenés à l'hypothèse d'un doublet *al·leluia/eia, alleluia-ai* (anglo-normand n° = o).

Saint Martial, au sonet *alleluia* du trope *Ante sequenciam* (Regi immortal...) répond symétriquement le *Eia* du trope *ante offertorium*. La graphie *Euia* est même attestée comme abréviation au f° 48' de E.

*
**

Il est remarquable que les jeux d'allitération, acrostiche, etc., dont nous trouvons de nombreux exemples dans la lyrique profane (cf. livre II ci-dessus) et qui apparaîtront à nouveau à Saint-Martial dans les versus d'Adémar de Chapannes, soient presque totalement absents du répertoire des tropes des deux premières périodes.

Un exemple de symétrie oratoire comme celui-ci, tiré de la séquence *Fortis atque amara* est exceptionnel :

- a) *Et quid faciet virgula, quid tabella,
 si ita pavescet, poli columnella?*
 b) *Et quid sentiet humana, quid terrena,
 si ita tremescet, polorum caterva?*

Exceptionnelles aussi les interventions de refrains dans le schéma de la séquence, telles que *Beata tu, Virgo Maria*, où paraît un double refrain : *O alma Virgo Maria*, pour les versets impairs, *O beata Maria* pour les versets pairs¹.

Ce n'est que beaucoup plus tard, à l'imitation peut-être des strophes de *Benedicamus*, que les tropes s'amuseront aux allitérations du nouveau style chanson :

— *Pater pie — lux Mariae* eleison.
Fons Sophiae — dux Mariae eleison.
In hac die — laus Mariae eleison.
 (05, add. 13°, f° 145')

C'est de même à la fin du XI^e siècle seulement que le refrain musical du petit vers en A s'introduira dans la séquence, alors que celle-ci commence à sentir l'attirance du nouveau style isosyllabique et du rythme régulier. Le *Letabundus*, déjà copié dans U, en est le prototype. La prose à Saint-Martial *Laude pia et jocunda* (T. 7, f° 167) va même plus loin : outre ce refrain, elle s'amuse à employer la même consonne au début de chaque couple de versets.

Tropes et séquences peuvent être considérés comme les débuts des moines martialiens dans la création littéraire et musicale — celle-ci encore bornée à l'imitation et à la paraphrase des modèles grégo-

1. Voir le texte dans A.H. 53, 191, non dans A.H. 7, 127, où la disposition graphique est fautive.

riens, tandis que le ms. A représentait l'apport extérieur qu'ils avaient reçu — et peut-être retouché. En effet, il est aisé d'y déceler des caractères communs, qui seront la « marque de fabrique » des premières œuvres martialiennes.

Sauf quelques exceptions comme le *Planctus cigni*, la pensée reste en général assez indigente; elle demeure dans de verbeuses généralités, ou dans des amplifications du modèle reçu sans grande invention. Soit par exemple ce trope de *Gloria* (C, f° 94). Chaque fragment ne fait que délayer à l'avance le verset officiel :

f° 94. — *Sit tibi laus, summe Deus. Laudamus te.
Cuncta bonus benedicis heros (?) — Benedicamus te.
Quem omnis adhorat (sic) usia (ms. nsia) supplex. Adoramus te.
Glorificant mare terraque polus. Glorificamus te, etc.*

f° 90. — *Laus tibi Domine celsa potestas in aeternum. Laudamus te.
Et benedictum nomen tuum in sempiternum. Benedicimus te.
Venerandum adorandumque nomen tuum in aeternum. Adoremus te.
etc.*

Nous avons signalé le caractère général des exordes. Certaines proses s'inspirent soit d'autres textes liturgiques, qu'elles paraphrasent et délaient, soit même de tropes antérieurs; le trope *Celsa polorum* a donné lieu à une prose de même incipit; l'hymne de Fortunat *Vexilla regis* a fait de même; le souvenir de l'hymne *Ut queant laxis resonare fibris* transparaît dans le trope *Eia canendo* :

Organa nunc laxis resonemus in ordine fibris (C f° 60)

comme aussi, du reste, dans une complainte profane sur la mort de Guillaume Longue-Epée, duc de Normandie :

*Laxis fibris, resonante plectro linguae
Repercusso flebo flente tristi corde¹.*

Parfois, le sujet des séquences est plus ou moins en rapport avec l'alleluia générateur : ainsi la prose *En virginum*, sur la parabole des Vierges folles, découle de l'alleluia *Veni Domine et non tardare*; la liaison de sens est évidente; le plus souvent, il n'existe aucun lien.

Si les proses les plus anciennes méritent le sévère jugement de Verrier que nous avons rapporté (p. 303), un gain méritoire vers la simplicité est obtenu lorsque certaines d'entre elles abordent le genre narratif. Ainsi, *Aurea virga* raconte l'Annonciation avec un dialogue de l'Ange et de la Vierge qui ne manque pas de fraîcheur; la prose intitulée *Planctus publicani* est un récit de la parabole, où

¹ Ms. Clermont 240, f° 45, Publ. par J. Lair, *Bibl. de l'Ec. des chartes*, XXXI (1871), pp. 389-406.

le ton narratif reste soutenu avec émotion jusqu'à la moralité finale; sa source, par exception, n'est pas seulement un alleluia, mais une antienne (laudes du 10^e dimanche après la Pentecôte), dont les éléments mélodiques se compénètrent par centonisation. Une prose de Saint-Etienne, *Magnus Deus*, emprunte un ton narratif et presque épique voisin de la chanson de geste :

etc. (suit le récit de la vie de Saint-Etienne)

Un trope d'introduction pour Saint-Pierre aux Liens emprunte la forme dialoguée et conserve bien le ton familier et plaisant de l'épisode :

Petro ad ostium pulsanti occurrit puella, illum interrogans ocius : — Quis es Domine, pulsansque jamjam fortiter januam nostram? — Assum Petrus, ille respondens, dudum missus Christi in carcerem; aperi, Roda! — At illa, illius vocem cognoscans pre gaudio que fleverat, valvas non reclusit, fratribus nunciavit: *Alleluia, alleluia*. Viso Petro omnes mergebant pre gaudioque flevabant voce magna, et Petrus inquit: *Nunc scio vere quia misit Dominus angelum.*

(A.H. 49, 10).

Par contre, bien artificiel est le dialogue de *Quem queritis* par lequel on cherche à reporter sur l'Ascension ou Saint-Jean-Baptiste le mouvement dramatique du *Quem queritis* pascal, déjà adapté à Noël; un autre essai de dialogue sur Pâques: *Dic nobis quibus e terris reste également bien lourd.*

Il arrive parfois que les tropeurs atteignent une certaine hauteur d'inspiration. Témoin ce trope d'*Inviolata* (B4, f° 87) :

*Jubilemus omnes une Deo nostro qui creavit omnia
Per quem cuncta condita sunt secula,
Celum quo plurima luce coruscat et diversi sidera,
Sol, mundi scema, noctuum decus, luna, cetera splendentia,
Mare, solum, alta plena et profunda flumina,
Aeris ampla spacia quo discurrunt aves, venti atque pluvia
Hec simul cuncta tibi Deo soli patri militant
Hunc et in evum sive per secla laus eorum tua gloria
Qui pro salute nostra prolem unicam
Pati in terram misisti sine culpa, sed ob nostra
Te Trinitas precamur ut corpora nostra
Et corda regas et protegas et dones peccatorum veniam.*

Il y a là un véritable souffle qui présage déjà le Cantique de Saint-François d'Assise, et que l'on regrette de ne rencontrer qu'exceptionnellement.

Exceptionnel aussi par sa saveur poétique, ce trope du mercredi de Pâques (C f° 26', f° 49, etc.) :

*Jam Philomelinis promat fibris corus instans arbiter et remicans populis
quod fabitur almis. Venite...
Obsequis michi qui variis servisti in arvis. Percipite...
Nulius auris aut cor lumen cernere novit Quo duobus...
Etheris retonantes clangite vocibus odas, alleluia.*

Sans doute ici est parvenu l'écho de la poésie lyrique dont les tropaires martialiens se sont parfois fait l'hôte, et que nous retrouverons au livre suivant. Peut-être aussi est-ce le souvenir de pièces comme le *Christus rex regum, Lux via et veritas* du ms. A qui a inspiré la séquence *Christus rex, vita, lux et via* ; mais dans l'ensemble, l'influence de cette littérature pourtant connue semble avoir été assez faible. De même celle de la poésie latine d'école — qui du reste n'atteindra son apogée qu'au XII^e siècle dont on peut deviner le faire dans une belle prose, intitulée dans C1, encore liturgiquement, *Prosa per allegoria ac de cigno ad lapsum hominis* : plus tard on l'appellera *Planctus cigni* (B2 f° 53) ou simplement *Cinnica* :

(entrée) — Clangant fili ploratione una
Alitis cigni ui transfretavit equora.
O quam amare/lamentabatur/arida

Sede reliquise/florigena et/petisse alta/maria
Agens infelix summa vincula: Heu michi, quid agam misera...

.....
Hilarata ac jocundata nimis facta jam/penetrabat marium/flumina
Dulcimore cantitans volitavit/ad amena/arida.
Concurrere omnia alitum et conclamate/agmina :

(sortie) Regi nostro sit gloria. Amen.

Il est permis de penser qu'une pièce de ce style ne fut pas sans influence sur la formation des poètes humanistes de l'école d'Angers au siècle suivant.

On en pourrait dire autant d'un trope de Kyrie, qui, refait sur la mélodie du trope *Rex splendens* (Ed. Vaticane, VIII^e messe), décrit avec un sens aigu de la poésie exotique la Jérusalem céleste à l'instar de l'Apocalypse (XXI, 19 et sqq.) :

Kirri urbs celestis ita est facta Hierusalem, eleison
(Kyrieleison.)
Kirri primum jaspis saphirus et calcedonius, eleison
(Kyrieleison.)
Kirri hinc smaragdus sardonix sextus sardiusque, eleison.
(Kyrieleison.)
Grisolitus berillus est nonus topazius, Christe eleison.
(Christe eleison.)
Decimus grisoli prasius jacinthus deinde, Christe eleison.
(Christe eleison.)
Duodecim ameistus isti sunt lapides Christe eleison.
(Christe eleison.)
Duodecim porte sunt duodecimque margarite. Kyrieleison.
(Kyrieleison.)
Et singule porte ex margarite sunt singulis. Kyrieleison.
(Kyrieleison.)
Et plate eius lucidum aurum et mundum quoque tanquam aurum perlucidum
clarumque. Kyrieleison.
(Kyrieleison.)
(C f° 72 add.; K f° 54' etc.)

Parmi les séquences, il en est deux au moins qui, par leur sujet, s'écartent franchement des données habituelles. L'une, intitulée *Planctus publicani* (C, f° 118), est un véritable récit de la parabole, suivi sur le mode narratif ; nous l'avons citée p. 231.

En revanche, dès les premiers tropes, on commence à rencontrer cette bizarre complaisance envers ce qu'on pourrait appeler la gynécologie de l'Incarnation, où les psychanalystes modernes ne manqueraient pas de voir l'expression d'un refoulement sexuel monastique¹ et qui culminera dans le *Versus* et les conduits :

*Virgo et gravida manet intacta prole gloriosa
... Viri novi nulla certe copula
... Que intra tua uteri claustra portas qui gubernat secula.*
(Prose *Hac clara die.*)

1. Les psychanalystes modernes, rétorque ici un Bénédictin éminent, se tromperaient lourdement, car ils oublient que, sur ce point, les anciens étaient moins compliqués que les modernes. Duchesne a remarqué (*Origines du culte chrétien*, p. 331, note 2, éd. de 1920) qu'il ne faut pas croire que la pudeur antique fut aussi aisée à effaroucher que la pudeur moderne ». On pourrait multiplier les exemples de textes liturgiques et patristiques dans lesquels les œuvres de Dieu sont considérées d'un regard exempt de toute recherche trouble. Mais allez expliquer cela aux « modernes »...

*Processit stella maris lustrata et porta clausa fertque Maria
Visura matris tument lactea intacta sine patre gravida.*

(Prose *Adest una.*)

*Rex virginum amator... Quem ventre beato Maria edidit mundo eleison.
O paraclite obumbrans corpus Mariae, eleison.
Qui dignum facis thalamum pectus Mariae, eleison.*

(trope de *Kyrie*, ms. U.)

Faut-il, comme le demande Verrier (*Vers français*, II, 304) voir dans toute cette littérature la suite de l'école « maniérée » aquitaine du temps de Virgilius Maro, ou au contraire, selon Handschin (*Est. und Seq.* II, 120) une réaction de l'esprit populaire contre la solennité de l'Eglise et de l'individualité gallo-mozarabe contre l'unification romaine ?

Peut-être l'un et l'autre et c'est peut-être ce mélange paradoxal qui, malgré ses défauts évidents et parfois irritants, donne à toute cette littérature musicale, plus attachante certes par son évolution et sa descendance que par ses manifestations propres, un intérêt psychologique qui rachète sa fastidieuse uniformité.

ESSAI D'UN TABLEAU GENEALOGIQUE DE L'EVOLUTION DES TROPES

Ce tableau, simplifié à l'excès, ne doit être considéré que comme une esquisse approximative. Il n'est nullement exhaustif et ne tient évidemment pas compte des multiples influences complémentaires qui n'ont cessé de s'exercer en cours de route.

Les numéros des colonnes de droite renvoient à ceux de la colonne de gauche.

N°	A. TROPES PROPREMENT DITS	Source	Descendance
1.	Adaptation : Jumièges	—	2-3
2.	« prosules, assonance au modèle ..	1	5-7
3.	Développement : séquence simple, Saint-Gall ..	1	4
4.	« « couplée, « ..	3	5-6
5.	« « en A, Limoges	2-4	6
6.	« « à liberté d'assonances.	4-5	11-12
7.	Interpolation	2	8-13
8.	Encadrement	7	9-10-14
9.	Complément	8	15
10.	Substitution	8	15

B. DERIVES DES TROPES

11.	Séquence nouveau style	6	12
12.	Formes dérivées de la séquence (lai, etc.)	6-11	—
13.	Drame liturgique, cycle de Noël (Prophètes, etc.)	7	21
14.	« « « Pâques (Quem queritis)	8	21
15.	Versus, conduits, chansons latines	9-10	16
16.	Lyrique profane, trouveurs	15	23
17.	Vies de saints chantées	10	18-19
18.	Chansons de geste	17	19
19.	Roman, en vers, puis en prose	17-18	20
20.	Roman à refrain (XIII ^e siècle)	19	22
21.	Théâtre religieux, tragédie	13-14	—
22.	Théâtre à refrains, opéra-comique	20	—
23.	Poésie lyrique non chantée	16	—

LIVRE IV

LES PROLONGEMENTS DES TROPES

CHAPITRE PREMIER

LA TRANSFORMATION DU STYLE

A L'AUBE DU XII^e SIECLE

Le ms. SM 1, dont l'importance est considérable à peu près dans tous les genres littéraires et musicaux, se situe par sa date (1096-1099) aux alentours immédiats de cette date fatidique de 1100 qui forme le pivot de la civilisation occidentale et la base de départ de ce que l'on a appelé justement la « Renaissance du XII^e siècle¹ ». C'est l'époque où la première page de la littérature française au sens propre s'ouvre, ou à peu près, sur un chef-d'œuvre avec la *Chanson de Roland*, où l'art ogival dégage ses canons et prépare l'éclosion des grandes cathédrales.

« Ce n'est que vers 1100 — écrit Louis Halphen — qu'une esthétique originale commence à se dégager, vers l'heure même où, sortant de l'ornière des plagiats et des imitations serviles, la poésie s'enhardit

1. Cf. G. Paré, A. Brunet et P. Tremblay, *La Renaissance du XII^e siècle: les écoles et l'enseignement*, Paris (Vrin), Ottawa, 1933.

— Ch. H. Haskins, *The Renaissance of the twelfth century*, Cambridge, 1927.

— H. Pirenne, G. Cohen et H. Focillon, *La Civilisation occidentale au moyen âge du XI^e au milieu du XV^e siècle*, t. VIII de l'*Histoire Générale* de G. Glotz, Paris, 1933.

— Louis Halphen, *L'Essor de l'Europe*, t. VI de la coll. « Peuples et Civilisations » de Louis Halphen et Philippe Sagnac, Paris Alcan, 1932, etc.

« A plusieurs reprises (en particulier, *The battle of the seven arts*, Berkeley 1914, pp. 13-14, Peatow critique ce terme de « renaissance », mais c'est pour protester contre une conception anatomique de l'histoire, liée à des clichés simplistes et à des classifications arbitraires, qui en ignorent la continuité. « Mot maladroit, dit-il (loc. cit.) ...avec le commencement du douzième siècle, la vie en Europe occidentale s'élargit et s'approfondit rapidement, puis le rythme du développement ne diminue plus désormais jusqu'à la découverte du Nouveau Monde et l'organisation des Etats européens modernes. Ce développement normal et progressif se trouve dissimulé par d'arbitraires divisions et classifications et par des notions unilatérales de ce qui constitue le progrès de la civilisation. » Paré, Brunet et Tremblay, *op. cit.*, p. 140, note Cf. L.J. Peatow, *A guide to the study of medieval history*, éd. refondue, New York 1917. Halphen (*op. cit.* p. 97), dit *révolution intellectuelle et artistique*.

à parler au peuple sa langue »¹. C'est également l'époque de la réforme de l'Eglise, de la naissance de nouveaux ordres : Robert d'Arbrissel fonde, en 1100, le monastère de Fontevrault et, en 1112, âgé de vingt-deux ans, saint Bernard entre à Cîteaux.

Tous ces rapprochements sont d'autant plus instructifs que la plus grande partie des auteurs qui ont étudié cette époque dans sa généralité ont célébré la précellence de cette date de 1100 sans faire allusion à l'efflorescence de poésie latine dont les tropes ont façonné le cadre et dont les *Versus* martialiens forment le monument le plus significatif. Or ils s'y insèrent exactement, nous l'avons vu, et c'est en liaison avec eux qu'il convient d'étudier quelques-uns des chapitres les plus importants de notre histoire culturelle : naissance du drame en langue profane avec le *Sponsus*; naissance de la poésie lyrique avec Guillaume IX, comte de Poitiers; naissance des grands genres musicaux avec l'organum à vocalise et le motet; naissance de la libre composition polyphonique avec le Conduit.

L'objet de notre étude s'arrêtant précisément au seuil de cette passionnante époque, dont elle avait entrepris la tâche plus ingrate d'éclairer la préparation, nous considérons ici l'essentiel de notre travail comme achevé. Toutefois, celui-ci n'aurait pas sa pleine signification si nous n'en suivions, au moins sommairement, les prolongements les plus immédiats pour montrer comment l'« ornier des plagiats » dont parle L. Halphen a été en réalité le lent et patient labeur grâce auquel, pour reprendre l'expression employée dans notre *Histoire musicale du moyen âge*, à l'ère des genèses a pu succéder — et avec quelle merveilleuse vigueur, on le sait — l'ère des monuments.

*
**

Entre les derniers fascicules anciens des mss. martialiens et la partie ancienne du 1139, qui, clôturant le XI^e siècle, appartient par son esprit à l'aube du XII^e, une révolution profonde a passé sur le style des compositions d'église.

Révolution dans la forme, d'abord. Aux essais sporadiques d'assonance, de plus en plus précisés, nous l'avons vu, s'est substituée la rime régulière. Nous n'avons pas ici à refaire son histoire. Elle n'est que l'aboutissement de celle que nous avons esquissée dans les pages qui précèdent. De nombreux témoignages de continuité survivront, ne serait-ce que, de-ci de-là, une assonance oubliée au milieu des rimes d'un *Versus* :

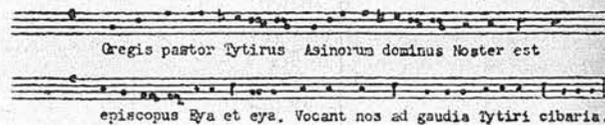
Qui gubernas
De superna
Jura tenens omnia
(*Novus annus, dies magnus* SM. I f° 40)

1. Halphen, op. cit., p. 109.

ou encore le choix, pour un *Benedicamus Domino* strophique, des rimes en O pour les strophes *Benedicamus Domino* et des rimes en A pour les strophes *Deo gratias* — souvenir des assonances issues du mot tropé qu'avaient pratiquées les premiers tropes et les premiers *Benedicamus* non syllabiques (*supra*, livre III), *Regi nato Domino*, SM. I f° 41, ou plus tard *Corde patris genitus manens in principio* (office de Sens, Villetard, p. 91).

La métrique antique, agonisante depuis longtemps, et dont précisément l'école d'Angers tentait à la même époque une résurrection purement littéraire, produit à nouveau sur le plan de la lyrique musicale quelques-uns de ses derniers fruits¹. La prose métrique à base de cursus, dont nous avons suivi l'évolution vers le syllabisme, disparaît à peu près, supplantée par celui-ci mais, par contre, le rythme d'accent s'uniformise sur la base du trochée régulier, sauf à étendre de plus en plus les déplacements d'accents qu'il avait — nous l'avons vu — connus dès ces débuts.

Ce rythme trochaïque généralisé entraîne-t-il déjà le rythme modal tel qu'il sera codifié au XIII^e siècle? On l'a cru généralement, mais il nous semble que la question ne peut être résolue sans une étude attentive qui dépasserait les limites chronologiques de notre travail. A titre d'exemple, voici comment se présente dans un tropaire du XIV^e siècle, dit le Graduel de Mosburg², la chanson de « baculus » *Gregis pastor* :



Une telle chanson à une telle époque représente le type même des pièces qui semblent appeler impérieusement une transcription modale, et celle-ci tombe sous la plume sans effort aucun :



Or, comme il arrive souvent dans les pièces éditées modalement par P. Aubry, Gennrich, etc., d'après des mss. non mesurés, la nota-

1. Exemples dans SM.I: *Qui Deus es*, trope de *Sanctus* (hexamètres léonins), f° 73; *Agnus* signalé comme *pulcherrimus*, f° 79; *Cujus in Ægyptum*, f° 79.
— Cf. Spanke, *Saint-Martial Studien*, pp. 301-302. Sur le *Versus Deus quam brevis est*, que Spanke croit métrique, voir notre opinion différente, livre III, pp. 306-307; vers d'accent ou tout au moins vers syllabiques à clausules de cursus (*cursus tardus* pour le grand vers, clausule féminine pour le petit vers).
2. Munich, Bibl. Munic. ms 157; musicalement inédit; texte A.H., 20, 110.

tion comporte des contre-indications que ces transcriptions négligent trop souvent. Ici (négligeant la *virga* qui dans l'ensemble du ms. semble conserver son sens archaïque non mensural de note élevée avant mouvement descendant) ce sont les *pressus* TITyrus, DoMINus, episcopus, qui tombent précisément sur les syllabes atones, réputées brèves par la traduction modale. Mais il y a mieux encore. Sans y appartenir réellement, cette pièce se rattache au répertoire martialien par sa présence à deux voix dans le ms. LoSM, f° 13', où elle se présente comme suit¹ :



On voit que si l'on adopte la transcription modale, le déchant devient inexécutable. Or, même si l'on admet que le rythme modal se soit adapté après coup et s'applique à la version de Mosburg, il n'en reste pas moins qu'il n'était pas applicable à celle de LoSM, dont cependant le texte présentait la même régularité trochaïque. On voit combien la prudence s'impose en une telle matière, et l'on comprendra pourquoi malgré la tentation souvent forte d'adopter un rythme modal bien facile à reconstituer, nous avons préféré ici conserver une transcription non mesurée.

Le refrain se généralise : là encore nous l'avons vu tenter lentement de se dégager. Les séquences changent brutalement d'aspect : la rime, la régularité du rythme trochaïque, l'isosyllabisme, la régularité strophique lui impriment une cadence nouvelle qui prépare, vers le milieu du siècle, les chefs-d'œuvre d'un Adam de Saint-Victor : en même temps, elle abandonne complètement les résidus de son origine de trope de développement, et cesse de se rattacher aussi bien à l'*Alleluia* de son entrée qu'à un timbre générateur ; elle en remplace la cellule mélodique par une série de timbres-centons dont, ici encore, elle trouvait les modèles dans son mode même de composition musicale et dans le procédé des cadences « sui generis ». Mais elle n'oublie pas tout : les schémas réguliers s'adjoignent souvent des variations héritées de la *lectio* ou de la séquence² ; une prose comme le *Lætabundus*, ou comme le *Benedicamus*-séquence *Prima mundi seducta sobole* (U3 f° 53'), qui en emprunte la structure (deux vers longs, un vers court) garderont pour leurs vers courts la rime uniforme en A, souvenir des premières séquences en A, et la rime en A restera privilégiée longtemps encore :

1. Inédit.

2. Voir p. ex. les variations de a dans le schéma a a a du *Versus Trotters*.

*Quam dilecta tabernacula,
Domine virtutum ut atria* (entrée non syllabique en A)

1a) - *Quam electi architecti
tuta edificia*

2a) - *Que non movent imo foveant
ventus. flumen, pluvia*

etc. (aaZ, Z étant en A tout au long de la prose)

Les deux répertoires de proses coexisteront du reste longtemps encore dans les manuscrits.

Mais la plupart de ces nouveautés trouvent leur explication et leur justification dans le passé si l'on observe que le « nouveau style » semble résulter assez curieusement de la jonction de deux courants anciens, qui avaient jusque là coexisté paradoxalement sans presque se compénétrer : celui des *Versus* carolingiens, que nous avons étudiés au livre II, et celui des Tropes, sujet de notre livre III. Rime, strophe, refrain, syllabisme, trochaïsme, y compris les licences de déplacements d'accents, tout cela était connu des *Versus* carolingiens que copiait le ms. A, et dont quelques autres mss. martialiens — nous le dirons prochainement — ont aussi copié, en marge ou en addition, les descendants directs. A ces *Versus* littéraires, les premiers tropes ont fourni, à leur exemple, un revêtement musical ; à leur tour, ils vont maintenant faire bénéficier les tropes de leur technique littéraire, supérieure, il faut l'avouer, à celle que les tropeurs avaient su et sans doute voulu tirer de leur propre fond. On verra même renaître — et parfois pour longtemps — des procédés négligés ou méprisés entre temps, telle que l'allitération, si chère aux Carolingiens :

*Novus est rex
Et nova lex
Et novus grex
Novo gaudet pastore,
Nova mater
Novo secundo rore
Novam prolem
Novo concepit more.*

Ainsi s'exprime dans son *Versus Rex rediit*, Errisa Bernart. Sommes-nous si loin du *Versus* carolingien de l'évêque Bernowin :

Rex, lex, lux, pax, nunc miserere!

Les proses de nouveau style feront volontiers de même :

Summe summi luminis lumine².

et aussi les tropes (v. exemple livre III, p. 312³).

Il est vrai que notre auteur de *versus* ne s'astreint pas, comme

1. MGH. P. I., p. 420.

2. Ms. W f° 76'.

3. Sur les essais de ce genre dans les offertoirs anciens, v. Ferrètti, *Esthétique grégor.*, pp. 198-203.

son ancêtre, à disposer son allitération, en outre, en mots croisés tout au long de son poème, mais c'est à la même époque que l'alphabétisme, cru bien mort dans la littérature antérieure des tropes ou des séquences, renaît tout à coup : prose *Arce polorum* à Saint-Martial, dont toutes les strophes débutent par un A ; *Laude pia et jocunda*, prose à Saint-Martial encore (T. 7. f. 167) dont chaque couple de verset commence par la même lettre ; dès Adémar de Chabannes, avec ses *Versus de Marziale apostolo*, l'acrostiche avait fait sa réapparition, sans grande descendance d'ailleurs. Les artifices grammaticaux fleurissent : *Annus novus in gaudio*, versus de SM. I, f° 36, déclina au début de chaque strophe : *Annus novus, Anni novi, anno novo...*, et les conduits de Notre-Dame suivront volontiers cet exemple. La reprise mnémotechnique apparaît dans *Prima mundi seducta sobole* (SM. I, f° 58'). On retrouve même de-ci de là des expressions déjà rencontrées dans A : *in hoc anni circulo*, incipit d'un versus f° 48. était un hémistiche du chant sur la bataille de Fontenay¹.

A la révolution dans la forme correspond une évolution similaire dans le domaine de l'expression, tant littéraire que musicale.

De nombreux points communs demeurent : par exemple cette complaisance aux détails « scabreux » de l'Incarnation que nous avons signalée, qui va s'amplifiant et s'accroissant :

*Vellus rore celesti maduit²
Dum puella venter intumuit,
Ros celestis, ros sancti spiritus,
Vellus venter rigatus celitus,
Gaudeamus.*

(Lo SM. f° 9')

*In hoc fallit quod docuit
Boetius qui retulit
Quod mulier cum peperit
Necessitas hoc arguit
Quod cum viro concubuit:
Gaudeat homo.*

(Versus *Nunc clericorum concio* SM. I, f° 34')

*Ut sponsus e thalamo, O
Processit ex utero, O
Flos de Jesse virgula, A
Fructu replet secula, A.*

(Office de Sens, conduit *Natus est*)

C'est ici que prend naissance la jolie métaphore de la verrière, dont les trouvères du XIII^e siècle, y compris Gautier de Coinci et Rutebeuf, feront leurs délices, et que Chrétien de Troyes appliquera à l'œil et au cœur de l'amoureux³ :

*Ut solis radius
Intrat innoxius
Fenestram vitreae.*

*Sic Dei Filius
Immo subtilius
Aulam Virgineam.*

(Versus *Ex Adae vitio*, SM. I, f° 35')

1. De Coussemaker, HHMA., p. 87.

2. On retrouve dans ce vers le souvenir du *Versus sibylle*: *Judicii signum: tellus sudore madescet.*

3. Cligès, ap. G. Cohen, *Chrétien de Troyes et son œuvre*, Paris, Boivin, 1931, p. 177. Cf. Rutebeuf :

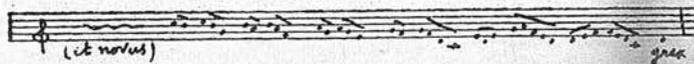
Mais en face de ces similitudes, la pensée se simplifie et se clarifie : les mots rares se font exceptionnels, les affectations d'hellénisme disparaissent à peu près ; la syntaxe s'allège et les idées elles-mêmes abandonnent leur flou alambiqué pour se fixer sur quelques images bien dessinées et aisément perceptibles, auxquelles la netteté du rythme verbal nouveau confère une frappe quasi populaire.

L'évolution musicale suit exactement l'évolution littéraire. On retrouve, tant dans les *Versus* que dans les tropes proprement dits, la dualité de tendance entre deux styles : l'un, mélismatique et orné, issu des tropes d'ancien style, l'autre, syllabique et carré, auquel une tendance de plus en plus forte à la symétrie imprime à son tour le caractère attendu qui deviendra essentiel dans la chanson populaire française. Le procédé de la *marche harmonique*, connu du grégorien, mais exceptionnel, et qui s'était déjà développé dans les mélismes d'offertoire en particulier prend une grande extension :

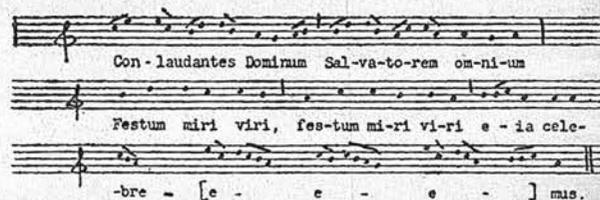
Verset de l'offertoire *Gloriabuntur* (P. f° 35), déjà cité :



Fragment du *Versus* d'Errisa Bernart (SM. I, f° 36) :



In hoc festo breviter (d° f° 33') :



Ces marches harmoniques semblent prisées comme un agrément de style. En reproduisant *Omnis caret homo*, le ms. LoSM. f° 2', s'emparera d'un dessin mélodique du court mélisme de SM. I, f° 59' :



Si com hom voit le soleil toute jor
Qu'en la verrière entre et ist et s'en va,
Ne l'enpire, tant i fière a sejour,
Ausi vos di que onques n'enpira
La vierge Marie.
(Chanson *Notre-Dame*, v. 37 sqq.).

Si com en la verriere
Entre et reva arriere
Li solaus que n'entame.
Ainsinc fu virge entiere...

(*Miracle de Théophile*, v. 492 sqq.)

et le transformera de la sorte :



Handschin¹ en relève ultérieurement l'emploi dans le *lai* du XIII^e siècle (note Martinet) ; nous les retrouverons encore dans les *pneumata* de répons de l'usage sénonais², et il n'est pas interdit de penser qu'ici se trouve leur source.

Même remarque pour les grandes vocalises expressives sur la pénultième du mot final qui signeront les *caudæ* des conduits de N.D. de Paris, notamment des gammes descendantes embrassant parfois toute l'étendue de l'octave, dont Pérotin saura tirer un magnifique parti :

Pérotin (conduit *Beata viscera*) :



Versus Troters (f^o 38).



Le style syllabique, influencé peut-être aussi de l'hymnodie, en tout cas des séquences — où nous avons vu comment il s'était formé — s'impose surtout dans les *Benedicamus* et naturellement dans les nouvelles séquences. Dans les *Versus* et les tropes nouveau style, se manifeste une hésitation entre les deux tendances qui se traduit souvent par le passage subit d'un style à l'autre (et cette tendance se retrouvera longtemps aussi chez les troubadours et même les trouvères ; nous la trouverons également dans le drame liturgique, amplifiée par la coexistence de deux fonds de composition nouvelle, de plus en plus orientée vers le syllabisme symétrique ; elle se retrouvera dans les *caudæ* de conduits).

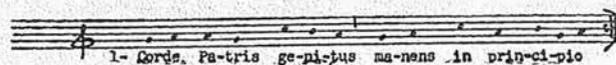
Exemple : Style mélismatique (f^o 35) :



1. *Ueber Est. und Seq.* II, 129-131.

2. Texte dans notre article *Un document nouveau sur la danse ecclésiastique*. Acta Musicologica, 1949.

Style syllabique (f^o 38. Cf. Villetard, p. 137) :



Style mixte (fw 33') :

N. B. — On aura remarqué la structure de cette pièce, avec son double refrain et son alternance de strophes et de semi-strophes, qui présage la *tornada* des troubadours. Cette structure, régulière au début, semble quelque peu altérée par la suite : il est probable qu'une strophe a été oubliée par le copiste après IV et que cet oubli a entraîné une confusion dans la notation de la réclame des deux refrains à partir de la str. IV.

A l'exception du n^o 1, à Saint-Jean-Baptiste, et du n^o 3, au caractère plus général, et du reste isolé dans le recueil (*Deus, quam brevis est sans musique*), tous les *Versus* sont des chants de Noël et du nouvel an (ou du moins de leur décade), ce qui revient au même, car le nouvel an, à cette époque se célébrait à Noël en Limousin et aux alentours ; ceci explique que l'idée de Noël y soit souvent mêlée (à Sens et Beauvais notamment, au XIII^e siècle, ces pièces seront reportées à la Circoncision). Peut-on en tirer parti pour attribuer à un élément populaire, analogue à la floraison de nos cantiques de Noël, l'évolution vers la simplicité et la symétrie ? Peut-être, bien que cela reste hasardeux dans l'ignorance où nous sommes de l'existence d'un fonds populaire noëliste antérieur et du style qu'il pouvait revêtir : qui sait même si cette riche floraison de noëls latins avant la lettre n'a pas contribué à la naissance de ce style populaire ? Quoi qu'il en soit, nous allons examiner maintenant le répertoire profane connu à cette époque, et nous constaterons qu'il n'enlève rien à l'originalité de la révolution musicale accomplie en cette aube du XII^e siècle.

1. Ce n'est qu'en 1203, lorsque le Limousin fut confisqué au roi d'Angleterre par Philippe-Auguste, que le Nouvel-An y fut reporté à Pâques. Cf. L. Guibert, *Des formules de date et du commencement de l'année en Limousin*, Tulle, Craufon, 1886.

2. Le chant populaire limousin garde de nombreuses traces liturgiques : v. P. Laforest et P. Charreire, *Poésies en patois limousin* (avec musique), Limoges 1890 : notamment *Lou soudard*, 1^{er} mode, *Margarita*, 6^e mode, etc. ; d'après Plantadis, *Les traditions musicales du Limousin*, Tulle, 1911, p. 27. Arnaud l'Infant, version limousine de Jean Renaud, rappellerait un répons de Robert le Pieux, de Maurice de Sully ou les séquences de Saint-Bernard (??).

CHAPITRE II

LES VERSUS ET L'ELEMENT PROFANE

A. — *Le répertoire profane martialien entre les mss. A et SM I.*

Si le ms. A constitue le seul recueil systématique de chants profanes — encore avons-nous vu que son plan était beaucoup plus religieux qu'il n'y paraissait — les tropaires limousins sont, malgré la parcimonie de leur accueil, l'un des meilleurs refuges que ce répertoire ait trouvés ; toutefois, ils n'y figurent pour ainsi dire jamais de première main : ce sont toujours des additions, parfois en marge, d'autres fois en fin de cahiers vides, presque toujours de main différente et souvent postérieure au corps du ms.

Ce répertoire est du reste d'aspect sensiblement différent suivant qu'il émane de clercs littéraires ou d'auteurs plus populaires ; la différence de ton entre les *Versus* de Saint-Martirius et ceux de Saint-Martial par Adémar en est une illustration. Les tropeurs se muèrent volontiers en poètes lyriques : à Saint-Gall, Ratpert et Hartmann écrivirent des chants en l'honneur du couronnement de Charles le Gros (883) et de Conrad 1^{er} (912)¹. Ludwig a dressé, dans le *Handbuch* de Adler, un inventaire complet de ce qu'il nous est parvenu de chants profanes des IX^e et X^e siècles : la liste en est fort maigre, et nos mss. martialiens y tiennent la place d'honneur. Moissac y figure également, avec un chant aux Muses en forme de séquence : *O Muse cicilides*.

Le ms. H a recueilli, en addition finale, deux de ces chants.

1. Ludwig, ap. Adler, *Hb. der Mkg. I*, 160. Cf. aussi Wipo, *Tetralogus*, ap. Pertz, MGH, t. IX, p. 247, *Versus ad mensam regis*, p. 253, *Carmen legis pro laude regis*, p. 249, etc.

L'an, *Aurea frequenter lingua* (f° 246), est un chant adressé au rossignol où l'aspect religieux de l'exorde, qui emprunte le vocabulaire prétentieux des séquences martialiennes, fait disparate avec la fraîcheur des descriptions printanières :

*Aurea frequenter lingua in sublime hetera
Tinniboa atque strepat agmina angelica
Jugi voce regem laudant regnantem in secula
Clara sonant circumcirca horganorum cantica
Illuc melos nova tuba plaudet vox armonia, etc.*
.....

*O tu parva, cur non cessas clangere, avicula?
Estimas nunc superare omni arte musica
Aut quid cum lira contemnis dulcissima sonora
Ultra vires joca cuncte luctas thimjanis tria...
Cessa, cessa fatigando lassata jam bacula
Quia premis dormitantes...*

Cette disparité trouve son explication en ce que cette pièce est un *contrafactum* dont l'original se trouve dans plusieurs mss. s'échelonnant du XII^e au XV^e siècle :

*Aurea personet lyra clara modulamina
Simplex corda sit extensa voce quindenaria;
Philomele demus laudes in voce organica
Dulce melos decantantes sicut docet Musica¹.*

La mélodie est légèrement simplifiée dans H, et le schéma, respecté au début, l'est moins par la suite. Dans l'édition de Ludwig, il se présente comme suit :

1. 4. 7.	a a b	a a b
2. 5. 8.	c d b	c d b
3. 6.	e e d	e e d

Dans H, ce schéma est brouillé comme suit :

1.	a a b	a a b	4.	a a b	a a b
2.	c d b	c d b	5.	c c d	c c d
3.	e f g	e' f' g'	6.	e e f	g g f
	7.	a a' b	a a' b		
	8.	c d b	c d b		

Amen.

La mélodie est très légèrement modifiée² :

1. Références et texte musical ap. Ludwig, *Adl. Hb.* p. 162.
2. Nous ne reproduisons pas la mensuration de Ludwig, à 4/4 (système Riemann), sujette à caution.

Si la version de H semble refaite, l'une et l'autre n'en sont pas moins de facture « savante » (voyez l'allusion musicale aux théories d'origine grecque, mèse et ton hypodorien, bien que la mélodie soit en premier mode et non en deuxième) ; on y remarque l'influence de la séquence (assonance en A, clausules de séquences) tandis que la facture profane des *versus* anciens transparait par la coupe 7'7 et la prédominance (non constante) du rythme trochaïque ; la version de H ajoute en outre une forte proportion d'assonances léonines par la césure en A (30 vers sur 48).

C'est à la page suivante de H qu'est copiée la célèbre et jolie chanson publiée par De Coussemaker¹ : *Jam dulcis amica venito, intra in cubiculum meum.*

De Coussemaker la dénomme « chanson de table » ; c'est tout aussi bien une chanson d'amour, où semble résonner l'écho du Cantique des Cantiques, avec strophe de réponse (*Ego fui sola in sylva...*) et strophe saisonnière (*Jam nix glaciesque liquescit...*), et aussi une invitation moins éthérée qui sera bien, elle aussi, plus tard, dans la manière des premiers troubadours :

*Quid juvat differre, electa,
Que sunt tamen post facienda?
Fac cita quod eris factura,
In me non est aliqua mora²*

On croirait entendre Guillaume IX :

*Si:m breu non ai ajutori,
Cum ma bona dompna m'am.
Morrai, pel cap sanh Gregori
Si no:m bayz' en cambr'o sots rem.*

(Chanson VIII, vv. 15-18).

1. H.H.M.A., p. 108; essai de transcription p. X.
2. Strophe finale de la version du ms. de Vienne, supprimée dans H, de rédaction sans doute monastique.

Cette chanson a été conservée également dans un ms. de la Bibliothèque de Vienne : De Coussemaker en publie les deux fac-similés. H a supprimé trois strophes — dont la précédente — qui s'opposent à une interprétation symbolique et eussent rendu déplacée sa copie, même en addition, dans un tropaire.

La mélodie est différente dans les deux mss. ; celle de Vienne, peu diastématique, est intranscriptible. Ainsi donc, ici aussi sans doute, s'agit-il d'une mélodie adaptée après coup au moment de la rédaction du ms., ce qui rejoint nos déductions sur la musique des *versus* carolingiens. Nous tenterons la transcription suivante de H (différente de celle de De Coussemaker) :

Jan, dul-cis a-mi-oa ve-ni-to
 Qum ei-cut oer ma-um di-li-go
 In-tra in cu-bi-cu-lum me-um
 Or-na-men-tis curo-tis or-na-tum

La mélodie est à couplets — sauf quelques variantes insignifiantes. Chaque couplet est rimé, parfois assonancé seulement, de deux en deux ; le vers est tantôt de 9, tantôt de 10 syllabes, à césure irrégulière — la rime est même parfois absente ; le rythme accentuel est également irrégulier, mais sur les 40 vers de la version complète, 32 se terminent par la clausule adonique : *amica venito*, 5 par le *cursus tardus* : *dulces symphoniae*, 2 par le *cursus trispondaïque* : *mensa apposita*, un par le *cursus octosyllabique* : *tanta familiaritas* ; dans ces *cursus*, la césure n'est pas toujours observée.

De Coussemaker classe cette chanson parmi la « série, peu nombreuse, de chants populaires profanes qui nous sont parvenus accompagnés de leurs mélodies » (p. 109). Comme on peut le voir par les caractères ci-dessus, il ne s'agit pas de chant populaire, mais d'une œuvre d'origine cléricale — au sens propre du mot : œuvre de clerc, familiarisé avec la prose rythmée des offices et la versification des *Versus* anciens ; et il n'est pas certain que ce soit là une musique faisant corps avec la chanson. Cette jolie pièce est bien plutôt intéressante en ce qu'elle préseige avant la lettre la poésie des Goliards, et, aussi, en plus d'un point, celle des troubadours.

La refaçon dans H d'un chant de printemps déjà influencé de la technique paraliturgique, en vue de le « liturgiser » davantage encore nous montre bien l'attirance réciproque de la lyrique profane et de la lyrique semi-liturgique telle que le développement des tropes pouvait la favoriser vers la fin du x^e siècle, ce qui justifie la remarque de Jean de Salisbury comme quoi « la musique profane pénètre

dans la religion¹ ». C'est dans le cadre d'un trope de *Benedicamus* que S.M. 2, f^o 166 nous présentera cent ans plus tard une chanson de printemps dont la première strophe, celle du *Benedicamus*, reste entièrement profane, tandis que la seconde — celle du *Deo gracias* — s'efforce de la rendre morale et pieuse :

<i>Cedit tempus hiemale</i>	<i>versa solis orbite</i>
<i>Et subodiens vernale</i>	<i>vice subit debita.</i>
Benedi...	
<i>In quo decens atque recens</i>	<i>forma rerum vigeat</i>
<i>Jom(que gaudeat) juventus</i>	<i>quia tempus subeat</i>
camus.	
<i>Dolens Deus quod se reus</i>	<i>homo morti dederat</i>
<i>Visitabit quem plasmavit</i>	<i>Orbis inde gaudeat</i>
Domi-	
<i>Homo factus et intactus</i>	<i>omni labe criminis</i>
<i>Eum lavit et sanavit</i>	<i>unda sui sanguinis</i>
no ² .	

Ici encore l'assonance en A (sauf dans la dernière strophe) et la coupe trochaïque 777 démontrent une origine de même ordre. Une pièce similaire, mais différente, *Cedit frigus hiemale*, est copiée au XII^e siècle à Ripoll³ ; c'est un conduit à deux voix en forme de virelai.

Les mss. SM. 2 (fin XII^e s.) et SM. 3 (XIII^e s.) seront du reste plus accueillants que SM. 1 à ces pièces printanières ; c'est dans SM. 3 que se trouve le ravissant *De ramis cadunt folia* qu'a publié Gastoué⁴.

La seule pièce de ce genre que l'on trouve dans SM. 1 y est une addition tardive, XII^e et XIII^e siècle, copiée sans mélodie : *Clauso Cronos et serato*, en forme de séquence, qui se trouve aussi dans Saint-Gall 282 et dans le répertoire des *Carmina Burana*⁵.

*
**

B. — Les « Vagantes ».

Ce répertoire, si réduit et si tardif soit-il, peut nous conduire à nous poser la question d'une intervention des *vagantes* dans la vie littéraire et musicale de Saint-Martial.

1. Cf. Clerval, *Les Ecoles de Chartres au Moyen-Age*, p. 17.

2. Nous apportons quelques corrections, après Handschin (*Ueber den Ursprung der Motette*, Bericht in Mkw. Kongress in Basel, 1924, p. 193). Handschin semble porté à croire que cette pièce pourrait être un duplum de motet dont *Benedicamus* serait la teneur, à l'instar du *Stirps Jesse*.

3. B.N. lat. 5132 f^o 108'. Cf. Anglès, *Mus. a Catal.*, p. 165 fac simile, et *Las Huelgas I*, 55, transcription et étude ; texte A.H. 45b, p. 38 (erreur typographique dans la référence du ms. : 5123 pour 5132).

4. *Primitifs...*, p. 23.

5. F^o 47' ; éd. Schmeller, *Carmina Burana*, p. 135. Handschin (*Ueber. Est. und Seq.*, II, 123, n.) nous invite à rapprocher de ce répertoire le ms. Oxford, Bodl., Land. lat. 1118, originaire de France, où a été intercalé au IX^e siècle un chant aux Muses, *Scande celi*, avec neumes aquitains, dans un Martianus Cappella glosé. Cf. E. E.W.B. Nicholson, *Early Bodleian music*, 3^e vol., fac-sim., 10-11.

La notion de *clericus vagans* apparaît à nos yeux assez déformée par la différence des mœurs ; le Moyen-Age, et même le Moyen-Age monastique, avait sur certains points une tolérance qui nous surprend (on en a vu des exemples dans l'histoire du monastère Saint-Martial. on en trouve des témoignages dans les textes de *Versus*) ; par contre, il était sur d'autres d'une rigueur que nous ne partageons plus ; il importe donc de ne pas se laisser impressionner outre mesure par les invectives scandalisées dont il ne cesse de poursuivre ces « irréguliers » sur lesquels au fond nous savons fort peu de chose et dont le peu d'œuvres qui nous est parvenu se prête difficilement à la classification ; il nous semble de même qu'il n'y a pas lieu de les confondre avec les associations plaisantes d'étudiants qui se développèrent au XII^e et au XIII^e siècle¹ et dont l'*Ordo noster* des *Carmina Burana* (de Benediktbeuern, en Bavière) est le document le plus caractéristique, ni non plus avec les auteurs de conduits ou de chansons des différentes fêtes d'enfants (dites fêtes de l'Ane, des *Stulti*, etc.) qui appartiennent au répertoire des tropes et versus.

Une confrérie joyeuse de « cornards » s'est développée, à une date inconnue, aux alentours de Limoges, comme du reste à Evreux, à Rouen, en Flandre, en Picardie, etc.² et a motivé par ses frasques un arrêt du parlement de Bordeaux en 1565³. Une promenade traditionnelle de la « frérie des Cornades ou des Cornettes » avait lieu aux portes de Limoges sur la route d'Ambazac⁴ ; une autre dura à Payzac (Dordogne), jadis dans le diocèse de Limoges, jusqu'en 1770⁵ ; la « frérie des Cornards » était le nom traditionnel d'une assemblée annuelle tenue le dimanche de la Passion, à Saint-Lazare, près de Limoges ; les cabarettiers arboraient ce jour-là pour enseigne des cornes de bélier ornées de rubans⁶.

De telles coutumes, issues par parodie des « confréries » sérieuses qui groupaient les laïcs en associations pieuses autour des abbayes (il y en avait plusieurs autour de Saint-Martial⁷) ne nous offrent apparemment aucun point commun avec ce qu'une extension de sens commode, mais peu précise, groupe artificiellement sous le nom de « poésie goliardique », dont le peu que nous connaissons est de style bien différent de ce que nous étudions ici⁸.

1. Voir Jubinal, *Œuvres complètes de Rutebeuf*, III, p. 146.

2. Guibert, *Coutumes singulières...*, p. 10-11.

3. *Ibid.*, 12.

4. *Ibid.*, EL.

5. *Ibid.*, 13-19.

6. *Ibid.*, 12.

7. Guibert, *Les Anciennes Confréries*; cf. *Consuetudines* de Bernard de Clairvaux et d'Udalric, ap. Ducange, art. *Fraternitas*.

8. Ex. cité par Mathieu Paris après l'exil d'écoliers de l'Université à la suite d'une rixe et d'une grève de protestation : « ... quidam famuli vel mancipia vel illi quos solemus galliardenses (var. goliardenses) appellare, versus ridi-

Les *vagantes* n'étaient point tous semblables à ce moine du prieuré d'Artas (Provence), qui fut convoqué à Cluny en 1259 « sur l'accusation d'avoir été vu à plusieurs reprises consommant dans les tavernes et d'y avoir organisé des chœurs de jeunes filles et de garçons », ni de ce prieur de Saint-Saturnin-du-Port dont il est parlé vers la même époque ; « pour la Noël de 1273, il organisait au dehors une fête à laquelle assistait un grand nombre de moines et de laïcs ; on chanta des chansons profanes, on joua de l'argent aux échecs et le prieur y perdit de fortes sommes, ensuite de quoi il fut dépouillé de sa charge¹ ». Méfaits qui ne dépassent guère les usages courants de maint prêtre d'aujourd'hui, organisateur de kermesses...

Bernard Itier cite parmi les « sermocinatores quos in capitulo nostro audivi », entre 1167 et 1210, « quidam clericus girovagus »². Rien ne dit que ce « cleric errant » fût autre chose qu'un prêtre de passage, qui dut prêcher de façon tout à fait normale, car il se trouve cité sans mention spéciale parmi maint autre nom fort honorable. Un *Clericus vagans*, Israël, chantre du Dorat, qui a été proposé sans raisons sérieuses comme l'auteur du *Sponsus*³, fut même proclamé officieusement saint par l'opinion publique.

* * *

C. — L'intrusion profane dans les *Versus*.

En se rapprochant du populaire par leur style musical et littéraire, les *Versus* s'engageaient sur une pente qui devait les mener plus loin peut-être qu'ils ne l'eussent voulu.

Centrés autour de la joie noëliste et des fêtes de l'an nouveau, cette joie revêt d'abord une expression conformiste : refrains *Gaudemus, Gaudeat homo*, etc., congrument ornés de mélanges jubilatoires ; mais bientôt, favorisé peut-être par le style plus libre des offices de la Fête des Enfants, elle emprunte des moyens d'expression moins liturgiques. SM. I en offre déjà quelques exemples (dans *Alto consilio*, f° 38⁷ : *qua replet, qua replet, qua replet Virginem*) : ils vont se multiplier par la suite :

*In ecclesia, in ecclesia, in ecclesia,
Sol justicie, solis gracia
Luxit hodie, luxit hodie, luxit hodie,
Luxit hodie lumen celitus,*

culos componēbant, dicentes: « Heu morimur stati, mersi, spolati. — Mens mala legati nos facit ista pati. » Ducange, art. *Goliardenses*, Jubinal, *loc. cit.* ; telle est, d'après Ducange, l'origine du mot *gaillard*. Voir bibliographie à propos des *Carmina Burana*. Voir aussi Ducange, art. *Ribaldus* et *Scolares, Goliardia, Trutannius* et Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen-Age*.

1. G. de Valous, *Le Monachisme clunisien...*, I, p. 60.

2. Duplès Agier, p. 254.

3. J. Plantadis, *Les Traditions musicales du Limousin*, Tulle, 1911, p. 25. — Sur saint Israël, v. abbé Rougerie, *Vie de saint Israël et de saint Théobald*, le Dorat. 1871. et *Revue des Langues Romanes*, XXIII, p. 5, n. 1, XXXII, p. 401.

1. *Cum animadverterem...*
2. *Cum animadvertero...*
3. *Cum animadverteris...* etc.¹

Cette atmosphère de fantaisie donnera lieu, rapidement, aux Conduits les plus abracadabrants. Nous verrons ainsi un Conduit de Pâques condenser les métaphores de ménagerie et les accumuler sans vergogne : en trois strophes défilent la licorne, le serpent, la vipère, l'agneau, le lion, le pélican, l'hydre, le crocodile². Un autre, avec un refrain pascal des plus édifiants.

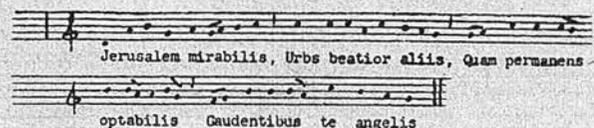
*Sanctus sanctorum,
Festa festorum,
Resurrexit,
Eya, eya, eya, etc.*

a comme couplets les règles de théorie musicale dont Boèce avait implanté le jargon pseudo-grec : voici le couplet 2 :

*Pronomen nemenôn,
Hypate hypatôn
Resonet cum mesôn
Tetrachordo,
Nete synemmenôn
Cum dieze(ug)menôn, etc.⁴*

La musique elle-même est le plus souvent franche, nette, facile à retenir : l'*Orientis partibus*, de Sens-Beauvais, reste dans toutes les mémoires dès qu'on l'a entendu une fois, et, aujourd'hui encore, on le chante volontiers dans les églises, mais avec des paroles plus classiques : *Concordi Laetitia*, où le *Hez sire Asne*, *hez* est dévotement remplacé par un *Virgo Maria* qui ne risque d'offenser personne.

Mais tout ceci restait encore dans un cadre liturgique quoique singulièrement élargi. Dès SM. 1, le *Versus* ouvre ses portes plus grandes encore, et accueille des sujets d'actualité qui seront plus tard exploités à leur tour dans le Conduit historique de Notre-Dame et surtout de Saint-Victor de Paris. Le principal représentant en est le *Versus Jerusalem mirabilis*, ancêtre des chansons de Croisade où s'illustreront tant de troubadours et trouvères, de Marcabru à Thibaut de Champagne, avec les mêmes arguments et les mêmes thèmes littéraires :



1. A.H. 21, 109, Mss. F. Oxf. Rawl., W 1 (sigles de Ludwig).

2. *Unicornis captivatur*, A.H. 21, 36. Cf. Handschin, Schw. Jb. 1928, 79.

3. *Eja, stematica*, A.H. 21, 33. Dreves ignorant la terminologie musicale hellénique, a mal lu tout ce couplet, dont nous proposons la correction ci-dessus, sans que le sens soit encore d'une clarté parfaite.

... 5. *In ligno penas passus est,
In latus perforatus est,
Pedes, manus confixus est
Ibique nos redemptus est.*

... 7. *Illuc debemus pergere,
Nostros honores vendere,
Templum Dei adquirere,
Sarracenos destruere.*

*Seigneurs, sachiez, qui or ne s'en ira
En cele terre ou Dex fu mors et vis,
Et qui la croiz d'outre mer ne prendra
A paines mès ira en Paradis...*

8. *Quid prodest nobis omnibus
Honores adquirentibus
Animam dare penitus
Infernis tribulantibus ?*

9. *Illuc quicumque tenderit
Mortuus ibi fuerit
Celi bona deceperit
Et cum sanctis permanserit.*

*... Dex se lessa por nous en croiz mener
Et nos dira au jor ou tuit viendront:
Vous qui ma croiz m'aidastes a porter.
Vos en iroiz ou tuit mi angre sant...*

(Thibaut de Champagne, ms. Arsenal, f^o 1.)

Ici se trouve clos le cycle par lequel le *Versus* martialien, après son détour par les Tropes, rejoint le *Versus* historique carolingien des *Planctus* ou de la bataille de Fontenay.

Les manuscrits ultérieurs suivront son exemple : ainsi dans SM. 2 et SM. 3 figure une autre pièce, venant de Solignac, abbaye voisine et alliée à Saint-Martial, sur la prise de Jérusalem en 1099 ; sa première strophe contient une digression personnelle où l'auteur ne craint pas d'employer la première personne du pluriel en parlant du chœur des moines :

*Nomen a Solemnibus
Solemnisent igitur
Qui sibi virilia
Hinc illum excipimus
Ipse solus lugeat*

*trahit Solemniacum
omnes praeter monachum
resecavit, Serracum.
quasi demoniacum,
reus apud Eacum¹.*

Les anciens *planctus* de A trouvent aussi leurs prolongements dans les *Versus*, qui deviendront bientôt les Conduits. C'est ainsi que *Jocus et letitia*² est sur la mort de Dulcia, comtesse de Provence³, qui figure à l'Obituaire de Saint-Martial.

Apparenté au *planctus* sur la mort d'un personnage, le *Planctus* religieux se développe lui aussi : ainsi le *Planctus ante nescia*, de Godefroy de Breteuil (mort en 1196), plaintes de la Vierge près de la Croix⁴. Le *Planctus* va d'ailleurs devenir un genre, qu'il sera intéressant de comparer au *planh* provençal⁵.

1. Aussi dans les *Carmina Burana*. A.H. 21, p. 163. « C'est de « solennité » que Solignac tire son nom. Que tous, donc, fassent solennité, sauf le moine qui s'est châtré, Serracus. Lui, nous le retranchons d'ici comme un démon. Qu'il s'en aille seul pleurer en coupable chez Eaque. » *Solemniacum* signifie *Solignac* (cf. Graesse *Benedict, Orbis latinus*. Berlin, Schmidt 1922, p. 285). Hilka et Schumann, *Carm. Bur.*, II, 113, font un contresens en le traduisant par *Festadt*, de même sans doute que Dreves, A.H. 21, 163, en écrivant *Serracum*, nom propre, par *serra cum* (avec une scie), au prix d'une inversion inadmissible.

2. SM. 3, 87.

3. Cf. Spanke, *Beziehungen, Nachträge*.

4. Lo SM. 25. A propos de ces plaintes de la Vierge, qui se multiplieront au XIII^e siècle, le P. Huglo se demande s'il n'y aurait pas à établir un rapport entre *planctus* et *τραυροθεοτοξια* byzantin. Cf. Tyllyard, *The hymns of the Octoëchos*, Mon. mus. byz. transcripta, t. V. Copenhague 1949, p. 165 sqq.

5. Cf. Jeanroy, *La Poésie lyrique des Troubadours*, vol. II. Sur les *planctus* catalans, v. Anglès, *Mus. a Catal.*, p. 252.

Enfin, dans SM. 1 lui-même, l'apport profane se manifeste par un élément d'importance : l'intrusion de la langue vulgaire.

Indépendamment du *Sponsus* et du *Tu autem*, dont nous parlerons plus loin, celle-ci apparaît par deux fois dans les *Versus* : en alternance avec le latin dans *In hoc anni circulo*, seule dans *O Maria, Deu maire*.

Dans le premier cas, il s'agit sans doute du premier exemple de pièces farcies latin-langue vulgaire qui se multiplieront par la suite, surtout dans les pays du Nord¹. En Angleterre, elles se maintiendront très tard — jusqu'au xvi^e siècle au moins.² De même en Allemagne, où elles donneront naissance à des pièces demeurées célèbres, telles le fameux *Christ ist erstanden*, ou *In dulci jubilo*³. Aux Pays-Bas aussi, nous trouverons vers la fin du Moyen-Age des pièces telles que celle-ci :

Refr. *Magnum nomen Domini Emmanuel*
Quod annunciatum est per Gabriel
Hodie apparuit in Israhel
In Israhel, in Israhel,
Heyo, heyo, heyo, heyo,
Virgo Deum genuit
Sicut divina
Voluit clementia

Coupl. *O Jhesu Heer, myn wtercorem,*
Claerlic voer my siit ghi geboren. Ref.⁴

Citons encore celle-ci, pour l'enchevêtrement des langues :

Die coutste nacht die oit gewaert
O Virgo Maria
Dat was doen Ihesus geboren waert,
Domine fulgencia
*Ave gracia plena*⁵.

(Ce fut la nuit la plus froide qui fut jamais que naquit Jésus.)

Et cette dernière, intéressante par son refrain, qui montre vivante aussi en Flandre une forme de farciture populaire aussi vivace en Allemagne (*Christ ist erstanden*) qu'en France, où existe encore de nos jours le refrain du *Criaulé*⁶, équivalent du *Kyrieleis* allemand⁷. On trouve en Hollande *Kouriole*, *Kariole*, *Keriole*, *Kriole*, *Kyreise*, et, dans la pièce qui suit, *Kyrieleis*⁸.

1. Texte mus. ap. Gennrich, *Intern. Mittelalt. Melodien*, p. 9. Gennrich semble croire qu'il s'agit d'une adaptation profane. La disposition des strophes est peu favorable à cette interprétation. Le ms. Bruxelles 8860-8867 B. de Strecker) du x^e siècle (Saint-Gall), dont nous avons parlé au livre II, contient aussi une pièce farcie latin-vieil allemand, ms.: c'est une addition postérieure en marge, f^o 15', difficile à dater (sans doute xii^e S.).

2. Greene, *The early English Carols* en est un imposant recueil.

3. André Pirro, *Les Chorals pour orgue de J.-S. Bach*, 2^e article, Trib. de Saint-Gervais, 1897, p. 65.

4. Knüttel, *Het geestelijk lied...*, p. 485.

5. *Ibid.*, p. 121.

6. J. Tiersot, dans Trib. de Saint-Gervais, 1905, p. 369.

7. Cf. un cours de Pirro sur ce sujet dans l'année 1934-1935.

8. Van Duyse, *Het oude nederlandsche lied*, II, p. 1481.

Des eeuwigen Vaders eenig Kind
Nu men in der kribben vint
In onse arme vleesch ende bloet
Verkleedet hem das eenige goet
*Kyrieleis*¹.

(Le fils unique du Père éternel se voit maintenant dans une crèche, et ce Père éternel le transforme en notre pauvre chair et sang.)

Remarquons que tous ces textes, choisis au hasard, sont des Noël, comme la majorité des *Versus* de SM.1.

Le second est le premier exemple d'adaptation en langue vulgaire sur une mélodie d'origine latine (ici l'hymne *Ave maris stella*)²:

1. Knüttel, op. cit., p. 97.

2. Cf. Gennrich, *Int. mitt. Mel.*, p. 10. Gennrich signale qu'Adam de Saint-Victor s'inspirera de la même source pour sa séquence *O Maria Stella maris*.

CHAPITRE III

SAINT MARTIAL ET L'ORIGINE DES CHANSONS DE GESTE

A première vue, il n'apparaît guère de relation évidente entre la lyrique martialienne et la Chanson de Geste. Nous croyons cependant avoir démontré en 1948¹ que l'une des pièces en langue vulgaire du ms. SM. 1, le *Tu autem* du f° 44, n'est pas seulement un trope de substitution, mais la clause finale d'un récit chanté possédant les caractères de la chanson de geste primitive, et qu'il appartient probablement au cycle des vies de saints romanes dont nous avons tenté de préciser le rôle dans l'évolution : en amont, les récitations chantées, la *lectio* ; en aval, la chanson de geste également chantée où le héros se substitue au saint, sans que le Moyen-Age établisse entre eux de différence fondamentale.

Nous ne croyons pas devoir revenir ici sur cette étude, dont nous nous bornerons à préciser les points qui intéressent spécialement le répertoire martialien.

La présence d'un document relatif à la genèse des chansons de geste à l'époque du ms. SM. 1 et dans la région de Limoges n'est peut-être pas une simple coïncidence.

Jeanroy avait déjà établi que « toutes les chansons de geste en

1. J. Chailley, *Etudes musicales sur la chanson de geste et ses origines*, Revue de Musicologie, XXX, 1948, p. 1-27 ; complété par *Autour de la Chanson de geste*, Acta musicologica, XXVII/1-2, 1955, p. 1-12 (*Le Problème des cantilènes. Le Problème de l'AOI, Essai de synthèse*). Voir également notre compte rendu critique de René Louis, Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste, Revue de Musicologie, 1947, pp. 93-96.

langue méridionale appartiennent à une région très déterminée, comprise entre Poitiers et Bordeaux¹ ». R. Louis, à son tour, souligne que Limoges, comme Saintes, Bordeaux, Angoulême, Périgueux ou Tulle, se trouvait relié à Poitiers par des routes que les jongleurs ont dû suivre « dans les deux sens, en même temps que la foule des voyageurs, des marchands et des pèlerins »².

Il confirme également le point de vue de Jeanroy en démontrant que les trois chansons de Girart, Aigar et Daurel « ont des attaches linguistiques avec une région qui s'étend sur le Poitou, la Saintonge et le Limousin »³. Si le ms. SM. 1, comme nous l'avons envisagé, est originaire du Haut-Angoumois, il se situe bien dans cette périphérie.

Il est donc légitime de considérer la région où s'étend l'influence de Saint-Martial, et réciproquement, comme l'un des centres majeurs de création et de diffusion de la chanson de geste, et ceci donne plus de force encore à nos rapprochements.

L'école de Saint-Martial n'a pas laissé de trace explicite qu'elle se soit intéressée à la chanson de geste proprement dite. Selon toute vraisemblance, son rôle s'arrête au premier stade de l'évolution : celle où la *lectio* liturgique, que ce soit par création directe ou par influence sur les récits antérieurs perdus, suggère à la récitation des légendes hagiographiques son cadre musical et le cadre littéraire de ses tropes⁴. Influence musicale et influence de forme plus que de matière ; mais l'une ne peut vivre sans l'autre. Cette discrimination apparaît précisément dans un passage des Quatre fils Aymon, encore que l'allusion n'y vise pas explicitement la récitation épique :

*Alars et Guichards comencèrent un son :
Gasconnais fu li dis et limosin le ton,
Et Richars leur bordone bélement par desoz⁵.*

La strophe du *Tu autem* n'est pas cependant un témoignage isolé. On connaît, au XI^e siècle précisément, la présence dans un tropaire recueilli à l'abbaye (H) de la fameuse série des dessins de jongleurs ; plus tardivement il est vrai (mais nous manquons de sources du même ordre pour cette époque, et cela résultait sans doute d'une longue tradition), Bernard Itier nous rapporte à plusieurs reprises la visite des *vagantes* à l'abbaye et le bon accueil qu'ils y reçurent⁶. Le manuscrit de la Chanson de Sainte-Foy, dont Alfarc

1. Cité par Bédier, *Légendes épiques*, III, 179.

2. *Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste*, Auxerre, 1947, 2 vol., II, 285.

3. *Ibid.*, p. 285.

4. A Saint-Martial, les vies de saints occupent une place importante dans les tropaires et livres liturgiques (Cf. B, f° 155 190) mais sont rarement groupées en lectionnaires : il en est différemment par exemple à Cluny (B. N., ms. lat. n. acq. 2246. V. Delisle, *Inventaire des mss. de la Bibl. nat., fonds Cluni*, Paris Champion 1884, p. 20).

5. Cité par Plantadis, *Traditions musicales du Limousin*, p. 25.

6. Cf. *supra*, p. 339.

a cru pouvoir situer la source au monastère cerdan de Cuxa¹, c'est-à-dire dans la région linguistique du *lemosi* et sur le chemin qui relie Saint-Martial à Ripoll, appartient longtemps à l'abbaye de Fleury : tout ceci est dans la zone d'influence immédiate qui entoure Saint-Martial, et ce n'est peut-être pas coïncidence si l'un des principaux manuscrits martialiens donne une place d'honneur à la *Passio* de Sainte-Foi, suivie de l'office noté de la sainte suivant l'usage de Conques², ni si le ms. martialien le plus ancien comporte un *Versus* de Sainte-Eulalie en décasyllabes, attribué à Prudence³. On notera également que la bibliothèque de Moissac, autre centre en relations culturelles étroites avec Saint-Martial, contenait une vie de Saint-Alexis en vers, dont nous ignorons si elle peut être identifiée avec la célèbre Chanson romane⁴. Bien qu'indirects, tous ces témoignages sont concordants.

La *lectio* n'est du reste pas seule à avoir supporté la narration chantée des vies de saints. Une séquence martialienne de style ancien (Q f° 1, S f° 48'), *Magnus Deus in universa terra*, n'est autre qu'un véritable récit hagiographique de la vie de saint Etienne⁵, par ailleurs si copieusement commentée dans les tropes d'épître. Nous en avons donné des extraits dans notre livre III, p. 315, et nous avons en avons donné de larges extraits dans notre livre III, p. 260, et observé l'analogie des retours réguliers de la clause de séquence avec la monotonie récitative des formules musicales de la chanson de geste.

De telles pièces ne peuvent être retenues comme documents sur l'origine des chansons de geste, mais elles peuvent fort bien avoir influé sur leur développement musical. Le même ms. P, f° 51, présente une séquence, de nouveau style celle-là (XII^e s.) en décasyllabes mineurs 4-6 et vers clausulaire de 4 syllabes, formant transition avec le *lai* par son schéma *triple* a a a b au lieu du double habituel, et les *Versus* de *Sancto Martirio* attesteront le schéma quadruple a a a a b b b b pour un récit, en prose rythmée, bien voisin aussi des chansons de *Gesta sanctorum*. On notera aussi la fréquence du décasyllabe mineur dans les tropes nouveau style (ex. *Prima mundi seducta sobole*, SM. 1 f° 58' qui possède en outre le petit vers clausulaire tétrasyllabe) qui atteste à tout le moins un développement dans une atmosphère commune.

De très bonne heure, en outre, le principe de la récitation chantée a débordé, le cadre liturgique pour s'appliquer par analogie à des

1. Hoepffner et Alfarc, *La Chanson de Sainte-Foy*, II, p. 13.

2. Ms. B, f° 183 sqq. Cet office fait partie de la table rédigée par B. Itier en dernière page du ms., ce qui confirme qu'il figurait au répertoire de l'abbaye limousine antérieurement au XIII^e siècle.

3. Ms. A, f° 139, s. m., RH., 73264; AH, 50, 32.

4. Rapports de Foulhiac (m. 1692) à Colbert sur la Bibliothèque de l'abbaye de Moissac (*Livres anciens trouvés dans le Quercy*, p. 59). Cf. Delisle, *Les mss. de Saint-Martial de Limoges*.

5. Cf. Anglès, *Mus. a Catal.*, 329.

textes didactiques non liturgiques. Nous en voyons un exemple formel avec le *Psaume abécédaire* de Saint-Augustin¹. Cette argumentation versifiée n'est un « psaume » que par sa façon de « réciter ». L'auteur le précise dans ses *Retractationes*: « J'ai fait par lettres latines, mais jusqu'au V seulement, un psaume destiné à être chanté au peuple, ...mais y ai ajouté une chose tout à fait nouvelle, à savoir une sorte d'épilogue, comme si c'était notre Mère l'Église qui leur parlait ; le refrain que l'on doit répondre et le prologue que nous avons voulu faire chanter ne sont pas dans l'ordre alphabétique, qui commence après le prologue². »

Nous avons donc ainsi un exemple de sermon latin fait au peuple sur un timbre de récitation psalmodique, en strophes ou laisses assouancées uniformément en -e ou -ae³ suivant une métrique nouvelle (analysée au livre II) plus proche du latin parlé que la métrique classique, avec des vers au nombre de syllabes uniformes (16 syllabes en 2 hémistiches de 8'), et un refrain repris par le peuple entre les strophes.

Laissons de côté provisoirement la question du refrain, que nous avons étudiée ailleurs à propos de Saint-Faron et de l'AOI⁴; par la ressemblance singulière de ces différents procédés avec ceux de la future récitation de la Geste, il n'est plus interdit de voir là son lointain ancêtre.

Le timbre du psaume n'est pas seul non plus à avoir donné naissance à une récitation chantée extra-liturgique. Nous l'avons vu par le trope de l'épître farcie, la *lectio* des textes du Propre — épîtres, évangiles, leçons — subit des adaptations analogues. Mais le trope en langue vulgaire est sensiblement postérieur aux premières Vies de saints romanes. Il n'en est donc pas le modèle proprement dit, mais dérive de la même source. Par contre le trope latin est alors en pleine force. Nous avons vu à propos du Chant de la Sibylle, introduit à Saint-Martial dès le x^e siècle, un extrait lyrique de leçon, analogue à un véritable trope, s'en détacher pour former, sur une mélodie à peu près calquée sur le timbre de la récitation⁵, comme un récit fait au peuple, coupé d'un refrain (*Judicii signum*) qui rappelle exactement la technique du Psaume de S. Augustin avec son *hypopsalma*.

1. H. Vroom, *Le Psaume abécédaire...*, p. 7-15.

2. « Volens etiam causam Donatistarum ad ipsius humillimi vulgi et omnino imperitorum atque idiotarum notitiam pervenire et eorum quantum fieri potest per nos inhaerere memoriae, psalmum qui eis cantaretur per latinas litteras feci, sed usque ad V litteram... Sed pro eis novissimum quasi epilogum adjunxi, tanquam eos mater alloqueretur Ecclesia. Hypopsalma etiam quod responderetur et proemium causae quod volumus ut cantaretur, non sunt in ordine litterarum: carum quippe ordo incipit post proemium. » *Retract.*, I, 20.

3. En principe, strophes de douze vers, mais parfois aussi de onze ou treize.

4. Pour la justification de cette régularité, v. l'étude de Vroom, pp. 20-23 :

5. *Autour de la Chanson de geste*: Acta Musicologica, XXVII/1-2, 1955, pp. 1-12.

6. Cf. *Supra*, I, II.

Peut-on appliquer l'analogie de tels exemples à la récitation des Vies de saints?

Pour les Vies de saints latines, la question ne se pose même pas : leur récitation formait, aux vigiles des fêtes importantes, la leçon normale des matines. Elle était donc chantée liturgiquement sur un timbre de *lectio* analogue à celui de toute lecture de leçon, et le seul problème est celui du transfert de l'église à la place publique, du moine lecteur au jongleur, du latin au roman.

Or ce transfert est attesté au moins indirectement par le fait que la célèbre « cantilène » de Sainte-Eulalie du ms. de Valenciennes, transmise malheureusement sans musique, n'est pas un récit, mais une pièce lyrique en l'honneur de la sainte et constitue une adaptation en langue vulgaire d'une séquence latine figurant dans le même manuscrit et intitulée *Cantica Virginis Eulalie*. Cette « cantilène », qui se place ainsi en dehors des vies de saints proprement dites, telles que Saint-Léger ou Saint-Alexis, nous atteste donc que l'on faisait à la même époque des adaptations françaises de séquences latines en l'honneur des saints. De là à faire de même pour le récit de leur geste, la distance est minime.

Un autre exemple, toujours contemporain des premières Vies romanes, nous montre, cette fois avec la mélodie, une adaptation du même ordre d'un de ces récits chantés sur timbre de lecture : c'est le poème de la Passion du ms. de Clermont-Ferrand (x^e s.), inspiré de la lecture de la Passion aux évangiles des Jours saints comme les vies de saints romanes le sont des *Passiones* latines lues à matines. Nous en proposons la lecture suivante :

Ho-ra vos dic ve-ra rai-zun De Ie-su Chris-ti pas-si-un

Les eos af-fanz vol re-mem-brer Per que cest mund tot e salvad (2)

S'il ne se dégage pas de schéma bien défini, et malgré l'approximation de la transcription, on ne remarque pas moins l'influence mélodique de la récitation liturgique : intonation (attaque sur la corde la, avec aphérèse de la formule d'intonation fa-sol-la, qui se retrouve dans le deuxième vers, mélodie axée sur la teneur la, puis sur le sol à l'avant-dernier membre de phrase pour préparer la finale sur le la ; celle-ci évoque la récitation du ton ferial de l'invitatoire *Venite exultemus* :

(in confessio)ne et in psal-mis ju-bi-le-mus e-i (1)

1. Cf. Handschin, *Ueber Est und Seq.*, II, p. 113.

2. Comme toute transcription de neumes sans ligne, celle-ci ne peut être qu'hypothétique. mais les rapports d'intervalles sont pour le moins vraisemblables ; en outre, le podatus revêt deux formes distinctes dont la dernière indique le demi-ton (cf. D. Sunyol, *Introduction à la Paléographie grégorienne*, p. 263).

3. D. Ferretti, *Esth. Grég.*, I, p. 239.

Un autre point de comparaison nous est fourni par l'analyse des deux premières laisses de la célèbre Chanson de Sainte-Foy d'Agen ; reprenant cette analyse en tenant compte des travaux que ce texte a déjà suscités, notamment ceux de P. Alfarc, nous arrivons à cette conclusion que sur les trois sources que cite l'auteur, deux — le « livre latin » et la « chanson qui est belle en tresque » — ne peuvent avoir fourni que des indications de matière, mais non de forme, et que pour ce dernier point, seule peut être revendiquée la dernière source citée, « la passion où vous lisez cette leçon », c'est-à-dire le récit du martyre de la sainte psalmodié en leçon de matines ; le *primers tons* que l'auteur dit avoir utilisé n'est pas forcément, comme le croit Alfarc, un ton de psaume, mais peut être aussi bien une mélodie sur le modèle du premier ton de récitation de lecture, c'est-à-dire avec finale *ré*, et *la* comme dominante de récitation, sans préjuger du déroulement de la mélodie.

Nous rappellerons d'autre part que les philologues ont proposé de donner *lectio* comme étymologie à *laisse*, et que la forme elle-même de la laisse monorime, qui est celle des Vies de saints avant de devenir celle des chansons de geste, semble bien dériver de l'assonance uniforme des premières séquences en A, conséquence de leur origine l'alleluia. Au reste, les deux genres, *lectio* et séquence, sont liés par de nombreuses analogies, et c'est souvent à travers la séquence que se fera sentir l'action de la *lectio* ; le Lai ancien, comme le *Leich* allemand, combinera les caractères des deux formes, et nous en avons vu un exemple dans les mss. martialiens avec le *Versus de Sancto Martirio* du ms. G. 1. Nous avons vu aussi, dans les *Versus* de S.M. 1, des exemples de variations d'intonation, de finale, etc., dérivant de la *lectio*.

Si tous ces faits établissent une présomption en faveur de la parenté d'origine de la récitation des anciennes vies romanes avec la récitation à matines des vies de saints latines, on n'y saurait toutefois trouver de preuve formelle. Cette preuve, nous avons cru la déceler dans la strophe isolée du ms. SM. 1 intitulée *Tu autem*, et c'est pourquoi cette étude sur l'origine des chansons de geste n'est pas déplacée dans un travail sur Saint-Martial.

Ce *Tu autem*, point de départ de cette étude, se présente comme suit² :

1. Mélanges Walberg, Upsal, 1936.

2. Bien doit désormais finir notre récit — Un peu suis las, car très haut fut le son. — Se lèvent deux cleres qui disent le répons. *Tu autem*, Dieu, qui es Père glorieux — Nous te prions de te souvenir de nous — Quand tu trieras les mauvais d'entre les bons. (Trad. de P. Alfarc).

L'analyse littéraire, métrique et musicale de ce texte permet les conclusions suivantes :

1° Il s'agit de la strophe finale d'un chant de même mètre et de même conception musicale, également en langue vulgaire ;

2° Ce chant est assimilé à un trope de substitution d'une leçon de matines, seul cadre qui, se terminant par le *Tu autem Domine. miserere nobis* désigné par la rubrique et paraphrasé par les trois derniers vers, soit suivi d'un répons comme le précise le troisième vers ;

3° Parmi les trois sortes de textes utilisés comme leçons de matines (extraits de l'Ancien Testament, homélies ou commentaires doctoraux de textes sacrés, vies de saints), seule peut être retenue la troisième catégorie : les vies de saints, dont le développement considérable dans la lyrique française est précisément à l'apogée de notre *Tu autem* ;

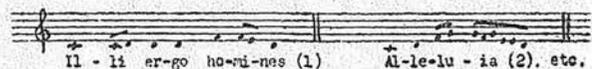
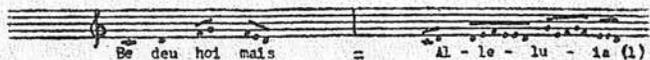
4° Le *Tu autem* apparaît comme une strophe ou laisse monorime de décasyllabes mineurs 4-6, c'est-à-dire le mètre de Saint-Alexis, et plus tard de nombreuses chansons de geste ;

5° Le schéma musical, articulé par hémistiches comme de nombreux schémas de la lyrique latine pré-tropale (cf. livre II) laisse apparaître nettement la combinaison de timbres d'intonation (A et C, G pouvant être considéré comme une variation de A en vers final), de développement (B, E, F), de conclusion (D, placé de deux en deux vers ; E peut être considéré aussi comme un timbre de conclusion médiane analogue au point des timbres de leçons) ;

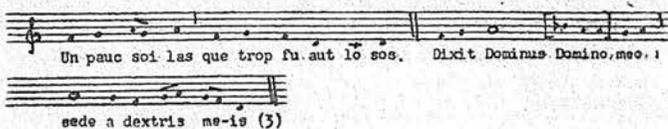
6° Le style musical est encore proche du chant liturgique ; A est une formule d'intonation courante du premier mode (le *primers tons* de Sainte-Foy) ou de son plagal le deuxième mode :

(A) - Ms. qui es pri-re glo-ri-os

Il y a une syllabe, donc une note de trop, évidemment le *mi* (formule D). Le scribe ayant compté *glorios* pour trissyllabe aura adapté la mélodie en conséquence par épenthèse.

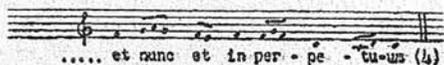


Le groupe CD, qui paraît jouer dans la laisse le rôle de groupe normal de récitation, évoque la psalmodie du premier ton :



cede a dextris meis (3)

et sa finale est également une formule conclusive du premier mode :



Toutefois, le style n'est déjà plus celui du grégorien pur, encore moins celui de la psalmodie originale, bien qu'il en paraisse directement issu. Il s'agit manifestement d'une composition de jongleur encore imprégné des sources liturgiques qu'il traite librement. Ceci n'est pas sans ressemblance avec la façon dont l'épître tropée établit sa parenté avec la psalmodie originale ; mais celle-ci, plus tardive dans le temps (donc moins proche des intonations grégoriennes proprement dites) est aussi par sa nature plus liée à la fonction liturgique (d'où moins de liberté dans le schéma). Le *Tu autem* nous présente donc un stade intéressant dans l'émancipation mélodique des timbres de récitation de jongleurs par rapport au modèle liturgique.

Si nous coordonnons toutes ces remarques en les plaçant dans l'atmosphère du temps, dominée par la pratique générale des tropes, nous sommes en droit de conclure que le *Tu autem* de Saint-Martial ne peut être que la strophe ou la laisse finale d'une vie de saint romane, analogue à celles qui nous sont conservées ailleurs et que connaît bien l'histoire littéraire (Saint-Alexis, Sainte-Foy, Saint-Léger, etc.).

1. All. *Surrexit Christus*, premier ton, cinquième dimanche après Pâques.

1 bis. Antienne de None du quatrième dimanche de Carême, premier ton.

2. Timbre fréquent en deuxième ton ; ex. troisième dimanche après Pâques, *Redemptionem misit Dominus*.

3. Finale D. 2 de l'édition Vaticane courante.

4. Antienne *Gloria tibi Trinitas*, deuxième vêpres de la Trinité.

Dès lors ce document prend une importance de premier ordre. « Il nous apporte en effet deux éléments qui manquaient jusqu'à présent : d'abord la preuve que ces vies de saints se rattachent directement à la littérature des tropes, ensuite une musique entièrement notée, contemporaine des grandes chansons de geste » et qui nous donnera sur la nature de celles-ci de précieuses indications si nous pouvons établir leur similitude formelle avec les vies de saintes elles-mêmes.

*
**

Peut-on en effet établir entre les vies de saints et les chansons de geste des rapports de filiation précis ?

Depuis longtemps, on a souligné la similitude des procédés de versification : laisse monorime (ou assonance), prédominance de l'octosyllabe ou du décasyllabe mineur — avec préférence de la vie de saint pour l'octosyllabe, mais octosyllabe aussi dans la plus ancienne chanson de geste, Gormond et Isembard ; préférence de la chanson de geste pour le décasyllabe, mais décasyllabe aussi dans la vie de Saint-Alexis¹.

On a remarqué également la similitude des procédés de narration et la similitude d'atmosphère entre les deux genres. Pour un moderne, surtout s'il est croyant, la vie de Saint appartient à la recherche historique, la chanson de geste à la légende imaginative ; cette différence était inconnue au Moyen-Age ; le public croyait réellement aux aventures des héros épiques, et inversement l'imagination des hagiographes s'exerçait tout aussi librement que celle des inventeurs de hauts faits épiques : nous en avons vu, à Saint-Martial même, un exemple entre mille. J. Bédier a montré, à propos de Girard de Roussillon, un exemple frappant de glissement insensible de la notion épique à la notion hagiographique² ; et les monastères sont intimement liés à la naissance des légendes de la Geste³.

1. Ces remarques de similitude peuvent aller plus loin encore : l'octosyllabe primitif est précisément le mètre de l'hémistiche dans le Psaume abécédaire de Saint-Augustin ; l'antériorité de l'assonance sur la rime se retrouve également dans l'histoire de la séquence ; le psaume abécédaire, lui aussi, était assonancé.

2. « C'est une chanson de geste qui a des allures d'une vie de saint, ou une vie de saint qui a les allures d'une chanson de geste. » (*Lég. ép.*, II, p. 94.)

3. « Le mausolée d'Ogier et de Benoît (à Saint-Farou de Meaux) m'apparaît comme le symbole matériel de l'alliance des moines et des jongleurs de geste, et il sera facile de montrer que cette alliance dura pendant des générations et qu'elle fut féconde en fictions. » (*Ibid.*, II, 314) ; et plus loin, à propos d'une Vie fabuleuse hypothétique d'Ogier, apparentée à la *Conversio Othgerii* : « (qu'elle ait ou non existé), il importe : (les deux hypothèses) nous montrent l'une et l'autre, une fois de plus, les légendes épiques passant et repassant, par un mouvement perpétuel de va-et-vient, des moines aux jongleurs, des jongleurs aux moines. » (*Ibid.*, II, 325.)

E Faral a souligné la similitude du culte rendu au souvenir des héros avec celui par lequel on honorait les saints¹. L'Eglise elle-même unit les deux genres en exceptant de ses condamnations envers les jongleurs ceux qui chantent les actions des grands et la vie des saints¹. Le nom est commun : on parle de la *geste* des saints, *gesta sanctorum*, avant même que les chansons de geste n'aient reçu le nom qui leur est demeuré ; Jean de Grouchy définit indifféremment la chanson de geste « celle dans laquelle sont récitées les actions des héros et des anciens Pères ». De véritables poèmes épiques latins se trouvent sous la plume des écrivains ecclésiastiques, aussi bien que des vies de saints latines : Gérard, évêque d'Abbon de Fleury, avait écrit un *Walter d'Aquitaine*², et Ekkehard IV, de Saint-Gall un poème des *Niebelungen*³ ; ces deux exemples nous transportent aux deux pôles des plus anciens tropes : Saint-Gall et l'entourage immédiat de Saint-Martial. Enfin la légende des saints subira dans sa forme la même évolution que la légende des héros ; elle quittera la laisse pour le roman à rimes plates, le latin pour le roman, le chant pour la récitation parlée. Bertrand de Marseille témoignera dans sa « Vie de sainte Enimie » :

*Ad honor d'una gloriosa
Verge sancta, de Crist esposa,
... Trais aquest romans de lati
Per rima, si cum est aisi
Maistre Bertrans de Masselha
Ab gran trabalh et ab velha
... Per que trais maystres Bertrans
De lati totz aquest romans⁴.*

Tu autem joue un rôle analogue au *Te Deum* des mystères hérité des matines ; les derniers vers de la « Vie de sainte Enimie » sont comme la pièce martialienne, une paraphrase du *Tu autem Domine, miserere nobis* :

*Aras preguem tuch, layc e clergue,
Que Dyeus, pel nom d'aquesta verge
De qui avem fach cest romans,
Nos meta sus am los syens sanhs.
Amen⁵.*

1. « On a pu dresser une liste de plus de cinquante églises qui gardaient la tombe ou les reliques des héros des chansons de geste ou des documents les concernant... Les chansons de geste doivent être considérées, en leur origine, comme une adaptation à l'esprit de ce temps et comme un élargissement, sous les auspices de l'Eglise, du genre plus archaïque des Vies de saints. » (*Litt. française* de Bédier et Hazard, I, p. 8.) Cf. Bédier à propos de la légende de Roland : « Chose singulière : la légende de Roland tient en un récit fixé, figé. Elle n'évoque qu'en tant qu'elle est une légende de corps saints. » (*Lég. Ep.*, III, 289.)

2. ... *Joculatores, qui cantant gesta principum et vitam sanctorum*... Thomas de Cabbam, pénitentiel (fin du XIII^e S.), cit. Hauréau, *Notices et Extraits*, XXIV, 284 sqq. et P. Aubry, *La légende dorée du jongleur*, p. 163.

3. W. Meyer, *Gesam. Abh.*, I, 46.

4. Manitius, I, 612. Cf. Cuissard, *Fleury*, p. 137, et Fauriel, *Hist. de la poésie provençale*, I, c. IX, pp. 395-401.

5. Raynouard, *Lexique roman*, Paris, 1838, t. I, p. 549.

6. *Ibid.*, 543.

Un nouvel élément de la filiation, jadis à peu près négligé, se trouve aujourd'hui remis en lumière ; il s'agit des légendes épiques latines qui ont précédé les gestes français, comme les *lectiones* latines ont précédé des vies de saints¹ : « On peut sans témérité supposer que le seigneur d'Arboncave, vers la même date (1066), aura pu entendre de la bouche des clercs de la région pyrénéenne le récit de la *Passio Rotolandi* avant qu'un vers de la Chanson de Roland eût été écrite² »

Cette parenté, après être passée longtemps inaperçue, semble aujourd'hui admise. E. Faral, notamment, reconnaît que « les poèmes sur les vies de saints portaient en eux le germe d'un autre genre littéraire : la chanson de geste » et signale que « plusieurs des traits de versification et des procédés narratifs de la « Vie de saint Alexis » se retrouveront dans la Chanson de Roland ». L'analyse musicale va nous permettre peut-être de serrer de plus près encore cette parenté, grâce à ce que la strophe martialienne nous a permis d'en induire.

En affirmant la parenté des deux genres, E. Faral semblerait enclin à considérer les vies de saints comme influencées des gestes de héros. « A l'intention des pèlerins..., des seigneurs... ou des artisans..., ils (les poètes) ont voulu que les saints fussent traités aussi bien et selon les mêmes procédés que les héros des romans en vogue et ils ont employé à leur service les ressources de l'art profane. » Sans vouloir en rien nier qu'une telle transposition se soit produite dans les vies de saints les plus tardives, nous serions près de penser que l'influence la plus marquante s'est portée, à l'origine surtout, en sens inverse, et que ce sont précisément les vies de saints, dont l'élément merveilleux et romanesque est bien antérieur dans les récits latins aux gestes profanes, qui ont donné naissance au merveilleux édifiant de celles-ci. Sans être un élément définitif, la filiation musicale nous apporte un précieux argument.

Jean de Grouchy, qui a établi dans le premier passage de son traité, l'identification des récits hagiographiques et épiques sous le même nom de *cantus gestualis*, nous en donne dans le second fragment la description littéraire et musicale.

Nous retiendrons seulement de ce texte le fait que, rapproché du passage précédent, il prétend décrire les vies de saints et celles des héros, confondues toutes deux en *cantus gestuales*. Or le *Tu autem* de Saint-Martial nous est témoin que deux siècles auparavant, les vies de saints se chantaient sur un schéma musical moins rigide que ne le laisse entendre la dernière phrase³. A l'époque même de Jean de

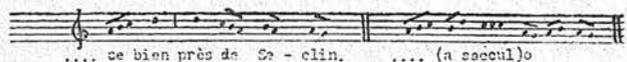
1. I. Cf. A. Burger, *La légende de Roncevaux. Romania*, LXX, 1948-1949, pp. 434-473.

2. *Ibid.*, p. 472.

3. Le texte de Jean de Grouchy (francisation de Johannes de Grocheo, proposée par Y. Rokseth) est célèbre, mais on n'en retient trop souvent que des fragments, et notamment le *debet reiterari*, qu'il importe de relier à son contexte. Il n'est pas inutile de le citer intégralement :

Grouchy, d'autres genres dérivés de la chanson de geste, comme le Lai narratif, nous offrent des schémas musicaux intermédiaires entre la liberté d'intonation du *Tu autem* et la monotone répétition évoquée par Jean². La chantefable, dans sa partie lyrique, présente un troisième stade de compromis, plus proche cette fois du *debet reiterari*, mais assoupli par la présence de trois timbres et non d'un seul. Enfin l'épître tropée, qui représente une tendance plus archaïque conservée tardivement, nous donne un exemple frappant du processus de transition.

Le style musical garde trace d'une évolution similaire. Le *Tu autem* est encore très proche du grégorien dans un pur premier ton. La mélodie de la *Bataille d'Annezin* s'en écarte davantage : finissant sur une formule du septième ton :



Premier fragment. — « *Cantum vero gestualem dicimus, in quo gesta heroum et antiquorum patrum opera recitantur, sicuti vita et martyria sanctorum et adversitates quas antiqui viri pro fide et veritate passi sunt, sicuti vita beati Stephani protomartyris et historia regis Karoli. Cantus autem iste debet beatius et civibus laborantibus ministrari, donec requiescunt ab opere consueto, ut auditis miseris et calamitatibus aliorum suas facilius sustineant et quilibet opus suum alacrius aggregiatur. Et ideo cantus iste valet ad conservationem totius civitatis.* »

« Nous appelons chansons de geste celle dans laquelle on récite les gestes des héros et les œuvres des anciens pères, comme la vie et le martyre des saints et les adversités que les anciens ont souffertes pour la foi et la vérité ; par exemple la vie du B. Etienne, premier martyr, et l'histoire du roi Charles. Ce chant doit être exécuté pour les vieillards et les travailleurs, alors qu'ils se reposent de leur ouvrage quotidien, de sorte que, à l'audition des misères et des calamités des autres, ils supportent plus aisément les leurs et que chacun retourne plus allégrement à son travail. Ainsi ce chant vaut pour la conservation de la cité entière. »

Deuxième fragment. — « *Versus autem in cantu gestuali, qui ex pluribus versiculis efficitur, (in eodem sono) et in eadem consonantia dictaminis cadunt. In aliquo tamen cantu clauditur per versum ab aliis consonantia discordantem, sicut in gesta quae dicitur de Girardo de Viana (Wolf, de Girardo, de Maria). Numerus autem versus in cantu gestuali non est determinatus, sed secundam copiam materiae et voluntatem compositoris ampliatur. Idem etiam cantus debet in omnibus versibus reiterari.* »

« Les vers, dans la chanson de geste qui se compose de plusieurs strophes, se terminent par (le même son) et la même consonance. Dans certains chants toutefois (la strophe) se termine par un vers de consonance différente des autres, comme dans la geste qu'on appelle Gérard de Vienne. Le nombre des vers dans la chanson de geste n'est pas fixe, mais peut être augmenté selon l'ampleur de la matière et la volonté du compositeur. Le même chant doit être répété pour tous les vers. »

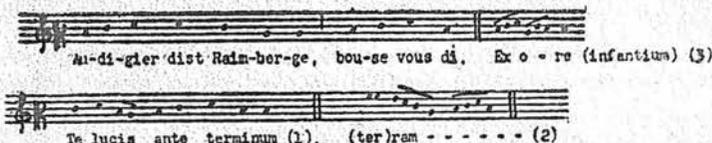
— John. Wolf, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, S.I.M.G., I (1910), pp. 90 et 94. Texte à corriger par Müller, *Zum Texte der... Grocheo, ibid.*, 361 ; et Gennrich, *Der musikalische Vortrag...*, p. 22.

En outre, M. Mario Roques a proposé de traduire le fameux *in omnibus versibus* de la phrase finale non par « dans tous les vers », mais par « dans toutes les strophes (ou laisses) », comme y autorisent de nombreux exemples du mot « vers ».

1. Cf. Jeanroy, Brandin et Aubry, *Lais et descorts français du XXIII^e S.* p. XIX sqq.

2. Sur le Lai, comme sur le Leich allemand, J. Handschin a noté également l'influence de structure des séquences, notamment de celles du type Nokter-Saint-Martial (*Ueber Est, und Seq.*, I, p. 12).

elle est bâtie sur une quinte la-mi étrangère à ce ton, qui s'articule sur la quinte sol-ré. Celle de la Chanson d'Audigier est plus proche de la structure du deuxième ton, bâti sur la tierce ré-fa (ou, transposé, la-do) :



La mélodie d'Audigier apparaît ainsi sans doute plus ancienne que, son texte, et aussi que celle de la *Bataille d'Annezin*, ce qui apporterait un argument supplémentaire à l'hypothèse de R. Louis, attribuant cette même mélodie, sur la foi de rapprochements métriques et littéraires, à la version d'Oxford de Girart de Vienne et au *Garlembei* de Rambaut de Vaqueiras.

Quant à la mélodie d'Aucassin, elle achève l'évolution en répudiant toute parenté grégorienne, y compris la modalité qui est franchement majeure⁴.

L'étude rythmique révèle une évolution parallèle ; si nous ne sommes pas renseignés avec certitude sur le rythme du *Tu autem*, il est vraisemblable que ce rythme était libre, et certain qu'il ne peut se plier aux principes ultérieurs de la modalité rythmique ternaire. Audigier s'en rapproche, sans s'y astreindre tout à fait : de toutes les citations musicales du Jeu de Robin et Marion, c'est la seule qui semble n'entrer qu'à regret dans ce cadre rythmique ; encore faudrait-il être certain de la rigueur avec laquelle le scribe a transcrit la mélodie traditionnelle, et cette rigueur est loin d'être certaine⁵.

Annezin est également d'une modalité rythmique sous-jacente, mais réticente⁶ ; Aucassin par contre, termine avec un premier

1. (Note 3 du cliché). Introït des SS. Innocents.

2. (Note 1 du cliché). Hymne de Complies, ton du Carême, au propre du 1^{er} dimanche de Carême.

3. (Note 2 du cliché). Alleluia *Dies sanctificatus*, messe de Noël.

4. Doit-on suppléer une sensible à la première phrase ? Cela est probable, mais même si l'on s'y refusait, la tournure n'en serait pas grégorienne.

5. Les deux mss. de Paris (B.N. fr. 25.566 P) et d'Aix (A), écrits à moins de trente ans de distance, ont deux rythmes absolument divergents : P est en 5^e mode LBBL, A en 1^{er} avec substitutions. Pour la transcription de A, Gennrich (*Ch. de G.*, pp. 11-13) propose des corrections qu'il commente longuement ; il nous semble, sauf erreur, qu'il s'agit d'une lecture fautive : nous lisons BBB LB BB BBB L là où il trouve un BBB LL BB, etc., qui exige évidemment correction. Si notre lecture est juste, il n'est pas besoin de corrections ; c'est sans doute un mode mixte (1^{er} et 2^e), vraisemblable à l'époque tardive de A : BB = B1 (*brevis altera*). Sur le mode mixte, v. Anglès, *Mus. a. Catal.*, pp. 348 sqq.

6. Gennrich transcrit la phrase, écrite en notation instrumentale, en se basant sur la rigueur du deuxième mode rythmique plus que sur le groupement

mode rythmique d'une franchise intégrale cette évolution qui nous mène du rythme libre grégorien aux cadres rythmiques de la musique profane.

Ainsi, de la récitation de matines aux vies de saints, de celles-ci aux trois spécimens connus de la musique des chansons de geste, nous trouvons trace d'une évolution cohérente du grégorien vers la *musica civilis*, suivant un processus trop semblable à celui que nous connaissons en d'autres matières — poésie lyrique, drame liturgique, etc. — pour que nous n'en acceptions pas la vraisemblance, surtout lorsqu'elle vient appuyer des probabilités littéraires.

Quand à la simplification du schéma musical entre le *Tu autem* d'une part, Aucassin et le *debet reiterari* de Jean de Grouchy d'autre part, elle ne nous étonnera pas non plus.

A mesure que la chanson de geste s'éloignait de sa source primitive, le trope de leçon, il était normal que l'évolution se précisât soit dans un sens plus littéraire, soit dans un sens plus musical. Or c'est évidemment la première solution qui prévalut. La musique passant de plus en plus au second plan, il n'y a pas lieu de s'étonner que l'on y eût recherché des solutions de plus en plus simples, et même que dans les chansons les plus tardives, on en fût arrivé peut-être à la simplification maximum que laisserait entendre la phrase de Jean de Grouchy prise à la lettre. Mais le rapprochement des textes permet d'affirmer que l'apparition de la forme litanie est le résultat d'une évolution plutôt que d'une définition de nature.

Dans cette évolution, l'élément musical perd de plus en plus sa personnalité : quand Jean de Grouchy écrit, la chanson de geste est déjà en pleine décadence. Bientôt Adam de la Halle, pourtant le plus grand musicien de sa génération, écrira sans musique sa *Chanson du roi de Sezile*. La disparition de la musique marquera le terme de ce mouvement continu de « démusicalification », et presque en même temps, la disparition de la chanson de geste en tant que genre littéraire.

des ligatures : il nous semble que dans un cas de ce genre, c'est celui-ci qui doit avoir la priorité, d'où la transcription un peu différente que nous avons proposée dans notre article cité, p. 3 : elle aboutit également à un deuxième mode, mais avec de larges substitutions : par rapport à l'évolution étudiée ici, ce résultat est plausible.

CHAPITRE IV

SAINT-MARTIAL ET LA POLYPHONIE

Les mss. martialiens antérieurs au XII^e siècle comportent peu de traces d'une activité polyphonique. Un seul déchant se trouve dans les mss, autres que SM 1: un *Benedicamus* non tropé, à deux voix, dans C f° 105 ; mais c'est une addition tardive, sans doute du XII^e siècle, car elle suit une autre addition (trope de *Benedicamus*) de « nouveau style » qui ne peut se situer auparavant.

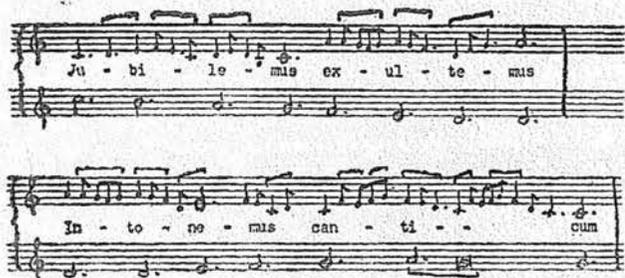
C'est donc SM. 1 seul qui peut donner matière à une étude de la polyphonie primitive dans l'école de Saint-Martial, moins peut-être encore par son contenu que par sa liaison avec les trois autres mss. plus tardifs de Versus-Conduits (SM. 2, SM. 3, LoSM) qui sont, eux, richement pourvus en déchants. Toutefois, cette importance s'effrite si l'on cesse de croire, comme on l'a presque toujours fait, que ces quatre mss. sont tous issus du monastère limousin.

Nous avons renoncé ici à l'étude détaillée des mss. ultérieurs, qui débordaient les limites chronologiques de notre plan, et dont, en outre, J. Handschin nous avait avisé qu'il préparait une édition. Leur style est particulièrement riche en marches harmoniques et aussi en suites de tierces où l'on peut voir sans doute une influence anglaise, ou peut-être irlandaise.¹

Un seul déchant est contemporain de la partie ancienne du ms.

1. Ces déchants ont été rapprochés de ceux de Winchester (Ludwig, *Adl. Hb.*, p. 174 ; *Repertorium*, p. 268), mais Ludwig croit ceux de Saint-Martial antérieurs, tandis que Handschin (*L'Organum à l'église*, p. 4) donne cette antériorité à Winchester.

SM. 1. Il ouvre le recueil des *Benedicamus*, f° 41, sous le titre *Benedicamus S(ancte)-Marie*. Sa diastématique douteuse rend difficile une traduction : Ludwig y a renoncé, et ce n'est que sous réserves que nous proposons celle-ci pour son début :



Un fragment est muni de quelques lettres-clés :



Les réserves exposées disent assez qu'il serait difficile de se baser sur une transcription pour en tirer des conclusions d'ordre harmonique. La seule chose certaine est l'opposition entre le syllabisme de la *vox prius facta* et les mélismes du duplum ; nous la retrouverons dans de nombreux conduits ultérieurs. On notera aussi, *in fine*, la gamme descendante que Pérotin affectionnera dans la *cauda* de ses conduits, et dont nous avons déjà cité un exemple page 330.

Les deux lignes de neumes superposées que l'on trouve au début du f° 44' (*Catholicorum concio*) ne sont pas un déchant, mais une seconde copie d'une autre main de la même mélodie, la première manquant de netteté.

Par contre, l'épître tropée qui suit est intéressante par son début en organum, qui pourrait être le plus ancien spécimen du genre si elle était bien contemporaine du ms. ; malheureusement il semble s'agir d'une addition ultérieure :



Le *Stirps Jesse* du f° 60' mérite une attention spéciale, car on le considère comme le « premier motet »¹. Il est noté en neumes à une voix, mais on trouve de-ci de-là, sous sa mélodie, des lettres qui, lues en notation alphabétique, donnent la mélodie du *Benedicamus Domino* solennel du deuxième ton aux premières vêpres. La pièce notée en est donc le *duplum*, son texte étant un trope de substitution de *Benedicamus* inspiré du répons de même incipit, paraphrase lui-même d'Isaïe XI, I, 2^e. L'adaptation en *Benedicamus* n'est pas ici une nouveauté : elle avait été faite à Cluny sur l'ordre de Pierre le Vénéral, et on la trouve déjà sur la feuille de garde du ms. 78 de Chartres, peut-être du x^e siècle, en tout cas antérieure à SM. 1^a. La bibliothèque de Chartres a été, hélas, détruite pendant la dernière guerre, avec ses trésors irremplaçables, mais nombre de ceux-ci ont été heureusement conservés par la photographie ; celle de notre feuille de garde se trouve notamment à Solesmes, où a été dressé, selon l'admirable méthode des Pères, le « tableau » synoptique du répons *Stirps Jesse*. Ce répons, nous écrit le P. Huglo, « est beaucoup plus ancien que je ne le pensais ; on le trouve dans cinq mss. neumatiques » ; et il se demande s'il est bien de Fulbert.

Par une chance exceptionnelle, ce même motet *Stirps Jesse/Benedicamus Domino* se retrouve également, avec un duplum similaire, mais remanié et plus fleuri, dans des mss, ultérieurs sur portée, SM. 2 et SM. 3, ce qui, par comparaison permet une transcription à peu près certaine de la version de SM. 1. Cette transcription a été éditée par Gastoué², puis par Handschin³.

De toute façon, ce « premier motet » est intéressant, en ce qu'il établit la présence primitive comme teneur d'une mélodie liturgique intégrale (bientôt on se contentera d'un fragment artificiellement

1. Gastoué, *Primitifs*, p. 14. Cf. Ludwig, *Adl. Hb.*, p. 177.

2. Pour Spanke, *S. Martial Studien*, 299, c'est une paraphrase d'une strophe de Moissac (A.H. II, 72, str. 5). Il est plus probable que celle-ci est également inspirée du même répons.

3. Cf. don Grospellier, *Les Origines d'un Benedicamus Domino*, Revue du Chant Grégorien, 4^e année, pp. 8-9. G. Villier, *Geschichtstudie über der Ursprung eines Benedicamus Domino*, Revue St Chrodegang, VII, 1925, pp. 33-35. M^{lle} S. Corbin étudie l'histoire de ce répons dans les livres portugais, au chap. IX de sa thèse en préparation.

4. Dans les *Petites feuilles* de la Schola Cantorum, s.d., et le début en concordance dans les *Primitifs*, p. 15.

5. *Ueber der Ursprung des Motetts*, pp. 196-209.

découpé, par exemple la phrase *Flos filius ejus* du même *Stirps Jesse*). Il tendrait également à faire conclure à l'antériorité du motet sur l'organum à vocalise, alors que la présence de nombreux motets refaits sur les organa tendrait assez logiquement à faire admettre la filiation inverse. Toutefois nul ne peut être certain qu'aucun maillon de la chaîne ne s'est perdu depuis mille ans, et cette simple réflexion doit nous rendre prudents.

Mais ce n'est pas coïncidence si, ici encore, nous trouvons les tropes apparentés au premier document sur le motet comme ils l'ont été à la formation du Conduit, et peut-être aussi à celle de l'organum, si l'addition de l'épître organisée n'est pas trop tardive. Car en ces trois genres se trouvent réunis la quasi totalité de l'effort polyphonique de l'ère classique du Moyen-Age, et d'avoir pu suivre nos Tropes jusqu'à l'aube de ce glorieux aboutissement, après les avoir vus donner naissance aux plus magnifiques fleurons de notre couronne littéraire nous récompense — et au-delà — de la grisaille un peu décourageante où, faute d'un auteur de génie et par l'ambiance d'une civilisation encore en germe, se sont maintenues pendant trois siècles leurs productions proprement dites.

APPENDICE

Notre travail s'arrêtant à la fin du onzième siècle, nous n'aurons pas ici à étudier le groupe des mss. de conduits, dont l'importance est considérable, mais dont la valeur historique demande à être tempérée par l'examen de leur date.

On a tendance en effet à donner à l'école polyphonique de Saint-Martial un rôle général de précurseur vis-à-vis de l'école de Notre-Dame de Paris. Or, pour situer celle-ci, nous savons seulement avec certitude que Pérotin avait écrit son Sederunt quadruple en 1198, et qu'avant lui Léonin, son aîné, et sans doute son prédécesseur, avait écrit son imposant Magnus Liber¹. On peut donc vraisemblablement considérer que l'activité de Léonin dut commencer au plus tard vers 1170, et sans doute vers 1150. Or SM. 2 est daté de 1198-1205, SM. 3 de 1210 et LoSM. de la fin du douzième siècle au plus tôt. Seule la polyphonie de SM. 1 reste donc à l'actif de l'école de Saint-Martial avant l'efflorescence de l'école de Paris. Sans vouloir mésestimer son importance — notamment celle du Stirps Jesse pour l'histoire du motet — nous avons vu à quoi elle se réduisait.

Deux autres aspects des « prolongements des tropes » eussent pu prendre place dans cette étude : l'apport des Versus dans la question de l'origine des trouveurs, le drame liturgique. Notre étude sur ces deux points ayant été publiée pendant le long délai qui sépara l'achèvement de notre travail de son actuelle publication², nous ne croyons pas devoir la reproduire intégralement. Nous nous bornerons donc à en résumer les conclusions, renvoyant le lecteur pour tous développements, citations et références, aux articles en cause.

1. Nous avons résumé l'état de la question dans notre *Histoire musicale du Moyen-Age*, p. 158 et notes 398-414, en y ajoutant des données nouvelles. De toute façon, l'hypothèse la plus tardive sur Pérotin le fait mourir en 1237, mais il est plus probable qu'il disparut en 1197.

2. *Les premiers troubadours et les versus de l'école aquitaine*, dans *Romania*. LXXXVI, 1955, pp. 212-239, et *Le Drame liturgique médiéval, à Saint-Martial de Limoges*, dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, VII/2, 1955, pp. 127-144.

I. — LES VERSUS ET LA GENÈSE DES TROUVEURS¹

Parmi les nombreuses thèses qui s'appliquent à découvrir un modèle à l'art des premiers troubadours, nous nous attacherons spécialement, comme concernant le présent travail, à la thèse dite «liturgique». Dénomination impropre, car les points de comparaison touchent beaucoup moins à la liturgie proprement dite qu'à la «paraliturgie» et notamment à ces dérivés des tropes que sont les Versus.

L'efflorescence de ceux-ci se place, chronologiquement et topographiquement, au lieu et au moment précis où vont naître les premières chansons du duc d'Aquitaine. Ces chansons s'appelleront un *vers*, traduction exacte de *Versus*, dont il y a lieu de noter l'emploi au singulier de part et d'autre; le nom même de *trobador* est, d'après les hypothèses actuellement admises, un dérivé direct de *tropator*, faiseur de trope — de même que *trobar*, trouver, dérive de *tropare*. De nombreux troubadours ont eu une éducation monastique — tel Gausbert de Puycybot, élevé à Saint-Léonard de Limoges, où fut rédigé notre ms. W, ou Peire Guilhem, représenté en costume de moine; à tout le moins, leurs relations avec les monastères sont évidentes, et du reste inhérentes à la civilisation de l'époque: Guillaume IX jure par Saint-Martial, et on relève dans les chroniques de notre monastère, en 1215, un curieux *pro Bertrando de Born* qui pourrait bien être consécutif à la mort de ce troubadour et permettre ainsi de la dater².

Un Raimon Gaucelm fut abbé de Saint-Martial; il ne s'agit peut-être cependant ici que d'une homonymie (cf. p. 188, note 3, et Duplès-Agier).

Il est bien évident que le rapprochement qui s'impose entre les trouveurs et les tropeurs de versus ne saurait porter sur la matière même des sujets traités, mais seulement sur la manière de les traiter. Ici les analogies, tant poétiques que musicales, sont considérables et attestent une influence que l'on ne saurait dénier. Si, bien sûr, le Versus d'église ignore le chant d'amour profane où se complaira la *canso*, les thèmes secondaires ne cessent de converger: évocation du printemps, apostrophes d'actualité, analogies entre la *Domna* courtoise et la *Domna* céleste qu'évoque, sous le même nom, le *Tu autem* limousin; entre le *Joi* des troubadours et le *Gaude* si prisé des Versus.

On relève chez les trouveurs deux types principaux d'entrée en

1. Par le néologisme *trouveurs*, traduction moderne de *trobador* et de *troveor*, nous entendons l'ensemble des troubadours d'oc, des trouvères d'oïl, et éventuellement des écoles similaires d'autres pays: Minnesänger, Italiens, Hispano-Portugais, etc., tandis que les termes consacrés ne s'appliquent au sens propre qu'à une école partielle et définie.

2. Duplès-Agier, p. 93. Au dernier état de la question, on était passé du *terminus a quo* de 1194 (Jeanroy) à celui de 1210 (cf. Istvan Frank, *Trouvères et Minnesänger*, Sarrebrück, 1952, p. 172).

matière: l'exorde-annonce (*chanter m'estuet...*) et l'exorde saisonnière; la plus ancienne semble la première, et c'est aussi l'exorde habituelle des versus ou des anciennes séquences (*Hodie cantandus est...*); le versus *Jerusalem mirabilis* appelle à la première croisade. en son latin, dans les mêmes termes que, au XIII^e siècle encore, les chansons de croisade des trouvères, et certaines images prisées de ceux-ci ont leur source dans les versus (cf. la métaphore de la verrière citée supra, p. 328).

Le passage du latin à la langue vulgaire se trouve préparé par l'introduction de cette langue vulgaire dans les Versus eux-mêmes: mais le mélange des deux langues est beaucoup plus ancien, puisqu'on le relève déjà dans une chanson d'aube du X^e siècle. Quand Jaufré Rudel envoie à Ugo Bru ce qu'il dénomme un «vers» en *plana lingua romana*, il semble bien que ce à quoi s'oppose cette langue ne peut être le lointain arabe, mais qu'il évoque l'alternative exprimée par Guillaume IX lui-même en sa chanson XI:

Et en romans et en lati (Chanson IX, v. 24.)

Entre la versification latine des versus et la versification des trouveurs les correspondances sont considérables. La répartition régulière des accents de mot ou de phrase, à peu près constante chez les trouveurs à quelques licences près est aussi chez eux une marque distinctive: on ne la trouve pas dans les autres secteurs de la poésie provençale ou française, même lorsqu'elle est chantée. Or elle semble empruntée à la versification latine d'église dont nos Versus sont parmi les premiers monuments. Enfin l'étude des mètres, entreprise par Spanke, donne également des résultats impressionnants: presque tous les rythmes relevés dans les chansons des plus anciens troubadours ont leur modèle ou leur équivalent dans les Versus, y compris des mètres inusuels ou tôt abandonnés par la poésie française, comme l'hendécasyllabe: il en est de même pour le groupement des vers en strophes, la répartition des rimes, les procédés de refrain, les assonances léonines, etc.

Si nous passons à la musique proprement dite, nous savons que de Guillaume IX la seule musique conservée est l'incipit de *Pos de chantar*, reconstitué d'après une citation du Jeu provençal de Sainte-Agnès. Or, si nous rapprochons ce fragment musical du répertoire des versus, nous y retrouvons une cellule mélodique fréquente dans ce répertoire (p. ex. *Annus novus in gaudio*, ou encore le *Versus Troters*); cette cellule devait même être particulièrement en faveur, car nous la retrouvons beaucoup plus tard dans l'*O filii* pascal, qui (ce n'est pas coïncidence) appartient lui aussi à la littérature des tropes (c'est un trope de substitution de *Benedicamus Domino*). Après Guillaume IX, le plus ancien troubadour dont nous possédions quelque musique est Marcabru; les tournures mélodiques de ses chansons

conservées peuvent être, dans une forte proportion, superposées à des tournures identiques glanées dans les versus. D'autres similitudes peuvent être relevées : marches harmoniques, traitement de la modalité, etc. Nos avons publié tous ces exemples dans notre article de *Romania*, cité en note.

Il semble donc certain que des versus de Saint-Martial de Limoges aux premiers troubadours il existe une continuité, non exclusive certes d'autres influences, mais de première importance pour l'étude de la genèse de l'art trobadoresque.

II. — LE DRAME LITURGIQUE A SAINT-MARTIAL¹

Limoges offrait au drame liturgique un cadre propice : une confrérie du Saint-Sépulcre existait à Saint-Martial depuis le XIII^e S. et eût pu s'intéresser au drame des Trois Maries ; de 1298 à 1850 des mystères plus ou moins populaires ont été joués dans la ville avec une remarquable continuité, et certaines coutumes de processions costumées, encore vivantes très récemment, se rattachent à ces traditions. Des danses populaires étaient pratiquées au chœur de Saint-Léonard, au XIII^e siècle, et on cite souvent le refrain qui s'y chantait :

*Saint Marçau, prega per nos
Et nos espringaram per vos².*

Cependant, aucun manuscrit conservé ne permet de parler de l'existence de drames liturgiques à Saint-Martial de Limoges à l'exception du seul SM. I, dont nous avons vu qu'il n'avait pu être rédigé nommément à l'usage de l'abbaye. Non que les éléments en fassent défaut : une séquence telle que *Dic nobis quibus e tefris* offre les mêmes ressources de dialogue que le *Victimae paschali laudes* de Wipo, plus tard annexé par le drame pascal ; le *Quem queritis* figure régulièrement à la place d'honneur des tropaires, et l'on a vu qu'il était peut-être d'origine limousine, mais toujours traité en trope d'introit, de même que ses contrefaçons de Noël (*quem queritis in presepe*) de l'Ascension (*quem queritis super astra ascendisse*) ou de Saint-Jean-Baptiste (*quem creditis natum in orbe*). Si l'on en croit un ms. de Mantoue du XI^e siècle (Vérone, Bibl. Cap. ms. 107, f^o 11), le dialogue s'échangeait entre le *cantor* et le chœur ; aucune indication de ce genre dans les mss. martialiens, mais aucune mention de mise

1. Nous nous bornons ici à résumer notre article de la Revue d'Histoire du Théâtre, 1955, pp. 127-144 (Cf. avertissement p. 7).

On corrigera comme suit, dans cet article, les notes du bas de la première page, p. 127, déformées par un « mastic » typographique :

— 1. Guibert, *Les anciennes confréries...* pp. 35 et 43. C'est sans doute la même confrérie qui est désignée au XIV^e siècle comme *confratria monumenti monasterii S. Martialis* dans le testament de Pierre de Chalais (*ibid.*, p. 13).

— 2. Duplès-Agier, p. 137 ; Guibert, *Coutumes singulières*, p. 2 ; d^o *Les anciennes confréries*, p. 19.

2. Saint-Martial, priez pour nous et nous danserons pour vous. *Coutumes sing.* p. 8.

en scène non plus ; au reste celle-ci est habituellement inséparable du transfert du trope à Matines. Saint-Martial de Limoges a sans doute inventé le trope *Quem queritis* ; c'est ailleurs (probablement à Fleury et à Gand) qu'on l'a pris pour noyau central du drame pascal.

— Le *Quem queritis* de SM. I.

De tous les mss, martialiens, un seul présente un *Quem queritis* dont l'utilisation en drame liturgique soit vraisemblable ; c'est SM. I. où ce texte apparaît non en sa place liturgique, mais comme un morceau isolé, immédiatement avant le *Sponsus*, sous une rubrique d'exception : *Hoc est de mulieribus*. Ni rubrique de mise en scène, ni désignation d'« entreparleurs ». Il comporte trois répliques (sans doute une quatrième a-t-elle été omise par distraction du scribe) et une conclusion. Le noyau central « *Quem queritis* » présente dans sa mélodie l'essentiel de la structure traditionnelle, mais les variantes de détail sont considérables, et son introduction « *Ubi est Christus meus* » n'appartient ni au trope martialien ni au développement dramatique de la *Regularis Concordia*. On le trouve par contre beaucoup plus au Sud — coutumes de Vic-Girona ou d'Urgell — avec des détails de mise en scène qui permettent peut-être d'en préciser l'utilisation.

— L'ordo *Rachelis*.

La partie ancienne du ms. SM. I s'ouvre par un petit drame liturgique des SS. Innocents, encastré dans l'office tropé de Matines. La pièce maîtresse en est une belle « Lamentation de Rachel » strophique, à refrain, dotée d'une rubrique propre et suivie des strophes de l'Ange consolateur. Karl Young considère ce texte comme non relié à l'ensemble des drames de même sujet ; l'examen musical semble confirmer ce point de vue. Il y voit un « poème dramatique » plutôt qu'un véritable drame, mettant en doute que le chant dialogué y ait été accompagné d'évolutions costumées.

— Le *Sponsus* et le Drame des Prophètes.

Contrairement à toute tradition, et selon une thèse que nous avons défendue en 1952, nous pensons que le *Sponsus* doit être considéré comme un *prologue au Drame des Prophètes*. Nous ne referons pas ici notre argumentation. Elle s'appuie non seulement sur la présentation du ms., où les deux pièces se suivent contrairement à tous les *initia* du ms. sans changement de rubrique ou grande initiale, mais sur l'analyse métrique et musicale, qui montre une intime dépendance entre la première strophe de l'une et de l'autre, sur la parenté des sujets (la venue du Christ annoncée à la fois par la parabole et par la prophétie), sur l'anomalie que présenterait la non-appartenance du *Sponsus*, si l'on devait l'isoler, à aucun des cycles connus, enfin

sur l'analogie du jeu anglo-normand du XI^e S., où le même drame des Prophètes se voit précédé également d'un prologue évoquant lui aussi d'autres annonces de la venue du Christ — ici l'histoire d'Adam et Eve, et celle de Caïn et Abel. On pourrait y joindre également le *Daniel* de Beauvais, autre thème de prophétie annonçant explicitement la Nativité.

Si notre thèse est exacte, le *Sponsus* serait donc un prologue ajouté au drame traditionnel des Prophètes, destiné comme lui à l'office de Matines de Noël.

L'ensemble *Sponsus-Prophètes* appartient-il au répertoire de l'abbaye Saint-Martial de Limoges ? Il est difficile d'en décider. D'après les analyses linguistiques de L.P. Thomas, le scribe du ms. devait être de la région de Nontron, à la frontière du Limousin et du Périgord, mais l'archétype devait se situer beaucoup plus au Nord, peut-être en territoire d'oïl. Par ailleurs, on a vu que nous considérons le ms. comme rédigé pour une abbaye encore indéterminée, mais qui ne pouvait pas être Saint-Martial. Ajoutons que la rubrique finale du *Sponsus* précise que les vierges folles *precipitentur in infernum*.

Or, nous trouvons dans la chronique de Bernard Itier mention de l'achat d'un *infernus* à Saint-Martial, mais cet achat se place en 1212, et sa mise en place en 1217 ; à cette époque, le ms. SM. 1 était rédigé depuis plus de cent ans ; mais peut-être était-il déjà acquis par l'abbaye, où on devait, on s'en souvient, le relier en 1245. Les chroniques de Saint-Martial sont muettes sur l'utilisation de cet *infernus artificioso compositus* ; qui sait si cet achat n'a pas été motivé par le désir de représenter l'admirable texte dont Saint-Martial de Limoges avait le privilège d'être désormais l'insigne détenteur ?

CONCLUSION

Le rôle de l'école de Saint-Martial de Limoges dans la formation des cadres musicaux et littéraires qui ont englobé la quasi-totalité de notre patrimoine, et dont les monuments s'échelonnent sans interruption du XII^e siècle jusqu'à nos jours, a été immense.

Mais dans cette constatation souvent faite, il importe de préciser les principaux termes.

En premier lieu, qu'entendre par « école de Saint-Martial » ?

Pendant longtemps on a cru à une exceptionnelle fécondité de créateurs et de rédacteurs tous issus de cette abbaye. En 1903, Blume et Bannister, continuant et réprimandant le trop confiant Dreves, puis Ferretti, Gastoué, etc., ont émis les premiers doutes et placé d'autres noms de monastères au catalogue des manuscrits : Saint-Martin, Saint-Léonard, Saint-Augustin, autres abbayes limousines : Saint-Yrieix, près de Limoges encore ; d'où la conclusion de Blume-Bannister qu'il y aurait lieu de remplacer « école de Saint-Martial » par « école limousine ». Le champ de prospection s'étendait bientôt : Narbonne, Saint-Géraud d'Aurillac. Toutefois les pièces maîtresses du répertoire, telles que les mss. 1154, 1240, 1118, 1139, etc., n'avaient jamais été discutées. Une étude comparée des rubriques, des « tropes mobiles », des saints interchangeable mis à l'honneur, etc., sans préjudice des confrontations d'ordre liturgique qui restent à faire, en confirmant certaines attributions de ces divers auteurs, nous a contraint à en remettre d'autres en question et à aboutir à une conclusion plus sévère encore : sur les vingt-quatre manuscrits étudiés, trois seulement (dont un éliminé à tort par Blume) ont été intégralement et indiscutablement rédigés dans la grande abbaye limousine ; peut-être un quatrième (attribué par Blume à Saint-Augustin). En revanche, presque tous y ont été réunis avant le XIII^e siècle et y ont subi des remaniements et des additions, parfois importants.

Parmi les manuscrits que nous ne pouvons considérer comme authentiquement martialiens figurent les plus célèbres : le 1154 (A) avec ses pièces lyriques et ses chants historiques ; le 1118 (H) avec ses peintures de musiciens et de jongleurs ; la partie ancienne du 1139 (U3=SM. 1) avec ses *Versus*, ses prototypes de polyphonie et ses drames liturgiques. Par contre, restent à l'honneur de Saint-Martial le plus ancien tropaire, 1240 (B), généralement daté de 933-936 et dont nous avons prouvé qu'une partie est plus ancienne encore (907), le 1120 et le 1121, manuscrits-frères dont le second avait été dénié ; quant au 909, d'origine autre, toute une partie en a été détruite et refaite à Saint-Martial, sans doute par les soins d'Adémar de Chabannes entre 1028 et 1036. De Saint-Martial encore les nombreuses additions marginales du 903 (F) dont par une généralisation hâtive la totalité était depuis Bannister attribuée à Saint-Yrieix.

Les manuscrits contestés se répartissent en trois familles, dont l'une est caractérisée par la prédominance de Saint-Martin sur Saint-Martial, et le culte quasi-patronal réservé à l'apôtre de Tours : s'agit-il de Saint-Martin de Limoges ? Probablement pour deux d'entre eux ; mais nous ne pouvons l'affirmer pour tous : s'il en était ainsi, cette abbaye dont nous ignorons à peu près tout aurait droit à une place exceptionnelle dans l'histoire ; mais le culte à Saint-Martin est d'ordre trop général pour que l'on puisse en faire la base d'une telle affirmation. C'est dans ce groupe que figure le 1154.

Un second groupe, caractérisé par la vénération à saint Saturnin à égalité avec saint Martin et avec prédominance sur saint Martial, se situe dans la région toulousaine au sens large ; le 1118 est peut-être gascon, le 1084 d'Aurillac, le 778 certainement de Narbonne (comme Blume l'avait déjà signalé). On peut joindre à ce groupe, bien qu'il n'ait jamais figuré dans la bibliothèque de Saint-Martial, le n. acq. 1871 (X) de Moissac (localisé par Bannister).

Un troisième groupe reste indéterminé, mais ne peut être attribué à Saint-Martial. On y trouve le 1139, recueil précieux, mais de seconde main, dont les parties romanes renvoient peut-être au haut Angoumois, et qui a été rédigé « dans l'abstrait » pour une abbaye clunienne indéterminée, acquéreur éventuel, en laissant en blanc toute localisation à venir.

À la lumière de ces attributions, l'activité de Saint-Martial se précise. Dès le début du x^e siècle, elle se place à l'avant garde de l'activité des « tropeurs », devançant largement tous les témoignages similaires qui viendront d'ailleurs ; seul Saint-Gall entre en compétition, mais les deux répertoires demeurent soigneusement différenciés jusqu'au xii^e siècle. On peut croire que Saint-Martial ne doit rien à Saint-Gall pour ses premiers tropes, mais il est impossible d'éliminer l'influence de celui-ci pour la composition des séquences et des tropes ultérieurs.

À la fin du x^e siècle, l'activité créatrice de Saint-Martial dans

le domaine des tropes et des séquences est à son apogée. Mais, vers 1028-1031, la grande affaire de l'apostolicité de son patron, au lieu de donner un coup de fouet salutaire, comme on eût pu le croire, ralentit son élan. Au lieu de créer, elle acquiert, révise et remanie. Désormais, ses bibliothécaires zélés organisent la « raffe » des manuscrits de tout le répertoire apparenté, grattent, annotent, ajoutent. Les prosaires rédigés à son intention sont reliés avec des fascicules hétérogènes ; la technique, comme la notation, deviennent rétrogrades. Le pionnier devient geai aux plumes de paon. Jusqu'à la fin du xii^e siècle, on ne pourra plus lui attribuer que des créations de second plan.

Mais, si le rôle personnel de l'abbaye s'affaiblit au cours du xi^e siècle, l'élan donné se poursuit autour d'elle et assurera jusqu'à la fin du xii^e siècle — date où elle sera relayée par Notre-Dame de Paris — la prééminence de ce que nous continuerons à appeler, par reconnaissance pour l'exemple donné et pour le service rendu à la postérité en en conservant les documents, l'école de Saint-Martial de Limoges, mais dont le vrai nom devrait être *école aquitaine*.

L'histoire de cette école s'ouvre par deux phénomènes distincts et à peu près contemporains, indépendants l'un de l'autre et qui ne se rejoindront que deux siècles plus tard.

D'une part, vers le milieu du x^e siècle, une abbaye où Saint-Martin est particulièrement honoré — peut-être Saint-Martin de Limoges, en tout cas placée dans l'orbite de Saint-Martial dont elle copie la prose — rédigeant un pénitentiel, imagine de le compléter et de l'illustrer. Elle recueille dans le répertoire littéraire carolingien, plus ancien de cent ans, des pièces de vers (des *versus*) propres à commenter l'idée générale de la mort et du Jugement Dernier, et les met en musique sur place en s'inspirant des modèles grégoriens, peut-être aussi des premières séquences que « lançait » alors Saint-Martial. Elle recueille également, dans le même esprit, le chant de la Sibylle précédemment chanté dans le cadre de *lectio* du Nocturne de la vigile de Noël, au milieu de son contexte (sermon apocryphe de Saint-Augustin) et le transforme en une pièce à couplets et refrain. Elle recueille de même des pièces historiques, des *planctus*, et, emportée par son élan, élargit finalement son cadre au delà du dessein primitif pour faire du ms. 1154 (A) un recueil général de lyrique chantée para-grégorienne dont il n'existe pas d'équivalent ailleurs.

D'autre part, dès 907, soit quarante ans environ après la destruction de Jumièges et l'arrivée à Saint-Gall du premier antiphonaire tropé, suivie des expériences de Notker, Saint-Martial entreprend la rédaction du premier recueil de tropes et de proses qui nous ait été conservé. C'est la partie ancienne du ms. 1240, continué vers 933-936, ce qui nous permet de comparer l'état du répertoire à trente ans de distance. Répertoire fort modeste à ses débuts, mais qui va

s'amplifiant avec une rapidité surprenante, de B 1 (partie du 1240 datée de 907) à B 2 (partie de 933-936), puis aux deux autres manuscrits martialiens 1120 (C) et 1121 (D) dans leur partie ancienne (peu après 994).

En même temps que le répertoire s'amplifie, la technique évolue : les premiers genres de tropes en engendrent d'autres, qui se ramifient à leur tour ; la séquence acquiert de plus en plus de liberté par rapport au modèle liturgique originel, et vers la fin du XI^e siècle, le terrain est préparé pour la jonction des deux genres : l'exemple des anciens *Versus* de A et des rares spécimens de lyrique profane ou semi-profane recueillis également dans les tropaires (mais en marge ou en addition quasi-clandestine), contribue à la transformation des Tropes, l'aspect de certains se modifie du tout au tout et il en résulte, vers 1095, avec une nouvelle forme de versification, les *Versus* semi-liturgiques dont le ms. 1139, de provenance inconnue, mais entré à Saint-Martial avant le XIII^e siècle, présente le plus riche recueil. L'étude de ces *Versus* ne doit pas être négligée lorsqu'on examine le problème de l'origine des premiers troubadours.

Parallèlement s'est développé, issu en grande partie du trope *Quem queritis*, sans doute né à Saint-Martial, le drame liturgique, mais ce développement s'est effectué en dehors de l'école martialienne, et n'y fera retour qu'à la fin du XI^e siècle, avec le ms. 1139, qui atteste un développement déjà très poussé.

Enfin la polyphonie, déjà née ailleurs au IX^e siècle — peut-être en Angleterre — trouve dans les tropes son terrain d'élection, et les trois grands genres classiques du XIII^e siècle, organum (peut-être), motet et conduit s'appuieront sur eux pour croître — indépendamment de l'existence même du Conduit monodique, issu directement du *Versus*, extension lui-même du Trope d'introduction.

On peut donc dire que la quasi-totalité de l'histoire littéraire et musicale (y compris la Chanson de geste par le canal des Vies de Saints) est tributaire, à son origine, de la modeste invention que fut, au IX^e siècle, le premier trope de Jumièges, et dont Saint-Martial fut, avec Saint-Gall, le principal haut-lieu de développement.

* * *

Telle est, simplifiée à l'excès et réduite à ses grandes lignes, l'histoire dont nous avons tenté de reconstituer la filière à travers le répertoire de l'école de Saint-Martial de Limoges au cours des deux siècles de sa formation. Nous l'abandonnerons au moment précis où, munie de cadres, de formes, de modèles, elle quitte le chapitre des essais pour transmuier son intérêt documentaire en valeur de réalisations. Si nous avons choisi la part la plus ingrate, c'est que nous

nous sommes rendu compte de l'impossibilité d'aborder valablement le magnifique épanouissement qui s'amorce dans le cadre de la grande Renaissance du XII^e siècle sans avoir auparavant élucidé les problèmes de sa préparation antérieure. Même cette étude préliminaire, nous n'avons pas la prétention, malgré les dimensions de ce travail, de l'avoir poussée à fond ; mais il était nécessaire de la mener à ce point sous peine de perdre de vue la ligne générale de l'évolution que nous avons pris à tâche de dégager. Si nous avons pu déblayer suffisamment le terrain pour que, poursuivant notre travail, liturgistes, paléographes, historiens, philologues et musicologues puissent un jour collaborer pour mener à terme ce que nous avons dû nous contenter d'esquisser, nous ne regretterons pas notre peine.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

(1954)

ABREVIATIONS USUELLES

employées dans les notes et références

A H	<i>Analecta Hymnica medii aevi.</i>
Ann. lemov.	<i>Annales Lemovicenses.</i>
B S A L	<i>Bulletin de la Société Archéologique du Limousin.</i> B.N. : 8° Le 196.
Csk	DE COUSSEMAKER, notamment (au livre II) <i>L'Histoire de l'Harmonie au Moyen-Age.</i>
DUCANGE	<i>Glossarium...</i>
DUPL. AG.	DUPLES-AGIER, <i>Chroniques de Saint-Martial de Limoges.</i>
Gallia Christ	<i>Gallia Christiana (nova).</i>
Gaut. Tr.	Léon GAUTIER, <i>Histoire de la poésie liturgique au Moyen-Age, I, les Tropes.</i>
H H M A	DE COUSSEMAKER, <i>Histoire de l'Harmonie au Moyen-Age.</i>
H L F	<i>Histoire Littéraire de la France.</i>
Km Jb	<i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch.</i>
LAST	Ch. de LASTEYRIE, <i>L'Abbaye Saint-Martial de Limoges.</i>
LECL	Dom Henri LECLERCQ, article <i>Limoges</i> dans le <i>Dictionnaire d'Archéologie chrétienne</i> de Dom CABROL (voir ce nom).
L H	ANGLES, <i>El codex musical de Las Huelgas.</i>
MGH P	<i>Monumenta Germaniae Historica, Poetae latini carolini oevi.</i>
PARE	PARE, BRUNET et TREMBLAY, <i>La Renaissance du XII^e siècle.</i>
P L	<i>Patrologie latine</i> de MIGNE.
R H	CHEVALIER (U.), <i>Repertorium Hymnologicum.</i>
T S G	<i>Tribune de Saint-Gervais.</i>
Valous	VALOUS (Guy de), <i>Le Monachisme clunisien.</i>
Vill.	VILLETARD, <i>L'Office de Pierre de Corbeil.</i>
Z.f.D.A.	<i>Zeitschrift für Deutsches Alterthum.</i> B.N. : Z 37.068.
Z.f.F.S.L.	<i>Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur.</i> B.N. : Salle Pér.
Z.f.R.Ph.	<i>Zeitschrift für Roman Philologie.</i> B.N. : 8° Z 693.
Z.f.M.w.	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft.</i> B.N. : 4° Vm 140.

*

L'astérisque désigne les ouvrages les plus importants.

I. — BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- ADLER (Guido). — Voir : LUDWIG, WAGNER (P.), WELLESZ.
AGUSTONI (Luigi). — *Die Lehre von der Modalität des lateinischen liturgischen Gesanges*, Sarnen, Ehrli, 1945, in-32, 59 pp.
ALBERT (abbé). — *Origines et histoire du chant grégorien*, article C, *Héritage grec*, in *La Musique sacrée*, L, décembre 1950-janvier 1951, pp. 4-5.
* *Analecta Hymnica medii ævi*. — Leipzig, O.R. Reisland, 1886 sqq., in-8°. Successivement : DREVES (P. Guido-Maria), BLUME (P. Clemens), BANNISTER (H.-M.), notamment :
Pour le livre III :
— t. II : *Hymnarius Moissacensis, das Hymnar der Abtei Moissac im 10. Jahrhunderts* (Dreves).
— t. VII : *Prosarium lemovicense. Die Prosen der Abtei St Martial zu Limoges, aus Troparien des 10. 11. und 12 Jahrhunderts* (Dreves), 1889, 282 pp.
— t. XLVII : *Tropi graduales. Tropen des Missale im Mittelalter. I. Tropen zum Ordinarium Missæ* (Cl. Blume, unter Mitwirkung von H.M. Bannister), 1905, 424 pp.
— t. XLIX : *D°, II. Tropen zum Proprium Missarum* (Blume), 1906, 404 pp.
— t. LIII : *Thesauri hymnologici prosarium. Liturgische Prosen erster Epoche, aus den Sequenzschulen des Abendlandes...* (Blume et Bannister) 1911, XXX-414 pp.
Pour le livre IV :
— t. XX : *Cantiones et moteti. Lieder und Motetten des Mittelalters, 1. Folge : Cantiones Natalitiæ, Partheniæ* (Dreves), 1895, 264 pp.
— t. XXI : *D°, 2. Folge : Cantiones Festivæ, Morales, Variæ* (Dreves), 1895, 226 pp.
— t. XLV b : *D°, 3. Folge : Cantiones variæ, Bohemicæ, Suecicæ* (Dreves) 1904, 179 pp. B.N. : B 24508.
ANGLES (Higini). — *El cant de la Sibil·la, Vida Cristiana*, 1917. (Éléments repris dans *Musica a Catalunya...*)
— *L'epistola farçida da Sant Esteve, Vida Cristiana*, IX (1922).
— *La musique en Catalogne aux x^e et xi^e siècles. L'école de Ripoll, in La Catalogne à l'époque romane* (recueil de conférences faites à la Sorbonne en 1930 et publiées par la fondation Cambó, p. 157 sqq.).
— *El codex musical de Las Huelgas, Barcelone, Institut d'estudi catalans* (Biblioteca de Catalunya), 1931, in-fol., 3 vol.; t. I, *Introduccio*, XXXII-385 pp. B.N. : Fol. V. 6344 (6).

- * ANGLÉS (Higini). — *La musica a Catalunya fins al segle XIII*, *ibid.* 1935, XVI, 447 pp.
- APPEL (Carl). — Recension de GENNRICH, *Formenlehre*, ZfRPh. LIII (1933), p. 151.
- AUBRY (Pierre). — *Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au Moyen-Age*, Paris, Welter, in-4°, 85 pp. (surtout sur le chant liturgique oriental, avec quelques pages sur la prose notkérienne, pp. 64-66).
— *L'idée religieuse dans la poésie lyrique et la musique française au Moyen-Age. Les épîtres farcies*. Paris, Schola Cantorum, 1897, gr-8°, 38 pp., extrait de TSG (III, 1897, pp. 37-40, 52-55, 84-88, 150-154, 202-207, 248-255, 286-288). B.N. : 4° Ye pièce 1060.
— *Rôle du chant liturgique et sa place dans la civilisation générale du Moyen-Age*, TSG. IV (1898), pp. 4-11, 31-38, 61-65. Tirage à part, Schola Cantorum, gr-8°, 23 pp. B.N. : 4° V pièce 6110.
— *Les Proses*, TSG. V (1899) pp. 334-343, VI (1900) pp. 9-12, 35-38, 106-110, 218-224, 276-286, VII (1901), pp. 44-49.
- AUDA (Antoine). — *Les gammes musicales, étude historique sur les Modes et sur les Tons de la musique, depuis l'antiquité jusqu'à l'époque moderne*, Ixelles, s.d. (souscription 1939), in-4°, XXXI, 393 pp.
Compte rendu critique de cet ouvrage par Henri POTIRON dans la Revue Internationale de Musique, n° 12, 1952, pp. 90-97.
— *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège*, Bruxelles (Liège et Paris, Schola Cantorum), 1930.
- BANNISTER (Henry-Marriott). — Voir *Analecta*.
— *Sequenza per la festa di san Gregorio*, Rassegna Gregoriana, III (1904), col. 23-30 (texte et étude de la séquence *Alma cohors una*).
- BAR (Francis). — *Les épîtres latines de Raoul Le Tourtier (1605?-1114?)*, étude de sources, Paris, André-Droz, 1937, gr-8°, 289 pp. B.N. : 4° Yc 124.
- BARTSCH (Karl). — *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischen und rhythmischer Beziehung*, Rostock, 1868.
- BAUDRILLART. — *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastiques* sous la direction de Mgr. A. Baudrillart, tome II, col. 535 sqq. : *Adémard de Chabannes*, par J. de la Martinière, Paris, 1912. B.N. : 4° G 1121.
- BESSELER (Heinrich). — *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, t. II du *Handbuch der Musikwissenschaft* de E. BUECKEN, Postdam, 1931, gr-8°, 338 pp.
- * BLUME (P. Clemens). — Voir *Analecta Hymnica mediæ ævi*.
— Articles *Sequenzen*, *Tropen*, etc. dans le *Kirchliches Handlexikon* de M. Buchberger, t. I-II, Fribourg-en-Brisgau, 1907-1912.
— *Vom alleluja zur Sequenz*, KmJb. XXIV (1911), p. 1.
- BOECE. — *De consolatione Philosophiæ*, éd. Rudolf Peiper, Leipzig, Teubner, 1871, in-8°, LXVII, 245 pp. (Biblioteca Teubneriana). B.N. : 8° Z 27.
- BRUNOT (Ferdinand). — *Histoire de la langue française des origines à 1900*, t. I, de l'époque latine à la Renaissance, Paris, A. Colin, 1905, gr-8°. B.N. : 4° X 767.
- BUCHBERGER (Michael). — *Kirchliches Handlexikon...* 4°. B.N. : D 95004.
- * CABROL (Dom Fernand) et LECLERCQ (Dom Henri). — *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, Letouzet, 1907, sqq. Derniers volumes sous la direction de Henri MARROU. Publication encore en cours (notamment articles *Ecoles*, *Limoges*, etc., voir LECLERCQ). B.N. : 4° V 6695.

- CHABANEAU (Camille). — *La langue et la littérature du Limousin*, notice suivie d'un double appendice communiqué par M. Alfred Leroux, Montpellier, au bureau des publications de la Société pour l'étude des langues romanes, 1892, in-8°, 58 pp. B.N. : 8° Z 13104.
Extrait de la Revue des langues romanes.
- CHAILLEY (Jacques).
— *Petite histoire de la chanson populaire française*, Paris, P.U.F., coll. Bibliothèque du Peuple, 1942, petit in-8°, 64 pp.
— *Histoire musicale du Moyen-Age*, Paris, P.U.F., 1950, gr-8°, 356 pp.
— *La musique médiévale*, coll. "Les grands musiciens", dirigée par Jean WITOLD, préface de Gustave COHEN, éd. du Coudrier, 1951, in-8°, XI, 164 pp.
(Voir en outre l'Avertissement p. 7 et note 1, p. 372.)
- CHEVALIER (Chanoine Ulysse). — *Répertoire des sources historiques du Moyen-Age - Bio-bibliographie*, Paris, bureaux de la Société bibliographique, 1877, 1888, 2 vol., gr-8°, dont un de supplément. B.N. : 2 ex. 4° Q 244 et 4° G 84.
— 1903-1905, Paris, A. Picard, gr-8°, fasc. I-IV (tome I) et fasc. V-VI (1° et 2° du tome II). B.N. : 4° Q 1112.
— *Répertoire des sources historiques du Moyen-Age - Topo-bibliographie*, Montbéliard, Société anonyme d'imprimerie montbéliardaise, 1894, 1903. 2 parties en 1 vol., gr-8°, 3384 col. B.N. : 4° Q 581.
— *Repertorium hymnologicum*, Louvain, impr. Lefèvre, 1892, 1904, 3 vol., in-8°, dont un de supplément. Extrait des *Analecta Bollandiana*. B.N. : B 40074.
— *Prosolarium ecclesiæ Aniciensis, office en vers de la Circoncision, en usage dans l'église du Puy*, Paris, A. Picard, 1894, in-8°, 63 pp. B.N. : 29023. Bibliothèque Liturgique, T. V. 1^{re} livraison.
- CHRIST (Wilhelm von). — *Anthologia græca carminum christianorum*, adorna-verunt W.C. et M. Paranikas, Leipzig, Teubner, 1871, in-8°, CXLIV, 268 p. B.N. : Yb 2600.
- CLERVAL (abbé). — *L'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres du v^e siècle à la Révolution*, Paris, Poussielgue, 1899, gr-8°, XX, 366 pp. et pl. B.N. : 4° Vm 104.
- COUSSEMAKER (de). — Voir DE COUSSEMAKER.
- DAVID (Pierre). — *Etudes historiques sur la Galice et le Portugal du v^e au xii^e s.*, Lisbonne, Livraria portugalia, et Paris, « Les Belles Lettres », 1947, 7^e vol. de la Collection Portugaise publiée sous le patronage de l'Institut français au Portugal, in-8°, XIV, 579 pp.
- * DE COUSSEMAKER (Edmond). — *Histoire de l'Harmonie au Moyen-Age*, Paris, Veuve Didron, 1852, in-4°, XIII-374-XLIV pp. fac-sim. B.N. : 4° Vm 328.
— *Drames liturgiques du Moyen-Age*, texte et mus., Rennes 1860. B.N. : Yf 1083.
— *Scriptorum de musica mediæ ævi novam seriem... edidit E. de C.*, Paris, A. Durand, 1864-1876, 4 vol. in-4°. B.N. : 4° Vm 309 et Bibl. du Conserv., usuels.
- DE GHELLINK (J.). — *Littérature latine du Moyen-Age*, tome II, p. 75 sqq. Bibliothèque catholique des sciences religieuses, vol. 86, Paris, 1939.
- DUCANGE. — *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis, editio nova*, Paris, Librairie des sciences et des arts, 1937 (nouveau tirage), 10 vol.
- DU MERIL. — Voir MERIL (du).
- * DUPLES-AGIER (Henri). — *Chroniques de Saint-Martial de Limoges*, Paris, Veuve Jules Renouard, 1874, in-8°, LXXII-429 pp. B.N. : 8° Lk 117 et rés. Lk 1, 117.
- DUPOUX (abbé J.). — *Les chants de la Messe*, Paris, Schola Cantorum, 1905, gr-8°, 125 pp. Articles répartis dans la TSG IX (1903) et X (1904). B.N. : B 29080.

- DURAND (Guillaume). — *Rationale ou manuel des divins offices*... éd. Charles Barthélemy, in-8°, Paris, J. Frantz, 1854. B.N. : B 7230.
- FALLERSLEBEN (Hoffmann von). — *Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit; ein litterarhistorischer Versuch*, Breslau, Grass, Barth und C., 1832, in-8°, VIII-209 pp. B.N. : Yh 2765.
- FARAL (Edmond). — *Les jongleurs en France au Moyen-Age*, Paris, H. Champion, 1910, gr.-8°, XI-339 pp. B.N. : 8° Z 114.
— *Les arts poétiques aux XII^e et XIII^e s.*, Paris, E. Champion, 1924, in-8°, XVI-384 pp. (1124). Bibliothèque de l'Ecole des hautes études. Sciences historiques et philologiques. Fascicule 238. B.N. : 8° Z 114 (238).
- * FERRETTI (dom Paolo). — *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*, traduit de l'italien par Dom A. Agaësse, Paris-Tournai Rome, Desclée 1938, t. I (le tome II n'est pas paru).
- FRERE (Walter-Howard). — *The Winchester Troper, from mss. of the Xth and XIth centuries*..., London, 1894, in-8°. B.N. : B 24925 (8).
- Callia Christiana*, Paris, Didot, 1715-1865 ; (novissima, 1899, 1920) ; art. Limoges, t. II, p. 498. B.N. : Usuels, casier P.
- GASTOUE (Amédée). — *La musique religieuse au Moyen-Age. Etude historique*, TSG. V (1899), pp. 303-310 ; VI (1900), pp. 13-20, 54-58.
— *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien, d'après les travaux les plus récents*, Paris, Schola Cantorum, 1904, gr.-8°, XIV-221 pp. Recueil d'articles parus dans TSG VII (1901), p. 315 à IX (1903), p. 92. B.N. : 4° V 5709.
— *La transformation des timbres liturgiques*, TSG VII (1901), pp. 164-170, 193-211. (Sur l'origine des timbres de séquences nouveau style.)
— *Un timbre populaire: l'O filii*. TSG VII (1901), pp. 119-122.
— *L'O filii, ses origines, son auteur*. TSG XIII (1907), pp. 81-90.
— *Les chants de Pentecôte*, TSG XI (1905), pp. 203-213.
— *L'ancienne musique byzantine et sa notation*, SIM. III (1907), pp. 785-840.
— *Les origines du chant romain, l'antiphonaire grégorien*, Paris, Picard, 1907, gr.-8°, XII-307 pp. B.N. : V 6291.
— *L'art grégorien*, Paris, Alcan, 1911, in-8°, 206 pp. B.N. : 8° G 8383 (34).
— *Musique et apologétique. La musique d'église, études historiques, esthétiques et pratiques*, Lyon, Janin frères, 1911, in-16, 283 pp. B.N. : 8° V 35301.
— *Three centuries of French music*, The Musical Quarterly, New-York, III, 2 (avril 1917), pp. 173-188 (translated by H. Morette).
— *Robert le Pieux, roi de France et musicien*, TSG. XXI (1919-1920), p. 217.
— *Les Primitifs de la musique française*, Paris, Laurens, 1922, in-8°, 123 pp. Coll. Les musiciens célèbres. B.N. : 8° G 8382 (40).
— *Le Cantique populaire en France*, Lyon, Janin, 1925, in-8°, 344 pp.
— *Le chant gallican*, Grenoble, 1939, extrait de la Revue du chant grégorien, Grenoble, 1937-1939, 63 pp.
— Voir aussi DACIER et LAUER.
- GATARD (dom Augustin). — *La musique grégorienne*, Paris, Laurens, 1914, in-8°, 128 pp., fig. Coll. Les musiciens célèbres. B.N. : 8° G 8382 (8).
- GAUTIER (Léon). — *Hymni latini mediæ ævi*... (Compte rendu de l'édition de MONE), Paris, Didot, s.d., in-8°, 7 pp. Extrait de la Bibl. de l'Ecole des Chartes, 5^e série, vol. II. B.N. : Yc 13706.
— *Ecole impériale des Chartes. Cours d'histoire de la poésie latine au Moyen-Age. Leçon d'ouverture*, Paris, Le Clère, 1866, in-8°, 43 pp. B.N. : Yc 10469.
— *Histoire de la poésie liturgique au Moyen-Age. I. Les Tropes*, Paris, Palmé, 1886, in-8°, VIII-280 pp. B.N. : 8° Y 98 (ouvrage fondamental).
— *La poésie religieuse dans les cloîtres du IX^e et XI^e s.*, Paris, Palmé, 1887, in-8°, 47 pp. B.N. : Yc Pièce 67.

- GENNRICH (Friedrich). — *Musikwissenschaft und Romanische Philologie*, Halle, Niemeyer, 1918, in-8°, III-54 pp. B.N. : 8° Y 475.
— *Die Alfranzösische Rotrouenge*, Halle, Niemeyer, 1925, in-8°, VII-84 pp. B.N. : 8° Y 477 (2).
— *Internationale mittelalterliche Melodien*, Zf. Mkw., XI, 5-6 (1929), pp. 1-66.
— *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle, Niemeyer, 1932, XIII-288 pp. B.N. : 8° V 50742.
- GERBERT (Dom Martin). — *De cantu et musica sacra...*, Typis san Blasianis, 1774, 2 vol. in-4°. B.N. : V 10742 et Bibl. Conservatoire, usuels.
— *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiæ, Galliæ et Germaniæ codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati a Martino Gerberto...* Typis San Blasianis, 1784, 3 vol. B.N. : 4° V 10743-5.
- GEROLD (Théodore). — *La Musique au Moyen-Age*, Paris, Champion, 1932 (coll. Class. franç. du Moyen-Age), in-16, XI-443 pp. B.N. : 8° Z 18.142 (73).
— *Histoire de la musique des origines à la fin du XIV^e siècle*, Paris, Laurens, 1936, in-4°, 436 pp.
- GHELLINCK. — *Littérature latine au M.A. jusqu'à la Renaissance carolingienne*, Paris, Bloud et Gay, 1939, 2 vol.
— *Essor de la littérature latine au XI^e s.*, Paris-Bruxelles, 1946, 2 vol.
- GOEDEKE (Carl). — *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Dresden, I. Enlermann, 1884-1910, 9 vol. in-8°. B.N. : Yh 133.
- GREENE (Richard Leighton). — *The early English carols*, Oxford, Clarendon, 1935, in-8°, CXLV?462 pp. B.N. : 4° V 13.148.
- GROEBER (G.). — *Grundriss der romanischen Philologie*. T. II, 1^{re} partie : *Übersicht über lateinische Literatur von der Mitte des 6. Jhs. bis 1250*, Strasbourg, Trübner, 1902, gr. 8°. B.N. : 4° X 314.
- * GUBERT (Louis). — *Coutumes singulières de quelques confréries et de quelques églises du diocèse de Limoges. Représentations et mystères, processions et danses, les cornards de Payzac*, Limoges, impr. de Chapoulaudrères, 1879, in-8°, 20 pp. B.N. : 2 ex. Lk 3 11113 et 8° Z 8999. (14).
— *Des formules de date et de l'époque du commencement de l'année en Limousin*, Tulle, Crauffon, 1886, in-8°, 57 pp. B.N. : 8° V 8771.
— *Notes historiques sur le culte de l'apôtre saint Martial*, Limoges 1886, in-4°. B.N. : E 2400. Limoges 165.
— *Anciens statuts du diocèse de Limoges*. XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. Paris, Leroux, 1889, in-8°, 11 pp. B.N. : 8° Z 9962 (11). Extrait du Bulletin du Comité des traavux historiques et scientifiques, section d'histoire et de philologie, 1888.
— *Les anciennes confréries de la basilique de Saint-Martial*, Limoges, Vve H. Ducourtioux, 1895, in-8°, 140 pp. B.N. : 2 ex. 8° Lk7 28.993 et 8° Z 8999 (2).
— *Un livre sur l'abbaye de Saint-Martial de Limoges*, Limoges, Ducourtioux, 1902, in-8°, 32 pp. B.N. : 8° Lk7 33.612 et 8° Z 9963 (15).
- HALPHEN (Louis). — *L'Essor de l'Europe (XI^e-XIII^e s.)*. Collection d'histoire générale (Peuples et civilisations), dir. par L. Halphen et Ph. Sagnac. N° 6, Paris Alcan, 1932, in-8°, 611 pp. B.N. : 8° G 11.753 (6).
- * HANDSCHIN (Jacques). — *Über Estampie und Sequenz*, ZfMw. (I), XII (1929), p. 1-20 ; (II), XIII (1930), p. 113-132 (article fondamental).
— *Die Schweiz, welche sang* (über mittelalterliche Cantionen aus schweizerischen Hss.). Extrait de *Festschrift Karl Nef zum 60. Geburtstag*. 1933, pp. 102-133. (Tirage à part paginé 1-32.)
— *L'organum à l'église*, Revue du Chant Grégorien, 1936, pp. 179-182 et 1937, pp. 14-19 et 41-48. (Tirage à part, Grenoble, 1937, pp. 1-16.)
— *Art. Abendland in Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik herausgegeben von Friedrich BLUME, Cassel-Båle, t. I, 1939, col. 25-32).

- HASKINS (Charles Homer). — *The greek element in the Renaissance of the 12th century*, S. 1., 1920, in-4°. B.N. : 4° Z pièce 263.
- HELIN (Maurice). — *Littérature d'Occident. Histoire des lettres latines au Moyen-Age*, coll. Lebègue, 4° série, N° 40, Bruxelles, 1943.
- Histoire littéraire de la France...*, par les Religieux Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur, t. VII, Paris, 1746, pp. 300-308 : Adémar de Chabannes. B.N. : Usuels, casier BC.
- * HOOREMAN (Paul). — *Saint-Martial de Limoges au temps de l'abbé Odolric (1025-1040)* ; essai sur une pièce oubliée du répertoire limousin. *Revue belge de musicologie*, III, I (janvier-mars 1949), pp. 5-36. (Etude du *Versus de Sancto Marziale*, d'Adémar de Chabannes, et sur l'apostolicité.)
- HUGHES (Dom Anselm, O.S.B.). — *Anglo-French Sequelæ*, edited from the papers of the late Dr. H.M. Bannister. Publications of the Plainsong and Medieval Music Society, Burnham, 1934.
- JUMILHAC (dom). — *La Science et la Pratique du plain-chant*, 1847, 2 éd., par Th. Nisard et Alexandre Le Clercq, Paris, Le Clercq, 1847, in-4°, 356 p., musique. B.N. : V 15.458.
- KIRCHER (le P.A.). — *Athanasii Kircheri... Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni in X. libris digesta...*, Romæ, ex typographia hæredum F. Corbellotti, 1650, 2 tomes en un vol., in-f°, fig., pl., portr. et frontisp. gravés (notes mss.). B.N. : V 2803.
- 1650. — *Ibid.*, 2 vol. in-f°, fig., pl., portr. et frontisp. gravés, musique. B.N. : Rés. V 590.591.
- KNUTTEL (J.A.N.). — *Het geestelijk lied in de Nederlanden voor de Kerkvorming*, Rotterdam, Bruxelles, 1906. Bibl. de l'Institut voor Muziekwetenschap, Utrecht.
- * LASTEYRIE (Charles-Ferdinand de). — *L'abbaye Saint-Martial de Limoges*, Paris, Picard, gr-8°, 1901, XVIII-509 pp. et pl. B.N. : 8° Lk7 32.853.
- LASTEYRIE (Robert de). — *L'Architecture religieuse à l'époque romane*, 2° éd., Paris, Picard, 1929, in-4°, X-857 pp. B.N. : 4° Lj 1 293 A.
- LEICHTENTRITT (Hugo). — *Geschichte der Mottete*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1908, in-8°, VII-453 pp. B.N. : 4° Vm 207 (2).
- LETONNELIER (G.). — *L'Abbaye exempte de Cluny et le Saint-Siège (910-fin du XIII^e siècle)*. Mâcon, Protat frères, 1905, in-8°, 6 pp. B.N. : 8° Lk 7 45.869. (Ecole nationale des Chartes. Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1905 pour obtenir le diplôme d'archiviste-paléographe. Extrait.)
- *L'Abbaye de Cluny et le privilège de l'exemption*. Mâcon, Protat frères, 1910, in-8°, 17 pp. B.N. : 8° Lk7 45.870. (Académie de Mâcon, Millénaire de Cluny, Congrès d'histoire et d'archéologie tenu à Cluny, les 10, 11, 12 septembre 1910).
- * LOTE (Georges). — *Histoire du vers français*. Tome I, 1^{re} partie : Le Moyen-Age, Paris, Boivin, 1949, gr-8°, XXVII-362 pp.
- LUDWIG (Friedrich). — *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. I. — *Catalogue raisonné der Quellen*, Halle, Niemeyer, 1910, in-4°, 344 pp. (le t. II n'est pas paru). B.N. : 4° Vm 180.
- * — *Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, ap. ADLER (Guido), *Handbuch der Musikgeschichte*, 2° éd., Berlin, Max Hesse, 1930, 634 pp. (pp. 157-294).
- *Die Erforschung der Musik des Mittelalters*, Göttingen, 1900. (Göttingen Univ. Festrede, pp. 1-30.), in-8°. B.N. : 8° Gött. 69.
- MABILON. — *Traité des études monastiques*. Paris, Robustel, 1692, 2 vol. in-12. B.N. : D 42.531.
- *Annales ordini S. Benedicti occidentalium monachorum...* Paris, Robustel, 1703-1739, 6 vol., in-f°, IV, 1707. B.N. : H 1451-1456.
- * MANITIUS (Max). — *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, erster Teil. Handbuch der Klassischen Altertumswissenschaft, Band IX., 2. Abteilung, I. Teil, von Justinian bis zur Mitte des 10. Jahrhunderts. Munich, C.H. Beck, 1911, gr-8°, VIII-766 pp.
- D°, 2. Teil, von der Mitte des 10. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Kampfes Zwischen Kirche und Staat, 1924, X-873, pp. B.N. : 8° Z 14977.
- MARTENE (Dom Edmond). — *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur*, Paris, 1717, in-4°, (deux parties en 1 vol.). B.N. : 4° L 45 35.
- *Thesaurus novus anecdotorum...*, Paris, 1717, 5 vol. in-fol. B.N. C 806.
- MERIL (E. de). — *Essai sur l'origine des rimes*, Paris, Franck, 1844, in-8°, 45 pp. B.N. : 8° X pièce 575.
- *Poésies populaires latines antérieures au XII^e S.*, Paris, Didot, 1843, in-8°. B.N. : Yc 12030.
- *Poésies populaires latines au Moyen-Age*, Paris, 1847, in-8°, 454 pp. B.N. : Yc 12031.
- *Poésies inédites du Moyen-Age*, 1854, in-8°. B.N. : Yc 12028, 12029 et Yc 852.
- MEYER (Wilhelm). — *Pitra, Mone und die byzantinische Strophik*, Munich, 1896, in-8°, paginé 49-66. B.N. : 8° Z 9764 (14).
- * — *Der Ursprung des Motetts*. Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, 1898, in-8°, pp. 113-115. B.N. : 8° Z 9764 (17).
- * — *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*, Berlin-Berlin, Weidmann, gr-8°, 1905, 2 vol., 374 et 403 pp. B.N. : 8° Yc 942.
- MIGNE (Abbé Jacques-Paul). — *Patrologie latine (Patrologiae cursus completus...)*, Paris, J.P. Migne, 1844-1864, 221 vol. gr-8°, notamment t. 32, 41, 42, 47 (S. Augustin), 63 (Boèce), 106 (S. Colomban), 218 (Indices). B.N. : C 1961 et usuels.
- MILCHSACK (Gustav). — *Hymni et sequentiae*, Halle, 1866, in-4°. B.N. : B 40130
- * MONE (Franz-Joseph). — *Lateinische Hymnen des Mittelalters aus Handschriften herausgegeben und erklärt*, Freiburg im Breisgau, Hander, 1853-1855, 3 vol. in-8°. B.N. : B 24559.
- *Monologium cluniacense*, bulletin d'histoire et de philosophie des Bénédictins de l'Observance de Cluny, Aoste, 1903, in-8°. B.N. : 8° H 8413.
- MORELOT (Stephen). — *Du chant de l'église gallicane*. *Revue de Musique Religieuse*, III, 1847, pp. 89-102 (art. signé S.M.) (Sur l'« antienne » *Venite populi, ante communionem.*)
- NICOLAU D'OLWER (L.). — *L'escola poetica de Ripoll en els segles X-XIII*, Barcelona, 1920, in-4°, 84 pp. *Annuaire de l'Institut d'Estudis catalans*, 1915-1920, VI. B.N. : 4° Yg 78.
- ORTIGUE (Joseph d'). — *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au Moyen-Age et dans les temps modernes*, Paris, J.-P. Migne, 1853, gr-8°, XXXIX-1564 ecl. B.N. : D 3620 (29).
- Paroissien romain, chant grégorien (n° 800)*, extrait de l'édition Vaticane et signes rythmiques des Bénédictins de Solesmes, Rome, Tournai, Desclée, s.d. (imprimatur 1914), XXX-1605 pp.
- PIRENNE (H.), COHEN (G.) et FOCILLON (H.). — *La civilisation occidentale au Moyen-Age du XI^e au milieu du XV^e S.*, t. XIII de l'*Histoire du Moyen-Age* dans l'*Histoire générale* de G. GLOTZ, Paris, Presses Universitaires de France, 1933, in-8°, 706 pp. B.N. : G 11587.

- POGNON (Edmond). — *L'An Mille d'après les chroniqueurs*, Paris, 1947, Gallimard. B.N.: 8° G 14617 (6).
- POTHIER (Dom. J.). — *Une ronde pieuse du XI^e S., Eva virum*, Revue du chant grégorien, XI-4, nov. 1902, pp. 49-56. (Transcription et étude; en réalité, considérations générales sans intérêt; à titre d'exemple, voici la seule justification du titre donné ci-dessus: « On y remarque une particularité, à savoir un mouvement cadencé semblable à celui des rondes populaires, ainsi nommées rondes, parce qu'on les chante en dansant en rond ».)
- POTIRON (Henri). — *L'analyse modale du chant grégorien*, Paris, Tournai, Rome, Desclée, 1948, in-16, 184 pp.
— *La notation grecque et Boèce*, Paris, Tournai, Rome, Desclée, 1951, in-8°, 74 pp.
- RABY (F.J.E.). — *A history of christian Latin poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages*, Oxford, Clarendon, 1927, in-4°, XII-492 pp. B.N.: 4° Yc 116.
— *An history of secular Latin poetry in the Middle Ages*. Oxford, Clarendon, 1934, 2 vol. in-8°. B.N.: 4° Yc 114.
- * REESE (Gustave). — *Music in the Middle Ages...* New York, Norton et Co, 1940, gr.-8°, XVII-502 pp.
- REINERS (A.). — *Die Tropen-, Prosen- und Präfations- Gesänge des feierlichen Hochamtes im Mittelalter*, Luxembourg, 1884.
- RIEMANN (Hugo). — *Geschichte der Musiktheorie vom 9. Bis 19. Jahrhundert*, Leipzig, Hesse, 1898, in-8°, XX-352 pp. B.N. 4° Vm 305. (2^e éd. 1919).
— *Handbuch der Musikgeschichte*, 1^{er} vol. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1904, in-8°. B.N.: 4° Vm 304.
- SCHNUERER (Gustave). — *Histoire de l'Eglise au Moyen Age*. Traduit de l'allemand par G. Castella, Paris. Payot, 1933-1938, 3 vol. in-8°. B.N.: 8° H 8846. (Bibl. historique.)
- SCHUBIGER (le P. Anselm). — *Die Sängerschule St Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert, ein Beitrag zur Gesangsgeschichte des Mittelalters*. Einsiedeln, Benziger, 1858, in-4°, VIII-96 pp. B.N.: 4° V 2601.
— *Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama... das ausserliturgische Lied... des Mittelalters*. Berlin, Liepmannsohn; in-8°, s.d. B.N.: 8° V 17566.
- * SPANKE (Hans). — *Über das Fortleben der Sequenzenform in den rom. Sprachen*. ZfRPh. LI, 1928, p. 309.
— *Das lateinische Rondeau*. ZfRPh. LIII, 1929, pp. 113-148.
- * — *S. Martial Studien*. ZfRPh. LIV 566, 1930, pp. 282-317, LIV 7-8, 1931, 385-422 et LVI, 1932, pp. 450-sqq. (Etude fondamentale).
— Critique de VERRIER, *le vers français*. ZfRPh. LIII, 1933, p. 629.
— Recension de GENNRICH, *Formenlehre*. Literaturblatt für germanische und romanische Philologie, 1934, pp. 104-114.
— *Aus der Vorgeschichte und Frühgeschichte der Sequenz*. ZfDA, 1934, LXXI, I.
— *Eine neue Geschichte der Musik Kataloniens im Mittelalter*. Göttingische Gelehrte Anzeigen, CXCI, 1936, pp. 363-401. (Compte rendu critique de Anglès, *Musica à Catalunya...*)
- * — *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*. Berlin, Weidmann, 1936, in-8°, 189 pp.
- * — *Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters*, Stuttgart et Berlin, W. Kohlhammer, 1943, gr. 8°, VIII-117 pp.

- STACH (W.) et WALTHER (H.). — *Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters*. Dresden, 1931. (Schriftenreihe der historischen und Vierteljahresschrift.)
- * SUNYOL (Dom Grégoire M.). — *Introduction à la Paléographie musicale grégorienne*, traduit du catalan, préface de dom A. MOCQUEREAU. Paris, Tournai, Rome, Desclée, 1935, gr. 8°, IX-660 pp.
- TIERSOT (Julien). — *De quelques cantiques populaires*. TSG., XI, 1905, pp. 369-377. (Sur les farcitures populaires du Kyrie et les chants populaires français inspirés par lui.)
- URSPRUNG (Otto). — *Alte griechische Einflüsse und neuer gräzistischer Einschlag in der Mittelalter Musik*. ZfMw. XII, 1929-1930, p. 193.
- * VERRIER. — *Le vers français. Formes primitives, développement, diffusion*. Paris, Didier, 1932, 3 vol. in-8°:
Tome I: *La formation du poème*, 300 pp.
Tome II: *Les mètres*, 1932, 328 pp.
Tome III: *Adaptations germaniques*, 1933, XI-392 pp.
B.N.: 4° Yc 554. (Bibl. de la Société des Amis de l'Université de Paris, 1, 2, 3.)
- VIGNAUX (Paul). — *La Pensée au Moyen-Age*. Paris, Colin, 1938, in-16, 208 pp. B.N.: 8° Z 21.106 (207). (Collection Armand Colin, section de philosophie, n° 207.)
- * VILLETARD (Abbé Henri). — *Office de Pierre de Corbeil (office de la Circonscription) improprement appelé "Office des Fous"*. Paris, Picard, 1907, in-4°, XII-239 pp.
- VOGELEIS (Martin). — *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass 500-1800*. Strasbourg, Le Roux, 1911, in-8°. II-848 pp. B.N.: 4° Vm 247.
- WAGNER (Peter). — *Der gregorianische Gesang*, in Guido ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte*, pp. 73-125. (V. LUDWIG.)
— *Einführung in die gregorianische Melodien, ein Handbuch der Choral-kunde*. Freiburg (Schweiz), B. Vei, 1901-1912. I: *Ursprung und Entwicklung des gregorianischen Gesangs*.
Edition française: *Origine et développement du chant liturgique jusqu'à la fin du Moyen-Age*, trad. abbé BOUR. Tournai, Desclée, 1904, in-8°, 338 pp.
— *Einführung in die gregorianischen Melodien, III, Gregorianische Formenlehre, eine choralische Stilkunde*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1921, in-8°, XI-540 pp. (p. 488, transcr. de *Nato canunt omnia*). B.N.: 4° V 4073 et 4° Vm 209. (Le t. II, *Neumenkunde*, n'intéresse pas directement notre sujet.)
— *Zur Mittelalterlichen Offiziumskomposition*. KmJB, 1908, p. 13.
— *Geschichte der Messe*. I. Teil: bis 1600, coll. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. XI, I. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913, in-8°, VII-548 pp. B.N.: 4° Vm 207 (11).
— *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela, aus dem sog. Codex Calixtinus*, coll. Friburgensia, neue Folge, fasc. XX. Fribourg (Suisse), Universitäts-Buchhandlung (Gebr. Hess et C°), 1931, 172 pp.
- WALPOLE (A.S.). — *Early latin hymns*. Cambridge, University Press, 1922, in-16, XXVIII-446 pp. B.N.: 3° Yc 1341.
- WELLESZ (Egon). — *Die byzantinische und orientalische Kirchenmusik* ap. ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte*, t. I (voir LUDWIG).
— *Eastern elements in western chant, studies in the early history of ecclesiastical music*, Oxford, 1948, XII-212 pp. (Monumenta musicae byzantinae, american series, subsidia II.)

- WINTERFELD (Paul von). — *Rhythmen und Sequenzenstudien*, ZfDA. XLV, Berlin 1901, pp. 133-149, et XLVII, Berlin 1903, pp. 73-100 (notamment sur la séquence de Ste-Eulalie et le *Tô Hypermachô*). B.N.: Z 37.068.
- WOLF (Ferdinand). — *Lais, Sequenzen und Leiche*, 1841. (Travail de base repris et remplacé par HANDSCHIN, *Ueber Estampie und Sequenz*.)
- WOOLDRIDGE (H.E.). — *Early English harmony from the 10th to the 15th century*. Vol. I: fac-similés... London, B. Quaritch, 1897, in-fol. B.N.: Fol. V 3641 (The plainsong and mediaeval music society).
- *The Oxford history of music*, Oxford, Clarendon, 1901-1905, 5 vol. in-8. B.N.: 8° V 31.414.

II. — SOURCES HISTORIQUES ET APOSTOLICITÉ

a) Principaux textes anciens

(Par auteur, ou par titre en cas d'anonymat. Pour le détail des références, v. au § b.)

- ADEMAR DE CHABANNES. — *Chronique* (jusqu'en 1028).
éd. LABBE, II, 151.
» CHAVANON.
» MGH, IV, 106.
» P.L. t. 141, col. 9.
— *Sermons*, inédits, BN. ms. lat. 2469.
— *Epistola de apostolatu S. Martialis*, P.L. t. 141.
— *Commemoratio abbatum*... Voir ce titre.
Annales lemovicensis (538-1037): LABBE, I, 332.
— (687-1060): MARTENE, *Thesaurus*, III, 1400.
BOUQUET, III, 316.
d° IX, 82.
d° X, 177.
— (818-1060): MGH., II, 250.
Annales manuscrites de Limoges... Voir RUBEN, etc.
Chronicon aquitanicum (834-1025): LABBE, I, 291.
— (830-1028): CHIFFLET.
BOUQUET, VII, 223.
MARTENE, *Thesaurus*, III, 1448.
MGH. II, 252.
Commemoratio abbatum Lemovicensium basilicæ S. Martialis apostoli d'Adhémar de Chabannes (848-1029) et continuateurs jusqu'au xv^e siècle:
LABBE, II, 271.
P.L. t. 141, col. 79-86.
MABILLON, *Ann. ord. S. Bened.* IV, app. 46.
DUPL. AG., I-27.
GEOFFROY de VIGEOIS. — *Chroniques*: BOUQUET, X, 267.
id. XI, 288.
id. XII, 421.
id. XVIII, 211.
GREGOIRE DE TOURS. — *Historia Francorum*: P.L. t. 71 col. I sqq.
ITIER (Bernard). — *Chroniques de Saint-Martial de Limoges*: v. DUPL. AG.

b) Divers.

- AMANN (Emile) et DUMAS (A.). — Voir FLICHE.
- ARBELLOT (Abbé François). — *Dissertations sur l'apostolat de Saint-Martial et sur l'antiquité des églises de France*, Paris, V. Didron, 1855, in-8°. B.N.: LD 3, 19.
— *Documents inédits sur l'apostolat de Saint-Martial et sur l'antiquité des églises de France*, Paris, J. Lecoffre, 1860, in-8°. B.N.: Lk3, 284.
— *Etude historique et littéraire sur Adémar de Chabannes*, Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin; XXII, Limoges, impr. de Chapoulaud frères, 1873, in-8°. B.N.: Ln 27 27.427.
— *Miracula S. Martialis, anno 1388 patrata*, Bruxellis, 1882, in-8°. Pièce. B.N.: Ln 27 34.025.
— *Manuscrit inédit des miracles de Saint-Martial* (xiv^e s.), Paris, 1882, in-8°, Pièce. B.N.: Rés. Ln 27 33.817.
Limoges, 1889, in-8°, Pièce. B.N.: Ln 27 38.773.
— *Le livre des miracles de Saint-Martial* (texte latin inédit du ix^e siècle),

- ARBELLOT (Abbé François). — *Etude historique sur l'ancienne vie de saint Martial et les origines chrétiennes de la Gaule*, Paris, Haton, 1892, in-8°, VI-48 p. B.N. : Ln 27 47.742.
— *Observations critiques à M. l'abbé Duchesne sur les origines chrétiennes de la Gaule et sur l'apostolat de Saint-Martial*, Limoges, Ducourtieux, 1895, in-8°, 62 p. B.N. : 8° Z 9990 (3).
— *Vie de saint Martial, apôtre de l'Aquitaine ...* (6 octobre 1899), Limoges, Ducourtieux, 1899, in-16, 47 p. B.N. : Ln 27 47.131.
- AZIAS (Léonce). — *L'Aquitaine carolingienne (778-987)*, Bibliothèque méridionale, série II, t. 28, Toulouse 1937.
- BALTEAU. — *Dictionnaire de Biographie française* sous la direction de J. Balteau, M. Barroux et M. Prévost... avec le concours de nombreux collaborateurs, tome I, col. 556 sqq. Adémar de Chabannes, Paris, Letouzey et Ané, 1933, in-4° à 2 col. B.N. : 4° Ln 192.
- BALUZE (Etienne). — *Capitularia regum Francorum*. Nova editio auctior et emendatior ad finem autographi..., Parisiis, 1780, 2 vol. in-fol. B.N. : F 1833-1834.
- BELLET (Mgr. Charles). — *Saint Martial, apôtre de Limoges*, Paris, A. Picard et fils, 1898, in-8°, 120 p. B.N. : Ln 27 46.055.
- BERNARD (Auguste-Joseph). — *Recueil des chartes de l'abbaye de Cluny*, Paris, 1876-1894, 5 vol. in-4°. B.N. : L 45 30 xx.
- BETHMANN. — Voir PERTZ.
- BONAL (Antoine). — *Histoire des évêques de Rodez*, Rodez, impr. de l'Union catholique, Paris, éditions de la "Revue historique", 1935 (22 décembre), in-16, XXV-617 p. B.N. : 8° Lk3 1910 (1).
- BOUQUET (Dom Martin). — *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, Paris, 1738-1752, in-fol. (t. I-XIX réimprimés sous la direction de Léopold Delisle, Paris, Palmé, 1867-1871, in-fol.). Recueil continué par les bénédictins de Saint-Maur et par des membres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. IX-XXIV, Paris, 1757-1904. B.N. : 2 ex. L 45 8 et Rés. L 45 8.
- BRUEL (A.). — *Les Chapitres généraux de l'ordre de Cluny ...* Paris, 1874, in-8°, 40 p. B.N. : Ld 16 374.
Extr. de la Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, t. XXXIV.
- CABROL (Dom Fernand) et LECLERCQ (Dom Henri). — *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, Letouzey, 1907 sqq. Derniers volumes sous la direction de Henri MARROU. Publication encore en cours.
- CHABANEAU (C.). — *Chronicon S. Martialis Lemov.*, dans *Revue des langues romanes*, 1880.
- * CHAMPEVAL (J.B.). — *Continuation de Bernard Itier*, BSAL, XLII, 304.
— *Le Bas-Limousin seigneurial et religieux ou Géographie historique abrégée de la Corrèze*, Limoges, Ducourtieux, 1896-1897, in-8°, 416 p. et carte. B.N. : Lk7 2324.
- CHAMPLY (L.H.). — *Histoire de l'abbaye de Cluny*, 3^e édition, Paris, H. Dupuy, 1930, in-16, 368 p. B.N. : 8° Lk7 12.352 B.
- CHAUMONT (L.). — *Histoire populaire de Cluny d'après les sources et sur un plan nouveau*, Paris, J. de Gigorg, 1911, in-8°, IV-216 p., pl. et plans. B.N. : 8° Lk7 37.477.
- CHAVANON (Jules). — *Chroniques d'Adhémar de Chabannes*, Collection de textes pour servir à l'étude et l'enseignement de l'histoire, t. XX, Paris, 1897, in-8°. B.N. : L 45 60.
- CHEVALIER (Ulysse). — *Répertoire des Sources du Moyen-Age, Topo-bibliographie*, tome I, col. 1695 : Limoges, Paris, 1903.
— *Répertoire des Sources historiques du Moyen-Age, Bio-bibliographie*, tome I, col. 47 : Adémar de Chabannes, Paris, 1905.

- CHIFFLET (Jules). — *Mémoires* (publié par L. Jeannez), Besançon, impr. Outhenin-Chalandre, 1867-1868, 2 vol. in-8° portr. B.N. : Lk2 761.
Mémoires et documents inédits pour servir à l'histoire de la Franche-Comté, t. V, VI.
- COTTINEAU (Dom L.H.). — *Répertoire topo-bibliographique des abbayes et prieurés*, Mâcon, Protat frères, 1936, 2 vol.
- COURAJOD (L.). — *Monasticon gallicanum*, Paris, 1869, Ars. 4° NF 10.109
- CUCHERAT (Chanoine F.). — *Cluny au XI^e siècle, son influence religieuse, intellectuelle et politique*, Paris, Guyot frères, 1851, gr-8°, IV-184 p. et pl. B.N. : Lk7 2139.
- DE COUSSEMAKER (E.). — *Inventaire des ornements conservés dans la trésorerie de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges au XII^e siècle*, Bulletin archéologique, 1847-1848, IV, 99-101.
- DESNOYERS (J.). — *Chroniques de Saint-Martial*, dans *Ann. Bull. Soc. hist. de France*, IX (1872), 145-146 ; XI (1874), 124-126.
- DUCHESNE (Abbé L.). — *Saint-Martial de Limoges*, Toulouse, E. Privat, 1892, in-8°, paginé 289-330. *Annales du Midi*, IV (1892), p. 289 sqq. B.N. : 8° Z 9971 (13).
— *Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule*, Paris, Thorin et fils (et A. Fontemoing), 1894-1899, 2 vol. in-8°. B.N. : 8° Ltd 1 60.
I. *Provinces du Sud-Est*.
II. *L'Aquitaine et les lyonnaises*.
— 1900, Paris, A. Fontemoing, in-8° (t. II). B.N. : Ld 1 60 A.
— 1907, 2^e éd. - Ibid., in-8° (t. I). B.N. : 8° Ld 1 60 B.
- DUPLES-AGIER (H.). — *Le Trésor de Saint-Martial de Limoges au XIII^e siècle*. Paris, impr. de Firmin Didot, s.d., in-8°, 8 p. Bibliothèque de l'école des Chartes, 4^e série, t. I, 1855, Paris, s.d., gr-8°. B.N. : 8° Lj9 310.
* — *Chroniques de Saint-Martial de Limoges*, Paris, 1874, in-8°.
- FLICHE (Augustin). — *Histoire de l'Eglise*, t. VII, *l'Eglise au pouvoir des laïques* (Emile AMANN et A. DUMAS), t. VIII, *la Réforme grégorienne et la reconquête chrétienne*, Paris, Bloud et Gay, 1940, in-4°.
- FRANKLIN. — *Chroniques de Saint-Martial de Limoges*, dans Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, XXXV (1874), 296-299.
Gallia Christiana : vet. (1656), IV, col. 607-610 ; nova (1720), II, col. 553-565.
- GAMS (Le Père Pius Bonifacius). — *Series episcoporum ecclesiae catholicae, quotquot innotuerunt a beato Petro apostolo*, Ratisbonæ, G.J. Manz, 1873, in-4°, XXIV-963 p. B.N. : 4° H 101.
- GUIGNARD (Ph.). — *Les Monuments primitifs de la règle cistercienne*, Dijon, 1878, in-8°.
- GUIGNAUT (Joseph-Daniel). — *Breve chronicum abbatum S. Martialis*, Recueil des historiens des Gaules et de la France, t. XXI, Paris, 1855, in-fol., 791-792, et 802-814. B.N. : Fol. L 45 8.
- HEFELE (Charles-Joseph). — *Histoire des Conciles*, Nouvelle traduction française faite sur la deuxième édition allemande corrigée et augmentée de notes critiques et bibliographiques par un religieux bénédictin de l'abbaye Saint-Michel de Farnborough (Dom H. Leclercq), Paris, Letouzey et Ané, 1907-1913, 5 tomes en 10 vol. in-8°. Tome IV, 2^e partie, p. 936 sqq. : *Les Conciles occidentaux de 870 à 900...* Paris, 191. B.N. : B 29.091.
- HOLDER-EGGER (Oswald). — Voir PERTZ (MGH).
— *Martyrologium monasterii S. Martialis Lemovicensis*, Paris.
- LABBE (Le P. Philippe). — *Novæ bibliothecæ manuscriptorum librorum liber primus (secundus)*, Paris, S. et G. Cramoisy, 1657, in-fol., 2 vol. B.N. : Fol. L 45 6.
- * LASTEYRIE (Charles-Ferdinand, comte de). — *L'Abbaye Saint-Martial de Limoges*, Paris, Picard, 1901, gr-8°, XVIII-509 p. et pl. B.N. : 8° Lk7 32.853.
- LASTEYRIE (Robert de). — *L'Architecture religieuse à l'époque romane*, 2^e éd., Paris, Picard, 1929, in-4°, X-857 p. B.N. : 4° Lj1 293 A.
- LE CLERE (V.). — Voir *Histoire littéraire de la France*, XXI (1847).

- * LECLERCQ (Dom Henri). — Article *Limoges* dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* de Dom CABROL. (Voir ce nom.)
- LEROUX (Alfred). — *La Légende de Saint-Martial dans la littérature et l'art ancien*. Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin LX (1910), pp. 60-85 et 353-366, Limoges, Ducourtieux et Gout, 1911, in-8°, 38 p. et pl. B.N. : 8° Ln27 56.340.
— *L'Abbaye Saint-Martial de Limoges, A propos d'un livre récent*, Annales du Midi, XIII (1901), p. 457 sqq., Toulouse, Privat, 1901, in-8°, 47 p. B.N. : 8° Lk7 33.286.
- LEROUX, MOLINIER et THOMAS. — *Obituaire de Saint-Martial*, Documents historiques bas-latins de la marche du Limousin, Limoges, 1883-1885, in-8°. B.N. : 8° Lk2 3372.
- LIMOZIN-LAMOTHE (R.). — *Le Diocèse de Limoges des origines à la fin du Moyen-Age*, Strasbourg, F.X. Leroux, 1951, in-8°, 195 pp. (Ouvrage paru après la rédaction de ce travail.)
- LORAIN (Prosper). — *Essai historique sur l'abbaye de Cluny suivi de pièces justificatives et de fragments de la correspondance de Pierre le Vénéral avec S. Bernard*, Dijon, Popelain, 1839, in-8°, XLVIII-508 p., plan et pl. B.N. : 4° Lk7 2135.
— *Histoire de l'abbaye de Cluny depuis sa fondation jusqu'à sa destruction à l'époque de la Révolution, avec pièces justificatives*, 2^e édition, Paris, Sagnier et Bray, 1845, in-8°, XLIII-440 p. B.N. : 8° Lk7 2136.
- LORENZANA. — *Collectio SS. Patrum ecclesiae Toletanae*, I, Madrid, 1782.
- MANSI. — *Sacrorum Conciliorum Nova et amplissima Collectio*... quæ Joannes Dominicus Mansi evulgavit, tome XIX, col. 489 : concile de Limoges (1029) ; col. 501 : concile de Bourges (1031) ; col. 507 : concile de Limoges (1031), Venise, 1774. Florentiæ, Zatta, 1759-1798, 31 vol. in-fol., pl., portr. et frontisp. gr. B.N. : B 449.
Réédition photographique moderne.
- MARTENE (Dom Edmond). — *Thesaurus novus anecdotorum*, Lutetiæ Parisiorum, 1717, 5 vol. in-fol. B.N. : C 806.
— *Voyages liturgiques à travers la France*.
- MARTINIERE (J. de la). — *Saint Cybard, étude critique d'hagiographie vi-xii^e s.*, Paris, Picard et fils, 1908, in-8°, 292 pp. B.N. : 8° Ln27 53.959.
(Bulletin et Mémoires de la Société archéologique de la Charente, 7^e série, VII (1906-1907), p. 1 sqq.)
— Voir aussi BAUDRILLART.
- MAS-LATRIE (Comte Louis de). — *Trésor de chronologie, d'histoire et de géographie, pour l'étude et l'emploi des documents du Moyen-Age*, Paris, Palmé, 1889, in-fol., VI p., 2300 col. et un feuillet d'erratum. B.N. : Fol. G 95.
- MIGNE. — *Patrologie latine*, volumes divers (voir p. 393 et notes).
- MOLINIER (Auguste). — *Les Obituaires français au Moyen-Age*, Paris, Impr. nationale, 1890, in-8°, IV-354 p. B.N. : 2 ex. : B 24.808 et Z Renan 5429.
— *Histoire graphique de l'ancienne province du Languedoc* (Histoire générale du Languedoc, t. XVI), Paris, Privat, 1904, gr.4°, fig., pl. et cartes. B.N. : Fol. Lk2 834 B.
- MONTFAUCON (le P. B. de). — *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova ...*, Parisiis, Briasson, 1739, 2 vol., in-fol., t. II, 1033-1040, *necrologium monasterii S. Martialis Lemovicensis*. B.N. : Q 134-135.
- MURATORI et CAMPAGNOLA. — *Rerum italicarum scriptores...* t. II, Milan, 1726.
Mediolani, ex-typ. Societatis palatinæ, 1723-1751, 25 tomes en 28 vol. in-fol. B.N. K 26-53.
- PERTZ (BETHMANN, HOLDER-EGGER, WAITZ, etc.). — *Monumenta Germaniæ historica ... scriptorum*, Hanovre, impensis bibliopolii Hahniani, in-fol., 1826 à 1888. T. II, 1829 ; T. IV, 1841. B.N. : M 2487.

- PFISTER (Christian). — *Etude sur le règne de Robert le Pieux (996-1031)*, Paris, Vieweg, 1885, in-8°, LXXXVI-424 p. B.N. : 8° Lb 11 3.
(Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes, Sciences philologiques et historiques, fasc. 64, Paris, 1885).
- PIGNOT (J.H.). — *Histoire de l'ordre de Cluny depuis la fondation de l'abbaye jusqu'à la mort de Pierre le Vénéral (909-1157)*, Autun, Dejussieu, 1868, 3 vol. in-8°. B.N. : 8° Ld 16 363.
Publication de la Société éduenne.
- POGNON (Edmond). — *L'An mille d'après les chroniqueurs*, Paris, Gallimard, 1947. B.N. : 8° G 14.617 (6).
— Recueil de fac-similés à l'usage de l'École des Chartres, n° 71 : *Ademari Epistola de apostolatu sancti Martialis*, Paris, 1880.
- RIVET. — Voir *Histoire littéraire de la France*, t. VII.
- ROBERT. — Voir *Gallia Christiana*.
- RUBEN (Emile), ACHARD (Félix) et DUCOURTIEUX (Paul). — *Annales manuscrites de la ville de Limoges, dites ms. de 1638*, Limoges, 1872, in-8°. B.N. : Lk7 16.544.
- SALTET (Chanoine Louis). — *Une discussion sur Saint-Martial entre un Lombard et un Limousin en 1029*, Bulletin de littérature ecclésiastique, XXVI (1925), p. 161 sqq. et 279 sqq. B.N. : 8° R 3550.
— *Une prétendue lettre de Jean XIX sur saint Martial*, Ibidem, XXVII (1926), p. 117 sqq.
— *Les Faux d'Adémar de Chabannes, Prétendues décisions sur saint Martial au concile de Bourges du 1^{er} novembre 1031*, Ibidem, p. 145 sqq.
— *Un cas de mythomanie historique bien documenté : Adémar de Chabannes (988-1031)*, Ibidem, XXXII (1931), p. 149 sqq.
- SCHNURER (Gustave). — *Histoire de l'Eglise au Moyen-Age*, traduit de l'allemand par G. Castella, Paris, 1935. B.N. : 8° H 8846.
- WAITZ. — Voir PERTZ.

III. — CULTURE MONASTIQUE ET ENSEIGNEMENT

- ASPINWALL (B.). — *Les Ecoles épiscopales et monastiques de l'ancienne province ecclésiastique de Sens du VI^e au XII^e siècle, les maîtres et les matières de l'enseignement*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1904, in-8°, XXIII-150 p. B.N. : D2 17.540.
- BAUMERT (G.). — *Die Entstehung der mittelalterlichen Klosterschulen und ihre Verhältniss zum klassischen Altertum*. Jahresbericht der Oberrealschule zu Delitzsch, 1911, 1912 et 1912-1913.
- BEAUREPAIRE (Ch. de). — *Recherches sur l'instruction publique dans le diocèse de Rouen avant 1789*, Evreux, P. Huet, 1872, 3 vol. in-8°. B.N. : R 49.310-49.312.
Extrait des Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie.
- BERLIÈRE (Dom Ursmer). — *Les Ecoles abbatiales au Moyen-Age*, *Messenger des fidèles* (petite revue bénédictine), S. Benoît de Maredsous, t. VI, 1889, pp. 499-511. B.N. : II 11.302.
— *Les Collèges bénédictins aux universités du Moyen-Age*, revue bénédictine de critique, abbaye de Maredsous, 1893, pp. 145-158. B.N. : II 11.302.
— *Ecoles claustrales du Moyen-Age*, Bulletin de la classe des lettres de l'Académie royale de Belgique, 1921, n° 12, pp. 550-572. B.N. : 8° R 77.
— *L'Ordre monastique des origines au XII^e siècle*, Bruges-Paris, 1924, in-16, XII-311 p. Collection "Pax", vol. I. B.N. : 8° H 8122/1.
- BERNARD (A.). — *De l'enseignement élémentaire en France au XI^e et au XII^e siècle*. Paris, 1894, in-12.
- CAJOT (Dom Joseph). — *Recherches historiques sur l'esprit primitif et sur les anciens collèges de l'ordre de Saint-Benoît*. Paris, Guillot, 1787, deux parties en 1 vol. in-8°. B.N. : H 10.459-10.460.
- CARRÉ (Abbé). — *Sur les écoles de l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre au IX^e siècle*. Congrès scientifique de France, t. 39, Caen, 1858, in-8°, pp. 102 sqq. B.N. : 8° Lc 18 II.
- CLERVAL (Abbé). — *L'enseignement des arts libéraux à Chartres et à Paris dans la première moitié du XII^e siècle d'après l'Heptateuchon de Thierry de Chartres*. Paris, aux bureaux des "Annales de Philosophie chrétienne", 1889, in-8°, 24 p. B.N. : 8° R, pièce 4406.
— *Les Ecoles de Chartres au Moyen-Age du V^e au XVI^e siècle*. Chartres, R. Sellarret, 1895, in-8°, 569 p. B.N. : Lc 20, 13 bis.
Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir, t. XI.
- COPPI (E.). — *Le Università italiane nel medio evo (Les Universités italiennes au Moyen-Age)*. 5^e éd., Florence, Loescher, 1886, in-8°, XII-323 p. B.N. : 8° R 7692.
- COULTON (C.G.). — *Monastic schools in the Middle-Ages*. Contemporary Review (the), année 1913, Londres, pp. 818-828. B.N. : 8° Z 989.
- CREVIER (J.B.). — *Histoire de l'Université de Paris depuis son origine jusqu'en 1600*. Paris, Desaint et Saillant, 1761, 7 vol. in-12. B.N. : R 32709-32715..
- CUISSARD (C.) et GAUCHERON. — *L'Ecole de Fleury-sur-Loire à la fin du X^e siècle et son influence*. Orléans, Herluison, 1875, in-8°, 168 p. B.N. : Lk7 19793.
Extrait des Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais, t. XIV.
- DELISLE (L.). — *Les Ecoles d'Orléans aux XII^e et XIII^e siècles*. Paris, Impr. C. Lahure, 1869, in-8°, 16 p. (Lacombe, 355). B.N. : 8° R, pièce 9317.
Extrait de l'ann. bulletin de la Soc. Hist. de France, t. VII, p. 239, L 869.

BIBLIOGRAPHIE : CULTURE MONASTIQUE

403

- DENIFLE (Henri). — *Die Universitäten des Mittelalters bis 1400*. Berlin, Weidmann, 1885, in-8°. B.N. : 8° R 6894.
- DENIFLE (Henri) et CHATELAIN (E.). *Chartularium universitatis Parisiensis...* Tomus I (-IV). Paris, Delalain, 1889-1897, 4 vol. in-fol. B.N. : 3 ex. : Fol. R 108, Z Renan 72, et Rés. g R. 10.
— *Auctarium chartularii universitatis Parisiensis*. Paris, Delalain, 1894-1897, 2 vol. in-fol. B.N. : Fol. R 256.
- DESJARDINS (Eug.). — *L'Eglise et les écoles, ou étude historique sur la restauration des écoles au Moyen-Age*. Etudes historiques, religieuses et littéraires, Paris, 1872, pp. 364-407.
- DETTEN (G. von). — *Über die Dom- und Klosterschule des Mittelalters ins besondere über die Schuler von Hildesheim, Paderborn, Munster und Corvey*. Paderborn, 1893.
- DIGOT. — *Recherches sur les écoles épiscopales et monastiques de la province de Trèves*. Congrès scientifique de France, année 1850, t. XXV, Caen, pp. 326-339. B.N. : 8° Lc 18 II.
- DUBARLE (Eug.). — *Histoire de l'Université depuis son origine jusqu'à nos jours*. Paris, J.L.J. Brière, 1829, 2 vol. in-8°. B.N. : R 34.115-34.116.
- DUCHESNE (Abbé André). — *Bibliotheca cluniacensis, in qua SS. Patrum abb. Clun. vitæ, miracula, scripta, statuta, privilegia, chronologia duplex, item catalogus abbatiarum, prioratum, decanatum, cellatum et eccles. a clun. cenobio dependentium, una cum chartis et diplomat. donationum earumdem. Omnia nunc primum ex mss. codd. collegerunt Domnus Martinus Marrier, ... et Andreas QUERCETANUS*. Lutetia Parisiorum, sumptibus R. Fouët, 1614, 2 parties en 1 vol. in-fol., front. gr. B.N. : Fol. Ld16 48.
- DUPLESSIS. — *Sur les écoles monastiques*. Bulletin de la Commission historique et archéologique de Bourges, 1867-1875.
- EVANS (Joan). — *Monastic life at Cluny (910-1137)*. Oxford, 1931, in-4°. B.N. : 8° Ld16 429.
- FERET (P.). — *La Faculté de théologie de Paris et ses docteurs les plus célèbres, Moyen-Age*. Paris, Picard et fils, 1894-1897, 4 vol. in-8°. B.N. : D 83.869.
- FLICHE (Augustin). — *Histoire de l'Eglise, T. VIII, La Réforme grégorienne et la reconquête chrétienne*. Paris, Bloud et Gay, 1940, in-4°.
- FULLER (Thé.). — *The History of the University of Cambridge and of Walthamley, with the appeal of injured innocence*. Londres, T. Tegg, 1840, in-8°, XXIV-688 p., plan. B.N. : R 36.624.
- GUIGNARD (Ph.). — *Les monuments primitifs de la règle cistercienne publiés d'après les manuscrits de l'abbaye de Cîteaux*. Dijon, 1878, in-8°. B.N. : 8° Ld17 236.
Paru dans les *Analecta divionensia*. B.N. : L45 61 (41).
— 1878, Dijon, in-8°. B.N. : 8° Ld17 236 A.
- HAUREAU (J.B.). — *Ruine et établissement des écoles en Occident*, comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 1870, 2^e série, t. VI, pp. 298-305.
- IRSAY (Stephen d'). — *Les Universités médiévales*, conférences dactylographiées. Paris, s. d., in-4°, 26 p. B.N. : 4° R 4128.
— *L'opinion publique dans les universités médiévales*. Paris, s. d., in-8°, 22 p. B.N. : 8° R, pièce 19.885.
— *Histoire des universités françaises et étrangères des origines à nos jours*. T.I. : Moyen-Age et Renaissance. Paris, Picard, 1933-1935, 2 vol. in-8°, vol. I XII-373 p.; vol. 2, VII-452 p., pl., les 2 vol. 110 fr. (310). B.N. : 8° R 42.000 (1,2).
- LAUNOY (J. de). — *De scholis celebrioribus seu a Carolo Magno seu post eumdem Carolum per Occidentem instauratis liber*, Lutetia Parisiorum, typis viduæ E. Martini, 1672, in-8°, index, 536 p. B.N. : H 8181.
- LE NAIN (Dom Pierre). — *Essai de l'histoire de l'ordre de Cîteaux, tirée des annales de l'ordre et de divers autres historiens*. Paris, impr. de F. Muguet, 1696 1697, 9 vol. in-12. B.N. : H 10.550-10.558.

- LEVASSEUR. — *Le travail des moines dans les monastères*. Séances et travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques, nov. 1900, pp. 449-470, Paris. B.N. : 8° R 88.
- LUCHAIRE (A.). — *L'Université de Paris sous Philippe-Auguste*. Paris, Chevalier-Marescq, 1899, in-8°, 59 p. B.N. : 2 ex. : 8° R 15.793 et 8° Z 9829 (10).
- MAITRE (Léon). — *Les écoles épiscopales et monastiques en Occident avant les Universités* (768-1180). Paris, Picard et fils, 1924, in-8°, 227 p. B.N. : 8° Ld 1 69. Ars : 8° NF 56.977. (Archives de la France monastique, XXVI).
- MICHAUD (Eugène). — *Guillaume de Champeaux et les écoles de Paris au XI^e siècle*. Paris, Didier, 1867, in-8°, 547 p. B.N. : R 43.788.
— 1867, 2^e éd., *ibid.*, 547 p. B.N. : R 43.789.
- * PARE (G.), BRUNET (A.) et TREMBLAY (P.). — *La Renaissance du XII^e siècle. Les écoles et l'enseignement*. Refonte complète de l'ouvrage de G. Robert (1909). Publication de l'Institut d'études médiévales d'Ottawa, III, Paris, Vrin ; Ottawa, Institut d'études médiévales, 1933, gr. 8°, 324 p. (6830). B.N. : 4° Z 2957 (3).
- PIRRO (André). — *L'enseignement de la musique aux universités françaises*. Bulletin de la S.I.M. (Acta musicologica), janv.-avril 1930, pp. 26-45, et Leipzig, Breitkopf et Härtel, s. d., in-8°, paginé 26-32 et 45-56. B.N. : 4° Z 2880 (2).
- RASHDALL (Hastings). — *The universities of Europe in the Middle-Ages*. Oxford, Clarendon, 1895, 2 tomes en 3 vol. in-8°. B.N. : 8° R 13403. ARS : 8° NF 26.510.
- ROBERT (Abbé Gabriel). — *Les Ecoles et l'enseignement de la théologie pendant la première moitié du XI^e siècle*. Paris, Lecoffre, 1909, in-8°, XVI-249 p. B.N. : 8° O Trib.-S. Th. 15^e et 8° R 22.802.
- SACKUR (E.). — *Die Cluniacenser... bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts*. Halle, Niemeyer, 1892-94, 2 vol., in-8°. B.N. : 8° Ld16 401.
- SCHNUEBERGER (G.). — *Kirche und Kultur im Mittelalter*, Bd. II, Paderborn, Schöningh, 1927, in-8°. B.N. : Sort. T. H. g. 271 8° 1 Bd., 2. Auflage.
- THIBAUDET (Albert). — *Cluny*. Paris, 1928, in-8°. B.N. : 8° L 15 153 (20).
- VALOUS (Guy de). — *Le domaine de l'abbaye de Cluny aux X^e et XI^e siècles. Formation, organisation, administration*. Paris, Champion, 1923, in-8°, 190 p. (5789). B.N. : 8° Lk7 41.156.
Extrait des "Annales de l'Académie de Mâcon", 3^e série, T. 22.
- * — *Le Monachisme clunisien des origines au XV^e siècle. Vie intérieure des monastères et organisation de l'ordre*. T. I : *L'Abbaye de Cluny*; T. II : *L'Ordre de Cluny*. Paris, Picard, 1935, 2 vol. gr. 8°, XLIII-439 et VIII-315 p. B.N. : 8° Ld 1 39-40.
Archives de la France monastique, vol. XXXIX et XL.

IV. — ETUDE DES MANUSCRITS

- BANNISTER (H.M.). — *The earliest French Troper and its date*, Journal of theological studies, Londres, II, 1901, pp. 420-429. B.N. : 8° D2 18.086. (Adolpte la date 923-934 pour le ms. B et écarte l'objection de l'*Observanda*. Reconnaît ce ms. comme antérieur à tous les tropaires germaniques existants.)
- * — *Un Trotaire prosier de Moissac*. Revue d'histoire et littérature religieuses, VIII (1903), pp. 554-581. B.N. : 8° B 41.698. (Etude du ms. X.)
— *Paleographia musicale Vaticana*, 1913, 2 vol. (Codices e Vaticanis selecti, XII). B.N. : fac. sim., f° 184 (12).
- DACIER (Emile). — *La Musique française du Moyen-Age à la Révolution*, catalogue rédigé par A. GASTOUE, V. LEROQUAIS, A. PIRRO, H. EXPERT et H. PRUNIERES, édition des Bibliothèques nationales de France, 8°, 1934, VI-196 p.
- DAUX (Abbé Camille). — *Tropaire prosier de l'abbaye Saint-Martin de Montauriol... (XI^e-XIII^e S.)*, Paris, Picard, 1901, in-8°, LIII-210 p. et pl. (ouvrage à corriger par l'art. de BANNISTER *Un Trotaire prosier de Moissac*). Bibliothèque liturgique publiée par Ulysse Chevalier, T. IX. B.N. : B 29.023.
- DELISLE (Léopold). — *Les manuscrits de Saint-Martial de Limoges, réimpression textuelle du catalogue de 1730*. Limoges, Ducourtieux, 1895, in-8°, 64 p. (Lacombe, 1452), extrait du B.S.A.L., t. XLIII, 1895. B.N. : 4° Q 2212.
— *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale*. Paris, Impr. Nationale, 1868-1881, 4 vol. in-4°, dont 1 atlas de planches. B.N. : 4° Lk7 12.596. (Histoire générale de Paris. Collection de documents.)
- * — *Les manuscrits de Saint-Martial de Limoges*. B.S.A.L., XLIII (1895), p. 1 sqq.
- * — *Notices sur les manuscrits originaux d'Adémar de Chabannes*, Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale, t. XXXV, 1^{re} partie, p. 241 sqq., Paris, C. Klincksieck, 1896, in-4°, 118 p. et fac-similés (Lacombe, 1897). B.N. : 4° Q 703.
- DOYE (Franz von Sales). — *Heilige und Selige der Römisch-Katholischen Kirche*. Leipzig, Vier Quellenverlag, 2 vol. in-8°, 1930. (Strasbourg, Bibl. de l'Université, 57.263, 8°.)
- * FERRETTI (Dom Paolo). — *Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien... publiés... sous la direction de dom André Mocquereau*, t. XIII, *Le Codex 903 de la Bibliothèque nationale de Paris. Graduel de Saint-Yrieix*. Paris, 1925.
- GASTOUE (Amédée). — Voir LAUER.
- GHEYN (Van den). — *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, t. I : *Ecriture sainte et liturgie*. Bruxelles, H. Lamertin, 1901, gr. 8°. B.N. : 4° Q 958.
— T. II : *Patrologie*. Bruxelles, Lamertin, 1902, gr. 8°. B.N. : 4° Q 958.
— T. III : *Théologie*. Bruxelles, Lamertin, 1903, gr. 8°.
— T. IV : *Jurisprudence et philosophie*; t. V : *Histoire, hagiographie*. Bruxelles, Lamertin, 1904-1905, 2 vol. gr. 8°.
— T. VI : *Hist. des ordres religieux et des églises particulières*. Bruxelles, Lamertin, 1906, gr. 8°; t. VII : *Histoire des pays*. Bruxelles, Lamertin, 1907, gr. 8°.
— T. VIII : *Histoire de Belgique*. Bruxelles, Lamertin, gr. 8°.
— T. X : *Histoire d'Espagne, Histoire de France, Histoire d'Italie*. 1919, in-4°.

- * GIRY (Arthur). — *Manuel de diplomatique*. Paris, Hachette, 1894, in-8°, XVI-944 pp. B.N. : 8° V 25.451.
- HAGEN (Hermann). — *Catalogus codicum bernensium* (Bibliotheca Bongarsiana). Bernae, typis B.F. Haller, 1875, in-8°, LXVIII-662 p. B.N. : Q 6992.
— Un autre ex. auquel on a joint le titre et la préface de la première partie, éditée en 1874. B.N. : Q 6993.
- LAPEYRE (Jean). — *La Notation aquitaine et les origines de la notation musicale*. T.S.G., XIII (1907), pp. 193-198, 226-236, 255-262, 275-286.
- * LAUER (Philippe). — *Catalogue général des manuscrits latins de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Paris, Bibliothèque Nationale, t. I, 1939. (La partie musicale a été rédigée par Amédée Gastoué).
- LEROQUAIS (Abbé Victor). — *Les Bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*. T. 1, t. 2, t. 3, t. 4, t. 5. Planche, Mâcon, Protat frères, Paris, l'Auteur, 1932-1934 (3 octobre), 6 vol., in-4°. T. I, CXXXIII-352 p.; T. 2, 479 p.; T. 4, 487 p.; VII-351 p. et un album de XIII p. et 140 pl. (181). B.N. : Rés. Gr. Q 84.
- LESNE (Emile). — *Histoire de la propriété ecclésiastique en France*. T. IV : *Les livres, scriptoria et bibliothèques du commencement du VIII^e siècle à la fin du XI^e*, Paris, 1938. T. V : *Les écoles du VIII^e au XI^e siècle*, Paris, 1940.
- * *Paléographie musicale*. — Fac-similés phototypiques des principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés par les Bénédictins de l'abbaye de Solesmes, Solesmes, impr. Saint-Pierre; Paris, A. Picard, 1889-1936, 14 vol., in-4°, pl. en phototypie.
— T. XIII : *Graduel de Saint-Yrieix* (XI^e s.), codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris, 1925, 228 pp. 265 pl. B.N. : Salle des mss. fasc. 4° 69. (Voir FERRETTI.)
- POGNON (Edmond). — *Recueil de fac-similés à l'usage de l'Ecole des Chartes*, n° 71 : *Ademari Epistola de apostolatu sancti Martialis*, Paris, 1880.
- * PORCHER. — *L'Art roman à Saint-Martial de Limoges*. Catalogue de l'exposition (17 juin-17 septembre 1950), Limoges, musée municipal, 1950, 85 pp. avant-propos de Julien Cain, notices de Monique Langlois, Michel Duchein, Elie Lambert, Jean Braunwald, Jean Porcher, Marie-Madeleine S. Gauthier, Jean Perrier.
- TRAUBE (Ludwig). — *Palaeographische Anzeigen*, Neues Archiv, Hannover XXVI (1900), pp. 229-240. B.N. : 8° M 364.

V. — ETUDES MÉTRIQUES ET VERSUS CAROLINGIENS

- ARETINO. — *Le Rythme métrique dans le chant grégorien*. TSG., XVII (1911), pp. 171-177.
- AUBRY (Pierre). — *Une question de phonétique : l'accent secondaire posttonique*, TSG. IV (1898), pp. 107-110.
— *La Rythmique musicale des troubadours et des trouvères*. Paris, Champion, 1907, gr. 8°, 38 p., musique, Revue Musicale, juin-juillet 1907. B.N. : 4° V Pièce 5900.
- BAUDRY (Frédéric). — *Grammaire comparée des langues classiques*, contenant la théorie élémentaire de la formation des mots en sanscrit, en grec et en latin, avec références aux langues germaniques. Première partie : Phonétique. Paris, Hachette, 1868, in-8°, XIV-212 p. B.N. : 2 ex 8° X 650 et Z Renan 1929.
- BLANC (Paulin). — *Nouvelle prose sur le dernier jour*. Mémoires de la Société archéologique de Montpellier, II (1847), p. 451.
- BOEHME (Franz Magnus). — *Altdeutsches Liederbuch, Volkslieders der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert, gesammelt und erläutert*, Leipzig, Druck von Breitkopf und Härtel, 1877, in-4°, LXXII-832 p. B.N. : Yh 362. (Recueil d'anciennes chansons allemandes, avec airs notés.)
- BORNECQUE (H.). — *La "Rhétorique à Hérennius" et les clauses métriques*, Paris, Fontemoing, 1903, in-8°. B.N. : 8° X Pièce 1609. (La couverture imprimée porte : Mélanges Boissier. Extrait paginé 73-79).
- BOURCIEZ (Edouard). — *Eléments de linguistique romane*. Troisième édition révisée, Chartres, impr. Durand, Paris, Klincksieck, 1930 (3 avril), in-8°, XXVIII-759 p. B.N. : 8° 18.493.
- CAPUA (F. de). — *Il ritmo prosaico in S.-Augustino*. Miscellanea agostiniana, II, pp. 607 sqq., Roma, 1931.
- COMBARIEU (Jules). — *Etudes de philologie musicale. Fragments de l'Enéide en musique, d'après un manuscrit inédit*. Paris, Picard, 1898, gr. 8°, 88 p., musique et fac-similés. B.N. : 4° V 5001.
- DUEMLER (Ernst). — *Die handschriftliche Überlieferung der lateinischen Dichtungen aus der Zeit der Karolinger*. I (-III), s.l.n.d., in-8° paginé 89-159, 241-322, 513-582. B.N. : 8° Z 9955 (1.3).
— *Lateinische Gedichte des neunten bis elften Jahrhunderts*, s.l.n.d.n., in-8°, paginé 333-357. B.N. : 8° Z 9955 (9).
— *Sigebert's von Gembloux Passio sanctae Lucia virginis und Passio sanctorum Thebeorum*. Berlin, G. Reimer, 1893, in-4°, 125 p. B.N. : R 5450 (137).
— Ed ANGILBERT. — *Rythmus auf die Schlacht von Fontanetum...*, s.l.n.d., in-4°. B.N. : 4° Z 1994 (2).
— *Rythmorum ecclesiasticorum aevi carolini specimen*. Berlin, 1881, in-4°. — Voir *Monumenta Germaniae historica*.
— *St-Gallische Denkmale aus der Karolingischen Zeit*. Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zurich, XII, Heft 6, Zurich, 1858-1860, pp. III-VIII et 205-268 (édition de textes littéraires (*Versus*, etc.) et commentaires). B.N. : 4° Z 466.
- EICKHOFF (Paul). — *Eine aus m.a. überlieferte Melodie zu Horatius*. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VII (1891), p. 108.

- ERNOUT (Alfred). — *Morphologie historique du latin*. Avant-propos de A. MEILLET, nouv. éd., Chartres, Durand, Paris, Klincksieck 1927 (20 janvier), in-16, XIV-404 p. B.N. : 8° Z 7884.
— Nouvelle collection à l'usage des classes, XXXII.
- * FERRETTI (Dom Paolo). — *Il cursus metrico e il ritmo delle melodie gregoriane*. Roma, 1913.
- GLOGGER (P.). — *Das Leidener Glossar*. Cod. Voss. lat. 4°/69..., Augsburg, Druck von P.J. PfeiZer, 4 vol., in-8°, 1900-1908. (Le glossaire latin de Leyde (mss. Voss. lat. 4° 69)). B.N. : 8° X 13.403.
- GOETZ (G.). — *Der Liber Glossarum*. (Abhandlungen der Philologisch-historischen Classe der Königlich-sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften XIII (2)), Leipzig, Hirzel, 1893, in-4°, 78 p., fac-similé. B.N. : 4° R 128.
- HAVET (Louis). — *La prose métrique de Symmaque et les origines métriques du Cursus*. Paris, Bouillon, 1892, in-8°, 112 p. B.N. : 2.ex. 8° X 10.580 et 8° Z 114 (94). (Bibliothèque de l'École des hautes études. Sciences philologiques et historiques, 94^e fascicule ; extrait de Romania, VI, 1892).
— *Abrégé de métrique grecque et latine*, Paris, Delagrave, 1894, in-8°, X-94 p. B.N. : 8° Y 198.
- LAURAND (Le P. Louis). — *Manuel des études grecques et latines*. Paris, Picard, 1914-1926, in-8°, t. I, p. 378 sqq., t. II, p. 629. 739 sqq. B.N. : 8° Z 20.390.
— *Dito*. Paris, Picard, 1925, in-8°, VII-934. B.N. : 8° Z 23.789. (La couverture porte : nouvelle édition, revue et corrigée, et la date : 1926.)
- LAURAND (E.). — *Etude sur le style des discours de Cicéron*. Paris, Hachette, 1907, in-8°, XXXIX-388 p. B.N. : 8° X 13.492.
- MARTIN (Josef). — *Commodiana*. Sitzungsberichte der Kais. Akademie d. Wiss., in Wien, phil. hist. Klasse, 181., Bd. (1917).
- MEYER (Paul). — *Note sur la métrique du chant de Sainte-Eulalie*. Bibl. de l'École des Chartes, V^e série, II (1861), pp. 237-255. B.N. : 8° Lc 18 78.
- MEYER (Wilhelm). — *Über die Beobachtung des Wortaccentes in der altlateinischen Poesie*. Munich, 1884, 4°, 120 pp. B.N. : 4° Yc 57.
— *Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung*. München, die k. Akademie, 1884, in-4°, 186 p. B.N. : 4° Y 10. (Aus den Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wissenschaften I. cl., XVII. Bd., A. Abh.)
— *Die rhythmische lateinische Prosa und L. Havet "La Prose métrique de Symmaque et les origines du cursus"*, Göttingen, 1893, in-8°, 27 pp. B.N. : 8° Yc Pièce 83 et 8 Z 9764 (11).
— *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*. Berlin, Weidmann, 1905, 2 vol., in-8° (I : 374 p. ; II : 403 p.) B.N. : 8° Yc 942.
- MOHRMANN (Christine). — *Die altchristliche Sondersprache in der Sermones des hl. Augustin*. I, Nijmegen, Dekker u. Van de Vegt, 1932, in-8°. B.N. : Sorb. LLma. 99 (3), 8°.
- * *Monumenta germaniae historica. Poetae latini aevi carolini*. Berlin, Weidmann, 4 vol., in-4° : I (E. Dümmler, 1881), VI-652 p. ; II (E. Dümmler, 1884) ; VI-722 p. ; III (L. Traube, 1896) X-823 p. IV (*Rythmi aevi merovingici et carolini*, K. Strecker) pars I, 1899, 444 p. ; pars II-1, 1914, paginé 445-900 ; pars II-2, 1923, paginé 901-1177. B.N. : Uusuels, casier R.
- * NICOLAU (Mathieu). — *L'Origine du cursus rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*. Paris, Sté d'édition Les Belles-Lettres, 1930, VI-161 p.
— *Les Deux Sources de la versification latine accentuelle*, in Bulletin Du Cange, IX, 1934, pp. 55-87.
- NORDEN (Ed.). — *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*. Leipzig, Teubner, 1898, 2 vol., in-8°. B.N. : 8° Z 14.878.
- PARIS (Gaston). — *Lettre à M. Léon Gautier sur la versification latine rythmique*. Paris, A. Franck, 1866, in-8°, 33 p. B.N. : 2 ex. : 11.646 et Z Renan 5813.
- SANTI (A. de). — *Il cursus nella storia litteraria e nelle liturgia*. Rome, 1903.
- SCHILLER (H.). — *Mètres lyriques d'Horace*. Trad. sur la 2^e éd. allemande O. RIEMANN, Paris, Klincksieck, 1883, in-16, IV-79 p. B.N. : 8° Z 2744 (4).

METRIQUE ET VERSUS CAROLINGIENS

- SCHILS (L.). — *Commodien poète rythmique ?* Neophilologus, Groningen, La Haye, XV-1930, p. 51-56. B.N. : 8° Z 21.146 (15).
- SCHMITT (A.). — *Untersuchungen zur allgemeinen Akzentlehre, mit einer Anwendung auf den Akzent des Griechischen und Lateinischen*, Heidelberg, Winter, 1924, in-16, XV-209 p. B.N. : 8° X 17.291.
- SCHOELL. — *De accentu linguae latinae veterum grammaticorum testimonia*. Leipzig, 1902.
- SOWA (H.). — *Quellen zur Transformationen der Antiphonen Tonar und Rhythmen*. Kassel, 1935.
- * SPANKE (Hans). — *Rythmen- und Sequenzstudien, Studi medievali*. Nuova seria, IV (1931) pp. 286-320. B.N. : 8 Z 16.866. (Inventaire et étude de la partie lyrique du ms. A.)
- STEINMEYER (Elias) et SIEVERS (Edward). — *Althochdeutschen Glossen gesammelt und bearbeitet von...* Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, gr.-8°, 1879-1922. B.N. : 4° X 80.
- STRECKER (Karl). — *Zu den Karolingischen Rythmen (I-II, Der Codex Leiden-sis Von. lat. Q. 69 ; III, Die Überlieferung der Karolingischen Rythmen ; p. 643, table des Versus et de leur mss.)* Neues Archiv. XXXIV (1908), pp. 599-652. B.N. : 8° M 364.
— *Dies Irae*. ZfDA., LI, Berlin, 1909, pp. 227-255 (sur les pièces relatives au Jugement Dernier). B.N. : Z 37.068.
— *Die reskribierten Blätter des Cod. Veronensis XC*. Neues Archiv, XXXVII (1911), pp. 773-777. B.N. : 8 M 364.
* — *Introduction à l'étude du latin médiéval*. Trad. de l'allemand par Paul van de Woestijne, 3^e éd. revue, Lille, Giard et Genève, Droz, 1948, in-8°, 77 p., t. XXVI de la Société de Publications romanes et françaises sous la direction de Mario Roques. (Contient une très importante bibliographie, qui nous dispense de la reproduire en détail.)
— Voir *Monumenta Germaniae historica*.
- TRAUBE (Ludwig). — *Karolingische Dichtungen*. Berlin, Weidmann, 1888, in-8°. B.N. : 8° Z 11.243.
— Voir *Monumenta Germaniae historica*.
- VENDRYES (J.). — *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin*. Paris, Klincksieck, 1902, in-8°, XIV-348 p. B.N. : 8° X 12.299.
- VROOM (H.). — *De Commodiani metro et syntaxi annotationes*. Trajecti ad Rhenum, Dekker et V.D. Vegt, 1917, in-8°, 85 p. B.N. : 8° Utr. ph. 171.
— *Le psaume abécédair de Saint-Augustin et la poésie latine rythmique*. — Nimègue, Dekker et von de Vegt en J.W. van Leuwen, 1923, in-8°, 66 p. (Latinitas christianorum primaeva. IV.) B.N. : 8° X 19.089 (4).
- WEIL (E.) et BENLOEW (L.). — *Théorie générale de l'accentuation latine*. Paris, Durand, 1855.

VI. — TROPES ET SÉQUENCES

(La bibliographie de cette partie se trouve incluse dans la bibliographie générale.)

VII. — PROLONGEMENTS DES TROPES

(Bibliographie sommaire.)

- DUYSE (Fl. van). — *Het oude nederlandse lied*. Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd : teksten en melodieën verzameld en toegelicht door Fl. van Duyse. - 's-Gravenhage, M. Nijhoff, 1903-1905, 2 vol. gr. 8°. B.N. : 4° Ye 13.
- FARAL (Edmond). — *Mimes français du XIII^e siècle*. Paris, Champion, 1910, in-8°, XV-128 p.
- GENNRICH (Friedrich). — *Rondeaux, virelais und Balladen, aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts, mit den überlieferten Melodien*. Bd. 1. *Texte*; Dresde, 1921, XVI-388 p.; Bd. 2., *Materialien, Literaturnachweise, Refrainverzeichnis*. Göttingen, 1927, XIV-351 p. Gesellschaft für romanische Literatur, vol. 43 et 47, Halle, Niemeyer, gr. 8°. B.N. : 8° Z 16.401.
- HILKA (Alfons) et SCHUMANN (Otto). — *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers. I. Band : *Text* ; 1. *Die Moralischsatirischen Dichtungen.*, Heidelberg, C. Winter, 1930, XVI-112 p. (Les volumes suivants n'ont pas paru.)
- JEANROY (Alfred), BRANDIN (Louis) et AUBRY (Pierre). — *Lais et descorts français du XIII^e siècle*, texte et music. Paris, Welter, 1901, in-f°, XXIV-171 p. B.N. : f° V 4033.
- MISSET (E.) et AUBRY (P.). — *Mélanges de musicologie antique. Les proses d'Adam de Saint-Victor*. Paris, Welter, 1900, gr. 4°, VII-327 p., musique, facsim. B.N. : f° V. 4033.
- RIPOLLES (Vicente). — *Breves anotaciones a la Epistola sarcida de San Esteban, in Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel 1924*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1925, gr. 8°, VII-399 p., pp. 293-309.
- SCHMELLER (Andreas). — *Carmina Burana, lateinische und deutsche Lieder und Gedichte...*, 2te Auflage, Breslau, Koebner, 1883, in-8°, X-276 p. B.N. : Yc (60).
- SPANKE (Hans). — *Der Codex Buranus als Liederbuch*, ZfMw. XIII (1930-1931), p. 241 et XIV (1931-1932), p. 398.
— Recension de GENNRICH, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, ZfRPh. 1929, p. 287.
Zur lateinische nitchtliturgische Sequenz. Speculum VII, 1932, p. 367.

VIII. — ORIGINE DES CHANSONS DE GESTE

N.B. — Cette bibliographie, de même que celle des sections suivantes, n'inclut que les ouvrages ayant rapport avec l'aspect précis et limité du problème étudié ici, et non déjà cités dans la bibliographie générale.

- BEDIER (Joseph). — *Les Légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste*, 4 vol., Paris, Champion, 1908-1912. B.N. : Ye 7176.
— 2^e éd., 1914-1921.
— 3^e éd., I, 1926, in-8° ; 465 p. ; III, 1929, in-8°, 481 p. IV, 1929, in-8°, 481 p. IV, 1929, in-8°, 512 p. B.N. : Ye 12.662.
- CHAILLEY (Jacques). — *Etudes musicales sur la chanson de geste et ses origines*. Revue de Musicologie, XXX (1948), pp. 1-27.
— *Autour de la chanson de geste*, in Acta musicologica, XXVII/1-2, 1955, pp. 1-12. (Le problème des cantilènes. — Le problème de l'AOI. — Essai de synthèse.)
- FAURIEL (Claude-Charles). — *Histoire de la poésie provençale*, cours fait à la Faculté des Lettres de Paris ..., Paris, B. Duprat, 1846, 3 vol., in-8°. B.N. : Ye 21.945-21.947.
- GENNRICH. — *Der musikalische Vortrag der altfranzösische Chansons de Geste, eine literarischemusikwissenschaftliche Studie*, Halle, Niemeyer, 1923, in-8° 40 p. B.N. : 8° Y 477 (1).
- HOEPPFNER (E.) et ALFARIC (P.). — *La Chanson de Sainte-Foy*. Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, fasc. 32, Paris, Belles-Lettres, 1926, 2 vol. Tome I (E. Hoepffner), 376 pp. Tome II (P. Alfaric), VI-206 pp.
- LOUIS (René). — *De l'histoire à la légende*, 3 vol. — I. *Girart, comte de Vienne* (..819-877) et ses fondations monastiques, Auxerre 1946, gr. 8°, IX-244 pp. — II. *Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste*, id. (1947), 1^{re} partie, 416 pp., 2^e partie, 354 pp.
(Nous avons donné dans la Revue de Musicologie de 1947, pp. 93-96, une recension critique de cet ouvrage sur le plan musicologique.)
- ROHLOFF (E.). — *Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, 1930, coll. Media latinitas ... Musica, I.
- WOLF (Johannès). — *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, in SIMG, I/1, 1901, pp. 65-130. (Notes rectificatives par H. MULLER, *ibid.*, p. 361-368, et oct. 1903 p. 175.)

IX. — DRAME LITURGIQUE

a) *Bibliographie générale et monographies à l'exception du Sponsus.*

- CHAILLEY (Jacques). — Voir avertissement p. 8 et p. 373, note.
- CHAMBERS (E.K.). — *The medieval stage*, Oxford, University Press, 1903, 2 vol. in-8°; I. XLII-419 pp., II, V-480 pp. B.N.: 8° G 12761 et 8° Y 574.
- COHEN (Gustave). — *Le Théâtre en France au Moyen-Age. I. Le théâtre religieux*, Paris, Rieder, 1928, in-8°, 80 pp. et pl. B.N.: 8° Z 23.464.
— *The influence of the mysteries on art in the middle ages*. Gazette des Beaux-Arts, New-York, 1943, pp. 328-342. (Intéressant pour l'iconographie du *Quem quaeritis*.)
- CORBIN (Solange). — *L'Office portugais de la « Sepultura Christi »*. Revue de musicologie, 1947, pp. 63-71 (office dramatique au XVI^e s.).
- JEANNIN (Dom. J.). — *Il dramma liturgico medioevale*, extrait de Santa Cecilia, Turin, IX (1931), 10 pp. (brèves notes sur les tropes et quelques drames, dont le *Sponsus*).
- MERIL (Edélestand du). — *Les origines latines du théâtre moderne*. Paris, Franck, 1849, in-8°, 418 pp. B.N.: Yc 10.331.
- NIEDNER (H.). — *Die deutschen und französischen Osterspiele bis zum 15. Jahrhundert*, n° 119 des *Germanische Studien*, Berlin 1932.
- PRADO (G.). — *El melodrama de Pasqua*, Revista Ecclesiastica, XXX (1926), p. 167.
- SMOLDON (W.-L.). — *The Easter Sepulchre music drama*, Music and Letters, XXVII (1946), pp. 1-17.
(Donne les versions du *Quem quaeritis* de S. Gall 434 et du Winchester Troper.)
- SYMONS (Dom Th.). — *Sources of the Regularis Concordia*, Downside Review, LXIX (1941), pp. 14-36, 143-170, 264-289.
- URSPRUNG (Otto). — *Die lateinische Osterfeier und die Anfänge des neueren Dramas*, ZfMw. II (1919-1920).
- WRIGHT (W.-Th.). — *Early mysteries*, Londres, 1838.
- YOUNG (Karl.). — *Ordo Rachelis*, University of Wisconsin studies in language and literature, n° 4, Madison, 1919, 65 pp. (supposé p. 55 une origine germanique à la Lamentatio Rachel).
* — *The drama of the medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1933, 2 vol. in-8°, pl. B.N.: 8° Y 591.
- LIUZZI (Fernando). — *L'espressione musicale nel dramma liturgico*, Studi medievali. 21 Avril 1929.

b) *Bibliographie du Sponsus.*

- BARTSCH (Karl.). — *La langue et la littérature française depuis le IX^e jusqu'au XIV^e*. S. Paris, 1887, p. 13 sqq.
- BOEHMER. — *Sponsus, Mystère des Vierges sages et des Vierges folles*, Romanische Studien, IV (1879-1880), pp. 99-111.
- CLOETTA (W.). — *Le Mystère de l'Epoux*, Romania, XXII (1893), pp. 177-225.

- DE COUSSEMAKER (Edmond). — *Drames liturgiques du Moyen-Age*, texte et musique, Rennes 1860, Paris 1861.
- FETIS. — *Histoire générale de la musique*, Paris 1869-1876, t. IV, p. 489.
— *Revue de musique religieuse, populaire et classique* (Danjou), Paris II (1847), p. 328.
- FISCHER (Ottokar). — *Die mittelalterlichen Zehnjungfrauenspiele*, Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur, 1910, pp. 9-26.
- FOERSTER et KOSCHWITZ. — *Altfranzösisches Übungsbuch*, Leipzig, 1915, pp. 91-98, et Nachträge pp. 294-298.
(Col. 294, lettre de J. Beck sur la structure du *Sponsus*.)
- GASTOUE (Amédée). — *Le drame liturgique: les Vierges sages et les Vierges folles*, TSG. IX (1905) pp. 378-384. (Edition en notes carrées, avec bref commentaire et traduction.)
- GENNRICH (Friedrich). — *Formenlehre*, pp. 148-157. (Edition mesurée inspirée de celle de Ludwig); v. bibliographie générale.
- HEYNE (Hildegard). — *Das Gleichnis von den klugen und thörichten Jungfrauen, ein literarisch ikonographische Studie zur altchristlichen Zeit*. Leipzig 1922 (étude liturgique du thème des Vierges sages et des Vierges folles).
- KOSCHWITZ. — *Les plus anciens monuments de la langue française, textes diplomatiques*, Heilbronn, 1879, et éditions ultérieures.
- LIUZZI (Fernando). — *Drammi musicali dei secoli XI-XIV, I. Le vergina savie e le vergini folli*. Studi medievali, III (1930), pp. 82 sqq.
- LUDWIG (Friedrich). — Ap. ADLER. — *Handbuch der Musikgeschichte*, 2 éd. p. 170-171 (1re éd. pp. 139-130); v. bibliogr. générale (transcription modale mesurée).
- MAGNIN (Ch.). — Dans *Journal général de l'instruction publique*, 26 juillet 1835, et *Journal des Savants*, février 1846, pp. 73-93.
- MARICHAL (Robert). — *Le théâtre en France au Moyen-Age*, Paris, C.D.U., 1937 (texte ronéotypé, 1, p. 34, *Sponsus*).
- MEYER (Paul). — *Poésies religieuses en langue d'oc*, Bibl. de l'Ecole des Chartes, 1860, pp. 481-497 (aussi sur les pièces en langue vulgaire du ms. 1139).
- MONACI (E.). — *Fac simili di documenti per la storia e le litterature romane*, Rome, 1910-1911, pl. 37-42.
- MONMERQUE et MICHEL. — *Théâtre français du Moyen-Age*, Paris, 1839.
- MORF (H.). — *Das liturgische Drama von den fünf klugen und den fünf thörichten Jungfrauen*, ZfRPh. 1898, pp. 285 sqq.
- RAILLARD. — *Explication de neumes ou anciens signes de notation musicale*, Paris, s.d. (vers 1860), p. 142 (Adest *Sponsus*).
- RAUHUT (Frans). — *Der Sponsus*, Romanische Forschungen, Erlangen 1936, pp. 21-50.
- RAYNOUARD. — *Extrait du mystère des Vierges sages et des Vierges folles, dans Choix des poésies originales des Troubadours*, Paris, 1817, t. II, pp. 139-143.
- STENGEL. — *Zum Mystere von den bluben und thörichten Jungfrauen*, ZfRPh. 1879, pp. 236 sqq.
— *Die ältesten französischen Sprachdenkmäler*, Marburg, 1884 et 1901, pp. 29 sqq. (Edition diplomatique.)
- STOROST (W.). — *Geschichte der altfranzösischen, altfranzösischen Romanzenstrophe*. Halle, Niemeyer, 1930.

- * THOMAS (Lucien-Paul). — *La Versification et les leçons douteuses du Sponsus* (texte roman). Romania, janvier-avril 1927, pp. 1-39.
- * — *Les Strophes et la composition du Sponsus*. Romania, janvier 1929, pp. 3-70.
- * — *Le "Sponsus", mystère des Vierges sages et des Vierges folles, suivi des trois poèmes limousins et farcis*, coll. de l'Université libre de Bruxelles, travaux de la Faculté de philosophie et lettres, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, 251 pp., in-8°.
- (Compte rendu critique par J. CHAILLEY, dans *Revue Belge de Musicologie* VI/2-3, 1952, pp. 153-160, sous le titre "A propos du Sponsus de L.-P. Thomas".)
- TIRABASSI (A.). — *Introduction à l'étude de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles*. Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles, 1926.
- * URSPRUNG (Otto). — *Das Sponsuspiel*. Archiv für Musikforschung, Leipzig, février 1938, pp. 80-95. (L'étude musicale et la transcription ont été faites avec la collaboration de H. ANGLES.)

X. — LES VERSUS ET LE PROBLÈME DE L'ORIGINE DES TROUBADOURS

- N.B. — *Rappelons que cette bibliographie se restreint aux points particuliers étudiés dans le présent travail et ne saurait prétendre à un caractère exhaustif. Voir l'Avantissement au début de ce volume.*
- ANGLADE (Joseph). — *Les Troubadours de Toulouse*. Toulouse, Privat, et Paris, Didier, 1928, in-8°, 211 pp.
- APPEL (Carl). — *Zur Formenlehre des provenzalischen Minnesang*. ZfRPh. LIII (1933), p. 151.
- AUBRY (Pierre). — *Quatre poésies de Marcabru, troubadour gascon du XI^e siècle*, texte, musique et traduction, TSG. X (1904), pp. 107-118. Avec la collaboration de A. JEANROY.
- *Trouvères et troubadours*. Paris, Alcan, 1909, in-8°, 224 pp. B.N. : G 8383 (28).
- BECK (Jean). — *La Musique des Troubadours*. Coll. Les musiciens célèbres, Paris, Laurens, s.d., in-8°, 128 pp., pl. B.N. : 8° G 8382 (27).
- * SPANKE (Hans). — *La teoria arabe sobre el origen de la lirica romanica a la luz de las últimas investigaciones*. Instituto espanol de musicologia, Anuario musical, Barcelone I (1946).
- BRIFFAULT (Robert). — *Les Troubadours et le sentiment romanesque*. Paris, éd. du Chêne, 1945, in-8°, 212 pp. (Défend la thèse arabe.)
- BRINKMANN (Hennig). — *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*. Halle (Saale), 1925.
- *Zu Wesen und Form mittelalterlichen Dichtung*. Halle (Saale), 1928.
- *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*. Halle (Saale), Niemeyer, 1926, in-8°, XI-172 p. (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Buchreihe, 8). B.N. : Sorb. L.H. 1622 8°.
- BRITAIN (F.). — *The medieval latin and romance lyric to A.D. 1300*. Cambridge, University Press, 1937, in-8°, XIII-274 pp.
- CANTINEAU (Jean) et BARBES (Léo). — *La récitation coranique à Damas et à Alger*. Annales de l'Institut d'Etudes Orientales, VI (1942-1947), pp. 66-107.
- CERCAMON. — *Les poésies de ...* éditées par Alfred JEANROY. Paris, Champion, 1922, in-16, IX-40 pp. (Class. franç. du M.A., n° 27).
- CHAILLEY (Jacques). — Voir avertissement p. 7.
- COHEN (Gustave). — *Les Origines arabes de la poésie provençale*. Journal Arts, 8 février 1946.
- * — *La Vie littéraire en France au Moyen-Age*. Paris, Tallandier, 1949, in-8°, 476 pp. (Sur les Troubadours : défend successivement le rapprochement liturgique et la thèse arabe.)
- * GENNRICH (Friedrich). — *Internationale Mittelalterliche Melodien*. ZfMw, t. XI, 1928-29, pp. 259-321.
- *Trouverelieder und Mottettenrepertoire*. ZfMw. IX, 1926-27, pp. 8 et 65.
- *Die Alfranzösische Rotrouenge*. Halle, Niemeyer, 1925, in-8°, VII-84 pp. B.N. : 8° Y 477 (2).
- * — *Zur Ursprungsfrage des Minnesangs*. — Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, VII (1929), p. 187.
- * — *Lateinische Kontrafakta altfranzösischer Lieder*. ZfRPh, I. (1930), pp. 187-207.
- *Das Formproblem des Minnesangs*. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, IX, 1931.
- GUILLAUME IX. — *Les Chansons de ... duc d'Aquitaine*, éditées par Alfred JEANROY, 2^e éd. revue, 1927, in-16, XXI-48 pp. (Classiques français du M.A., n° 9.)

- HOEPPFNER (Ernest). — *Les Intermèdes musicaux dans le Jeu provençal de Sainte Agnès*, in *Mélanges Cohen*, Paris, Nizet, 1950, gr.-8°, 294 pp. (pp. 97-104).
- JAUFRE RUDEL. — *Les Chansons de ...*, éditées par Alfred JEANROY, 2^e éd. revue. Paris, Champion, 1924, in-16, XV-37 pp. (Classiques français du M.A., n° 15.)
- * JEANROY (Alfred). — *La Poésie lyrique des Troubadours*. Toulouse et Paris, 1934. T. I, Histoire externe, Diffusion à l'étranger. Liste des troubadours classés par région. Notices bio-bibliographiques; t. II, Histoire interne, Les genres, leur évolution et leurs plus notables représentants. Toulouse, Privat et Paris, Didier, 1935 (9 novembre), 2 vol., gr.-8°, de VIII-437 et 375 pp. B.N.: 4° Ye 596.
- *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscripts et éditions)*. Paris, Champion, 1916, in-16, VIII-89 p. (Classiques français du M.A., n° 16.)
- *Le jeu de Sainte Agnès*, transcription de mélodies par Th. GEROLD, Paris, Champion, 1931, in-16, XXII-84 p. B.N.: 8° Z 18141 (68). (Classiques français du M.A., n° 68.)
- * LAPA (M. Rodrigues). — *Das origens da poesia lirica em Portugal na Idade-Media*, Lisbonne, Seara-Nova, 1929, in-8°, 355 pp. B.N.: 8° Z 25698 (1). (Historia da Linuga e da Literatura Portuguesa. I.)
- *Lições de literatura portugeza, epoca medieval*, Lisbonne 1934, in-8°, 2^e éd., Coimbra, 1943.
- (Ces deux ouvrages donnent la synthèse de tous les travaux antérieurs sur l'origine des Troubadours.)
- MENENDEZ-PIDAL (Ramon). — *Poeta juglaresca y juglares*, Madrid, 1924.
- *Poesie arabe y poesia europea*, 3^e éd., Buenos-Aires, 1946, in-16, 163 pp. B.N.: 8° Z 29174.
- MOSER (H.). — *Zur Vendatorn Melodien*. ZfMw. XVI (1933-1934), p. 142.
- PILLET (Alfred). — *Zum Ursprung der altprovenzalischen Lyrik*, Halle, 1928.
- RIBERA Y TARRAGO (Julian). — *Origen arabe de voces romanicas relacionadas con la musica*, ap. *Disertaciones y opusculos*, Madrid, 1928.
- *La musica de la jota aragonesa, ensayo historico*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1928, in-8°, 164 pp. B.N.: 8° V 49600.
- SPANKE (Hans). — *Die theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen früh-romanischen Strophenform und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters*, Volkstum und Kultur der Romanen, III, pp. 258-278.
- *Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes*, Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, vol. 156, pp. 66-79 et 215-232.
- *Romanische und mittellateinische Formen in Metrik von Minnesangs Frühling*, I, *Zur Rythmik*, II, *Zur Literaturgeschichte*. ZfRPh. XLIX, pp. 191-235 et 287-309.
- *Das oftere Auftreten von Strophenformen, und Melodien i.d. altfranz. Lyrik*. ZfFSL, LI, 1928, pp. 73-117

- SPANKE (Hans). — *Volkstümliches in der altfranz. Lyrik*, ZfRPh, LIII, p. 258.
- *Zur Formenkunst der ältesten Troubadours*, Studi Medievale, (1935), p. 72.
- THOMAS (Antoine). — *Refrains français de la fin du XIII^e S.*, Paris, Droz, 1928, extrait des *Mélanges Jeanroy*, pp. 497-508. (Exemples de contrafacta français d'après textes latins.)
- TORNER (Eduardo M.). — *La ritmica en la musica tradicional espanola*, Nueva musica, Mexico, suplemento n° 3, III, 1948, Mexico, pp. 55-68.
- URSPRUNG (Otto). — *Um die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluss auf die abendländische Musik des Mittelalters*, ZfMw. XVI, (1933-34), pp. 129 et 355.

X. — LA POLYPHONIE

- CHAILLEY (Jacques). — *Un clavier d'orgue à la fin du XI^e siècle*, Revue de Musicologie, XXI, février 1937, pp. 5-11. Note additionnelle à cet article par A. Gastoué, *ibid.*, mai-août 1937, pp. 53-54.
- HANDSCHIN (Jacques). — *Über der Ursprung der Mottette*, in Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel 1924, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1925, gr-8°, VII-399 pp., pp. 189-200.
(pp. 196-20: nouvelle transcription après Gastoué du Stirps Jesse, versions de SM. 1 et SM. 3).
— *Anglemontana polyphonica*, Schweizerisches Jahrbuch, III, (1928), pp. 1-26 et 64-96.
- LUDWIG (L.). — *Ueber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst*, SIMG, VIII, (1908), pp. 630-637.
- SCHNEIDER (Marius). — *Geschichts der Mehrstimmigkeit*, 2 vol., Berlin, Bard., 1934-36.
- STEINHARD (E.). — *Zür Frühgeschichte der Mehrstimmigkeit*, AfMw, III, (1921), pp. 220-231.
- WAGNER (Peter). — *Zu den liturgischen Organa*, AfMw, VI, 1924, pp. 54-57.
— *Über die Anfänge des Mehrstimmiges Gesanges*, ZfMw, IX, 1926-1927.

INDEX AUXILIAIRE

INDEX AUXILIAIRE

Ne figurent pas dans cet index, non exhaustif, les sujets de chapitre relevant de la table des matières, ni les citations incidentes, non plus que les auteurs d'ouvrages modernes cités dans le texte ou en référence.

- Abélard, 253.
 Accent (rythme d'), 155, 162, 172.
 Accentuation, 43.
 Acrostiches, 77, 328.
 Abbon de Fleury, 51.
 Adémar de Chabannes, 14, 45, 56, 61, 82, 88.
Adest nempe, 64.
 Adonique d'accent, 292.
Age nunc, die camena, 232.
Akolouthia, 193, 197.
 Alexis (chanson de saint), 349, 355.
Alle...luia, 64, 236, 340.
 Allitérations, 312, 327.
 Alphabétisme, 328.
 Angleterre, 58.
 Aniane (versus dit d'), 146.
Annezin (bataille d'), 358.
 Antiennes, *antiphonae*, 213, 214, 247, 254.
 Aoi, 312.
 Apocalypse, 317.
 Apt, 118.
 Assonance, 287, 324, 355 n.
Aucassin et Nicolette, 359.
 Audigier, 359.
 Augustin (saint), psaume abécédairaire, 350.
 Aunaire (saint), 98.
Aurea frequenter lingua (= *Aurea personet lyra*), 94, 334.
 Austreinoine (saint), 64, 75.
 Austriclinien (saint), 64, 91.
 Auterius (saint), 95.
Ave verum, 245.
 Azelin de Reims, 155.
 Bailero, 51.
Benedicamus (tropes de), 275, sqq.
Benedicta semper sancta sit Trinitus (= *Ben. sit beata Tr.*), 232.
 Benoît de Cluses, 14.
 Bertrand de Born, 370.
 Beyssac (R.P.), 89, 96.
 Boèce, 125, 128, 129, 137.
 Byzantine (musique) 193.
Calixtinus, 49, 199.
Candida concio, 63, 64.
Carmen, 151, 261.
Catholicorum concio, 364.
Celebranda, 198.
Celsa polorum, 95, 201.
 Centonisation, 244.
 Chansons de geste, 268, 347.
 Charlemagne, 133, 144, 186.
 Charroux, 76, 133.
Christo inclita, 64.
 Cîteaux, 36, 184.
Clauso cronos et serato, 112, 337.
Clemens rector, 221.
 Cluny, 34, 100, 184, 187.
 Prise de possession de Saint-Martial, 20.
Concelebremus sacram, 55, 63, 64, 75, 76, 85.
 Conductus, conduit, 259, 261, 262, 274, 277.

- Conduits (mss. de C. tardifs à Saint-Martial), 30, 369.
 Contrafacta de séquences, 232, 239.
Consuetudines, 34, 184.
 Croisade (chants de), 342.
Cunctipotens, 67.
 Cursus, 292.
 D (*duplicatur*), 57.
 Daniel (drame de), 374.
Daniel monachus, 82.
 Danse, 311.
 Décasyllabe mineur, 349.
 Déclinaison, 341.
 Dédicace, 79, 81, 82.
Deus quam brevis est, 306, 325.
 Diacre (Jean), 186.
Dies irae, 148.
Divini fuerat, 81.
 Drame liturgique, 153, 372.
 Dufay, 230.
Dum essent discipuli, 247.
 E cédillé, 81.
Ecce dies magni meriti, 65.
Eia, 311.
Eia, musa, 46.
 Enimie (vie de saint), 356.
 Entrée des séquences, 234.
 Epitaphes, 153.
 Epîtres farcies, 245, 249.
 Espagne, 48.
 Eric de Frioul, 127.
 Etienne (saint), 315, 349.
 Eulalie (vie de sainte), 349, 351.
 Fleury, 51.
 Fontenay-en-Puisaye (bataille de) 134, 148.
 Foy (chanson de Ste), 348, 351.
 Gallican (chant), 99.
 Gaucelm (Raimon), 23, 188, 370.
Gaudeamus hodie, 246.
 Germaniques (chants), 154.
 Godeschalc, 123, 126, 131, 139.
 Goliards, 336, 338.
Gregis pastor Tytirus, 325.
Gregorius presul, 293.
 Grouchy (Jean de), 357.
 Gueule d'enfer, 374.
 Guillaume IX, 285, 370. Voir Trouveurs.
Hac clara die turma, 226.
 Hartmann, 261, 262.
 Hellénismes, 304.
 Hexamètres d'accent, 292.
Hic Domini famulus, 81.
Hodiernus sacracior, 65.
Hora est psallite, 95, 248.
 Hug (*planctus de*) 133-149.
 Hugues le Primat, 103.
 Iambique (rythme), 295.
 Instruments de musique, 308.
Inviolata, 219, 245.
 Invitatoire, 251.
Invocavi te, 218.
 Irlande, 57.
 Itier (Bernard), 45, 61, 83, 87, 93.
Jam dulcis amica venito, 94, 335.
Jerusalem mirabilis, 342.
 Job (offertoire de), 340.
 Joseph (versus de), 267.
Jubilemus in tonemus, 364.
 Jumièges, 54, 56, 187, 215.
 Kyrioleis, 344.
 La Concha (W.), 61, 110, 113.
Laetus aeter, 216.
 Lai, Leich, 268, 269, 352, 358.
 Laisse, 352.
Laudes, 213.
 Langue vulgaire, 344.
 Limoges: liste des abbayes, 32 n.
Longissimae melodiae, 194, 211.
Ludus de Antichristo, 147.
Macor (dux), 84.
 Marches harmoniques, 329, 363.
 Martial (saint): vie, 12; fête, 15, 17, 50; scansion, 294; versus, 268.
 Martin (Saint) de Limoges, 31.
Martinus (Marcialis) meritis, 31, 95.
 Martirius (versus de S.), 89, 267, 349, 352.
 Mélismes séquentiels, 197.

- Métrique prosodique, 161, 168, 293, 307, 325.
Metrum, 151, 260.
 Modes rythmiques, 175, 300, 301, 308, 325, 359.
 Moissac, 48, 117.
Morsu pomi, 284.
 Motet, 365.
 Motet enté, 245.
 Mozarabe, 57, 142.
 Mythologie, 46, 306.
Noanoeane, etc., 56.
 Noël, 331.
Nomen a solemnibus, 343.
 Notation, 69.
 Notker, 55, 186, 215.
Nostra tuba, 55.
 Nouvel An, 331.
Novitas, 188.
Nunc clericorum concio, 331.
O alma (major), 64, 81.
Observanda, 68.
 Oblats, 38, 42, 45.
 Odolric, 52.
O filii, 284.
O Maria, Deu maire, 345.
 Orens (saint), 95.
 Organum, 364.
 Orgues, 309.
 Orthographe, 304.
Ottine (modus), 155.
Pascha nostrum, 217.
Patronus, 65.
 Passion de Clermont, 351.
 Paulin d'Aquilée, 124, 127, 131, 140.
 Pérotin, 330, 364, 369.
Planctus, 152, 343.
 Polyphonie, 81, 114, 115.
 Portugal, 50.
Planctus, planctum, 214, 343.
 Pneumata, 211.
 Populaire (chant), 331.
Post partum, 226.
 Préface, 252.
 Prononciation du latin et du grec, 305.
 Prophètes (drame des), 373.
Prosa, 192, 206.
Prosula, 214.
Proœmiium, 251.
Pueri, 45.
 Punctum allongé, 298.
Quem queritis, 53, 55, 244, 254, 315, 372, 373.
 Rachel (lamentation de), 373.
 Refrain, 326, 340; R. double, 163, 264.
 Renaissance, 38, 323.
 Répétition de mots, 340.
Rex alme Deus, 64, 65.
Rex omnipotens die hodierna, 54.
 Rime, 264, 288, 324.
 Ripoll, 49.
Ritmus, 151.
 Roland (chanson de), 357.
 Rotgerius, 15, 97.
 Rythme modal (voir Modes rythmiques).
Sacrata libri dogmata, 263.
 Saint-Gall, 53, 261, etc.
Saint-Marçau, prega per nos, 372.
Sancti spiritus adsit, 54, 55, 67, 104.
 Saturnin (saint), 64, 65, 66, 115, 117.
Sequentia, 192.
 Séquence, 225 sqq., 256, 268, etc. en A: 290, 327, etc. Nouveau style: 326 sqq.
 Sibylle (chant de la), 74, 130, 166, etc.
Societas, 35, 48.
Sponsus, 112, 339, 373.
Stans a longe, 57, 231.
Stirps Jesse, 115, 283, 365.
Tripudium, 311.
 Trochæo-iambique (rythme), 295.
 Trope (musique grecque antique), 209.

- Troubadours, trouveurs, 152, 252,
266, 331, 335, 342, 343, 370.
Tu autem, 278, 352.
Tutilon, 55, 217, 243.
Ubi caritas, 287.
Ut esset sacerdos, 248.
Vagantes, 337.
Valde lumen, 63.
- Valérie (sainte), 64, 90.
Verbata, 199, 341.
Verrière (métaphore de la), 328.
Versurius, 260.
Versus, 151, 213, 259, 265 sqq.
277.
Versus de die iudicii, 129, 176.
Virgile, 138.

ERRATA

- p. 211, 2^e alinéa, l. 1 : au lieu de *losque* lire *lorsque*.
- * p. 211, 2^e alinéa, dern. ligne : lire (*Noanoeane*, 1^{er} ton, *noeagis*, 2^e ton, etc.).
- p. 222, l. 1, après exemples : au lieu de *sns.* lire *sans*.
- p. 244, 3 l avant la fin : au lieu de *sermonaire* lire *sermonnaire*.
- p. 244, note 2, ligne 3 : au lieu de *coronendum*, lire *coronandum*.
- p. 245, l. 10 : au lieu de *trototypes*, lire *prototypes*.
- p. 245, l. 10 : supprimer le tiret en fin de ligne.
- * p. 248, note 1, l. 1 : au lieu de ms. 4 lire ms. H.
- p. 255, l. 22 : au lieu de *nopis* lire *nobis*.
- p. 260, l. 6 : au lieu de *Huebald* lire *Hucbald*.
- * p. 260, dernier alinéa, l. 3 : au lieu de III^e siècle lire XII^e siècle.
- p. 261, note 3 : au lieu de *Drèves* lire *Dreves*.
- p. 263 : intervertir les notes 3 et 4.
- p. 264, citation, v. 4 : au lieu de *stelae* lire *stellae*.
- p. 265, l. 16 : au lieu de *Salve festa dies de Fortunat*, lire *Salve, festa dies* de Fortunat.
- p. 266, 3 l. avant la fin : au lieu de *ababcde* lire *ab ab cdef*.
- p. 268, l. 4 : au lieu de *Dandschin* lire *Handschin*.
- p. 269, avant-dernier alinéa, l. 1 : après *Hooreman*, supprimer le point et virgule.
- p. 270, l. 3 après musique : au lieu de *joru* lire *jorn*.
- p. 272, l. 6 : au lieu de *Anwerdung*, lire *Anwendung*.
- p. 272, table, n° 4 : au lieu SM. 2,165 lire SM2, 165. De même au n° 26.
- p. 273, notes : la seconde note doit être numérotée 2 et non 1.
- * p. 274, l. 7 : supprimer les mots : vers la fin du XIII^e siècle.
- p. 280, 1^{re} citation : le texte littéral est celui de la p. 256.
- p. 284, dernier alinéa, l. 3 : au lieu de *O filii pascal*, lire *O filii pascal*.
- p. 285, dernier alinéa, l. 1, au lieu de *était* lire *étant*.
- p. 291, 5^e alinéa, l. 5 : supprimer la parenthèse en fin de ligne.
- p. 292, manque la note 1 : *Histoire du vers français*, I, chap. II.
- * p. 292, 2^e exemple : les références sont à répartir entre les trois exemples de *cursum*.
- * p. 294, l. 12 : supprimer depuis « mais avec maladresse » jusqu'à « au livre II ».
- p. 294, notes : supprimer la note 4.
- p. 295, fin du 2^e alinéa : remplacer les deux points par un point.
- p. 296, note 2 : au lieu de *sacra ta* lire *sacrata*.
- p. 298, dernier alinéa, l. 5 : au lieu de *intéieur*, lire *intérieur*.
- p. 300, citation bas de page, l. 10 : au lieu de *fas cia* lire *fascia*.
- * p. 305, note 1, l. 2 : au lieu de « le f° 52 » lire « J f° 52 ».
- p. 306, 3^e citation, v. 2 : au lieu de *pluchri* lire *pulchri*.
- p. 306, 4^e citation, v. 1 : au lieu de *queam* lire *quam*.

- * p. 308, l. 14-15 : au lieu de *O* majuscule lire *thêta* grec.
- p. 308, note 3, l. 2 : au lieu de *VI* lire *V* 1 (cf. p. 150).
- p. 308, note 3, l. 4 : au lieu de *ecclesiasticorum* lire *ecclesiasticorum*.
- p. 308, note 3, l. 5 : supprimer « on l'avoue ».
- p. 308, citation, l. 2 : virgule après *paraphonista*.
- p. 309, l. 4 : au lieu de *enermonica* lire *enarmonica*.
- p. 309, texte l. 2 : au lieu de *martialienne* lire *martialien*.
- p. 309, 2^e citation, l. 3 : au lieu de *Dedicace* lire *Dédicace*.
- * p. 309, note 1, l. 6 : au lieu de *es* 1666 « atoubz les orgues » lire en 1666 « soubz les orgues ».
- * p. 309, note 1, l. 8 : au lieu de *jouer de serpent* lire *joueur de serpent*.
- p. 309, note 1, av. dern.-ligne : au lieu *fin ru* XI^e S. lire *fin du* XI^e S.
- p. 310, l. 5 : au lieu de *musicia* lire *musicis*.
- p. 310, 3^e citation, l. 3 : au lieu de *intonsa* lire *intona*.
- p. 310, 4^e citation, l. 1 : au lieu de *duleis* lire *dulcis*.
- p. 310, 4^e citation, l. 2 : au lieu de *diatessadron* lire *diatessaron*.
- * p. 312, 4 l. avant la fin : après *seculorum amen*, au lieu de virgule, lire deux points.
- p. 313, l. 7 : au lieu de *Chapannes*, lire *Chabannes*.
- p. 313, 2^e citation, l. 2 : au lieu de *Sophiae* lire *sophiae*.
- p. 316, 4^e paragraphe de texte, l. 8 : au lieu de XII^e siècle dont lire XII^e siècle — dont.
- p. 316, dern. citation, l. 2 : au lieu de *ui* lire *qui*.
- * p. 317, fin du 3^e paragraphe du texte. Après p. 231, ajouter : l'autre est le récit de la vie de saint Etienne, cité p. 315.
- p. 318, l. 4 : au lieu de *mundo eleison*, lire *mundo, eleison*.
- p. 323, note, av. dern. ligne : au lieu de *Halphon* lire *Halphen*.
- p. 325, 2^e paragraphe, l. 6 : au lieu de *celui-ci mais* lire *celui-ci ; mais*.
- * p. 338, note 4 : au lieu de *Ibid.* EL lire *Ibid.* 12.
- p. 339, 4^e paragraphe, l. 4 : au lieu de *favorisé* lire *favorisée*.
- p. 343, 1^{re} citation, fin : au lieu de *sant* lire *sont*.
- p. 343, note 1, l. 6 : au lieu de *Festadt* lire *Feststadt*.
- p. 343, note 4, l. 3 : au lieu de *Craupo* lire *Craugo*.
- p. 348, alinéa 4, l. 4 : au lieu de *celle* lire *celui*.
- * p. 349, alinéa 2, l. 7 : supprimer la ligne entière.
- * p. 350, note 2, l. 1 : au lieu de *etian... ipains*, lire *etiam... ipsius*.
- * p. 333, 3^e, l. 5 : au lieu de à l'apogée de lire à l'apogée à l'époque de.
- p. 355, note 3, l. 5 : supprimer les guillemets après *Othgerii*.
- * p. 356, l. 11 : au lieu de *évêque* lire *élève*.
- p. 358, note 2, l. 2 : au lieu de *Nokter* lire *Notker*.
- * p. 359, note 55, av.-dern. l. : au lieu de *BB = B* 1 lire *BB = BL*.

N. B — L'astérisque indique les corrections indispensables à la compréhension du texte. Nous prions le lecteur de bien vouloir excuser l'importance de l'erratum, motivée par les circonstances particulièrement difficiles de l'impression de ce volume, partiellement composé dès 1954 et dont les planches, disséminées et retrouvées en 1960, mais en partie seulement, ont dû être reconstituées au prix d'un travail compliqué, peu favorable à une méthode rationnelle de mise en page et de corrections.

642



TABLE DES MATIERES

Avertissement	7
---------------------	---

LIVRE PREMIER

LE CADRE ET LES DOCUMENTS

<i>Chapitre I.</i> — Histoire sommaire de l'abbaye Saint-Martial de Limoges	11
Saint-Martial et l'affaire de l'apostolicité, 11. Historique de l'abbaye, 17. — Archéologie des bâtiments, 25.	
<i>Chapitre II.</i> — La vie intellectuelle et musicale de l'abbaye. 29	
I. Le rôle de l'abbaye Saint-Martial dans la constitution du répertoire limousin, 29. — II. Saint-Martial et Cluny, 34. — III. Saint-Martial et l'enseignement, 38. — IV. Les relations de l'abbaye Saint-Martial avec l'extérieur, 48 : la péninsule, 48 ; Fleury, 51 ; Saint-Gall, 53 ; divers, 56.	
<i>Chapitre III.</i> — Les manuscrits de Saint-Martial	59
I. La bibliothèque de Saint-Martial, 59. — II. De quelques éléments de dotation ou de localisation des manuscrits dits martialiens : l'apostolicité, 62 ; les tropes mobiles, 63 ; les séquences à saints interchangeableables, 63 ; la notion de <i>patronus</i> , 65 ; l'importance de l'office du patron, 65 ; S. Martial, S. Martin et S. Saturnin, 66 ; le choix des fêtes tropées, 67 ; la prose <i>Sancti Spiritus</i> et le trope <i>Cunctipotens</i> , 67 ; le problème de la prose <i>Observanda</i> , 68 ; la notation musicale, 69.	

<i>Chapitre IV.</i> — Inventaire sommaire des manuscrits	73
Ms. A (1154) : nature, 73; origine, 75; date, 76; B (1230), 78; C (1120), 80; D (1121), 81; E (1084), 83; F (903), 86; G (909), 88; H (1118), 92; I (1138), et J (1338), 96; K (887), 98; L (1087), 100; M (1119), 101; N (779), 102; O (1132), 103; P (1133), 105; Q (1134), 106; R (1135), 107; S (1136), 107; T (1137), 108; U (1139), 109; inventaire sommaire, 113; V (778), 115; W (1086), 116; X (n-acq. 1871), 117; divers, 118.	
Table de concordance avec les sigles de Dreves	118
<i>Appendice</i> : les manuscrits de conduits des XI ^e -XIII ^e S.	119

LIVRE DEUXIÈME

L'ÉCOLE DE SAINT-MARTIAL
ET LA LYRIQUE CAROLINGIENNE

<i>Chapitre I.</i> — Inventaire du Ms. A.	123
<i>Chapitre II.</i> — Auteurs et origines	137
I. Les auteurs désignés en rubrique, 137; Boèce, 137; Godeschalch, 139; Paulin d'Aquilée, 140.	
II. Pièces non signées	141
Le <i>Versus</i> de la Sibylle, 141; Le <i>Planctus</i> <i>Karoli</i> , 144; Le <i>Versus de die judicii</i> , 146; La bataille de Fontenay, 148; Le <i>Planctus</i> de Hug, 149; Le <i>Versus Vincen-</i> <i>tii</i> , 149.	
III. Groupement des manuscrits voisins.....	149
IV. Les rubriques et les genres littéraires... <i>Versus</i> , <i>carmen</i> , <i>ritmus</i> , 151; <i>Planctus</i> et pièces historiques, 152.	151
V. Conclusion	158
<i>Chapitre III.</i> — Etude métrique	161

<i>Chapitre IV.</i> — Etude musicale	165
Relations du texte et de la musique 165; Style et sources musicales, 116; Rapports du rythme et du schéma métrique, 168; Rapports du rythme et de l'accent, 172; Formes musi- cales, 175.	

LIVRE TROISIÈME

TROPES ET SEQUENCES PRIMITIVES

<i>Chapitre I.</i> — Introduction à l'étude des tropes	183
<i>Chapitre II.</i> — Définitions et origines. Etude des rubriques. Définition et classification 190; Séquences: le mot et l'origine, 192; l'Hypothèse byzan- tine, 193; Mélismes séquentiels et <i>Verbata</i> , 197; Le mot <i>prosa</i> , 206; Le <i>trope</i> , mot et ori- gine, 209; Les autres rubriques: <i>laudes</i> , 213; <i>versus</i> , 213; <i>prosula</i> , 214; <i>planctum</i> , 214; <i>antiphona</i> , 214.	189
<i>Chapitre III.</i> — Le trope d'adaptation	215
<i>Chapitre IV.</i> — Le trope de développement	225
Principe des séquences primitives, 225; Struc- ture des séquences limousines primitives, 233; l'entrée et l'alléluia, 234; développement de l'entrée, 237; le corps de la séquence, 239; la sortie, 240.	
<i>Chapitre V.</i> — Le trope d'interpolation	243
<i>Chapitre VI.</i> — Le trope d'encadrement	252
<i>Chapitre VII.</i> — Le trope de complément	259
Le mot <i>Versus</i> , 259; le <i>Versus</i> sangallien, 261; le <i>Versus</i> martialien: avant la fin du XI ^e S., 268; les <i>Versus</i> de SM I, 270.	
<i>Chapitre VIII.</i> — Le trope de substitution	275
<i>Chapitre IX.</i> — Les précurseurs du vers mesuré	287
Assonnance et rime, 287; Rythme verbal, 291; Rythme musical, 296.	

<i>Chapitre</i> X. — Etude littéraire	303
La langue, 303; Les allusions musicales, 308; La danse, 311; Le mot <i>Eia</i> , 311; Allitéra- tions, acrostiches, symétries verbales, 313; 315; Valeur littéraire, 316. Valeur littéraire, 316.	
Essai d'un tableau généalogique de l'évolu- tion des tropes	319

LIVRE QUATRIÈME

LES PROLONGEMENTS DES TROPES

<i>Chapitre</i> I. — La transformation du style à l'aube du ^e XII ^e S.	323
<i>Chapitre</i> II. — Les versus et l'élément profane	333
Le répertoire martialien entre les Mss. A et SM 1, 333; Les <i>Vagantes</i> , 337; L'intrusion profane dans les <i>Versus</i> , 339.	
<i>Chapitre</i> III. — Saint-Martial et l'origine des Chansons de Geste	347
<i>Chapitre</i> IV. — Saint-Martial et la polyphonie	363
<i>Appendices</i>	369
Les Versus et la genèse des trouveurs, 370; Le drame liturgique à Saint-Martial, 372.	
<i>Conclusion</i>	377
<i>Bibliographie</i>	383
Abréviations usuelles, 385.	
I. Bibliographie générale, 387.	
II. Sources historiques et apostolicité, 397.	
III. Culture monastique et enseignement, 402.	
IV. Etude des manuscrits, 405.	
V. Etudes métriques et versus carolin- giens, 407.	
VI. Tropes et séquences, 410.	
VII. Prolongements des tropes, 410.	

VIII. Origine des chansons de geste, 411.	
X. Drame liturgique, 412.	
X. Les Versus et l'origine des trouba- dours, 415.	
XI. La polyphonie, 418.	
<i>Index auxiliaire</i>	421
<i>Errata</i>	427
<i>Table des matières</i>	435

Vu, le 31 Mars 1952,
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
Membre de l'Institut,
G. DAVY.

Vu et permis d'imprimer,
Le Recteur de l'Académie de Paris,
I. SARRAILH

