

## Ut queant laxis et les Origines de la Gamme

JACQUES CHAILLEY (PARIS)

Cette hymne saphique à S. Jean-Baptiste, généralement attribuée, en dépit de quelques contestations, au poète carolingien Paul Diacre, est surtout célèbre par l'usage qu'en fit Guy d'Arezzo deux siècles et demi plus tard, en lui empruntant les 6 syllabes *Ut Ré Mi Fa Sol La* pour en faire les bases de la «solmisation». Nul n'ignore que le *Si*, ajouté au XVII<sup>e</sup> siècle, ne faisait pas partie du système, et que c'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que *Do* fut partiellement substitué à *Ut* pour raisons d'euphonie.

Partant de ces faits bien connus, s'est répandue et largement accréditée, malgré des doutes occasionnels, l'opinion que Guy aurait fondé son système pédagogique sur une particularité remarquable du chant de cette hymne, à savoir que chaque hémistiche des 3 vers saphiques, à l'exclusion de l'adonique final, correspondait, dans l'ordre, à l'un des degrés de l'hexacorde solfégique. L'étude de cette question nous ayant mené à une opinion différente, nous croyons nécessaire de reprendre l'affaire dès l'origine.

### 1. Le poème de Paul Diacre et son cryptogramme (fin du VIII<sup>e</sup> siècle)

Le diacre Paul Warnefried, plus connu sous le nom de Paul Diacre<sup>1</sup>, né en 730 à Cividale (Frioul), mort vers 799 au couvent du Mont Cassin après avoir été surintendant du roi lombard Didier et avoir fréquenté la cour du futur Charlemagne, a laissé une œuvre variée, où voisinent des chroniques, des sermons, et une quinzaine de poèmes pieux<sup>2</sup>, dont 6 hymnes conservées. A celles-ci s'ajoutent 2 hymnes perdues à Ste Scolastique. Si l'on en retranche une hymne à S. Mercurius, *Martyr Mercuri seculi futuri* que Dreves juge postérieur<sup>3</sup> et une hymne à S. Maur *Confessor Domini Maure paterni* qu'il estime apocryphe<sup>4</sup>, il reste comme hymnes proprement dites 4 pièces que Dreves a republiées dans le tome 50 des *Analecta Hymnica*. Une seule est saphique: c'est L'*Ut queant laxis*<sup>5</sup> dont nous rappellerons la première strophe:

UT queant laxis REsonare fibris  
MIRA gestorum FAMuli tuorum  
SOLve polluti LABii reatum  
SANcte IOhannes.

Dans sa thèse de doctorat *La figuration mélodique du chant grégorien*, présentée en Sorbonne en 1980, et encore inédite, M. Jacques Viret a émis l'hypothèse que 6 sur 8 des syllabes d'hémistiche de cette strophe, considérée sous sa forme originale

<sup>1</sup> Biographie dans DREVES, *Analecta Hymnica* (A.H.), 50, p. 117. L'attribution à Paul Diacre a parfois été contestée (J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino ejusque vita et moribus* (en abrégé *De Guidone*) (Florence 1953), p. 99, mais n'en reste pas moins communément admise.

<sup>2</sup> MIGNE, *Patrologie latine* (P.L.) tome 95.

<sup>3</sup> A.H., 50, p. 116 sqq.

<sup>4</sup> A.H., 14, 45.

<sup>5</sup> A.H., 50, p. 120.

sans tenir compte du choix opéré par Guy d'Arezzo, pourraient constituer un cryptogramme. Arrêtons-nous d'abord sur les 4 premières, UT, RE, SOL, IO, qui, placées dans un ordre différent, forment le mot RESOLUTIO. Ce mot n'est pas un mot quelconque. Au sens premier, qui aujourd'hui est un peu oublié, mais n'a pas entièrement disparu pour autant<sup>6</sup>, il signifie la «décomposition d'un tout»<sup>7</sup>. Comme tel, il sera employé en alchimie pour désigner l'une des phases de l'Œuvre, également dénommée *Separatio*: on sait que l'alchimie, jusque là surtout pratiquée à Byzance et en Arabie, notamment à Alexandrie, commence précisément au VIII<sup>ème</sup> siècle à pénétrer en Occident, en particulier par l'Espagne arabisée<sup>8</sup>: il se pourrait donc que Paul Diacre en ait eu connaissance par les contacts fréquents de la cour de Charlemagne avec les Byzantins<sup>9</sup>. Néanmoins la référence à l'alchimie n'est pas indispensable. *Resolutio* est le mot même qu'emploie S. Paul pour signifier l'annonce de son prochain martyr qui «dissoudra» son corps: «Car pour moi, je m'en vais maintenant être mis pour l'aspersion du sacrifice, et le temps de ma *resolutio* est proche» (II Tim., 4,6). Le terme, transcription du grec ἀνάλυσις, est presque intraduisible<sup>10</sup>. La traduction de Gerhard Kittel, «départ, mort sereine», n'est pas recoupée<sup>11</sup>. Elle n'est guère satisfaisante, car le sens est infiniment plus fort. Il évoque un mystère fondamental commun à toutes les religions, à savoir le cycle de la transformation vie/mort/vie dont le signe le plus tangible est le retour des saisons. Le Christianisme en avait vu l'application symbolique dans la mort et la résurrection du Christ, et S. Paul y ajoutait l'idée d'une nécessaire transmutation du chrétien lui-même à l'image de son Maître, exhortant les fidèles à «mourir dans le Christ» pour renaître à la Grâce (Coloss. 3,3).

Ces rapprochements ne sont pas étrangers à l'exégèse. *Ut queant* est un hymne à S. Jean-Baptiste, et la fête du Précurseur – qui doit disparaître pour que le Christ monte à sa place – évoque un symbolisme analogue, sanctionné par le calendrier liturgique. C'est en effet pour cette raison que la fête de S. Jean-Baptiste a été fixée au solstice d'été (24 Juin), période après laquelle les jours, qui précédemment augmentaient, commenceront à décroître, tandis que Noël (25 décembre) évoque le phénomène inverse. C'est ce que célèbre la très ancienne coutume des feux de la Saint-Jean, probablement antérieure à la christianisation de la fête.

<sup>6</sup> Le *Dictionnaire Larousse du XIX<sup>e</sup> S.* (vers 1900) donne au mot français *Résolution* la définition suivante à titre de sens premier: (lat. *Resolutio*): „Transformation qui ramène une substance à son état ordinaire ou la décompose en ses éléments: la résolution de l'eau en vapeur." Les éditions ultérieures conservent l'acception, mais l'expriment en termes moins nets, et la font glisser parmi les sens seconds.

<sup>7</sup> Cf. GAFFIAUX, *Dict. latin-français*, sens n° 2 b, avec référence au Commentaire de Donat sur l' *Andrienne*. Donat fut le maître de S. Jérôme.

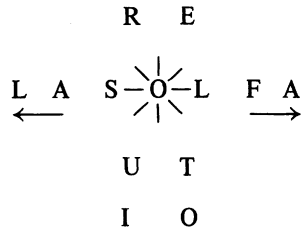
<sup>8</sup> Serge HUTIN, *Histoire de L'Alchimie*, Marabout Université, 1971, p. 138.

<sup>9</sup> Cf. Aurélien de Réomé, dans GERBERT, *Scriptores* . . . (G.S.) I, 42.

<sup>10</sup> Conformément à son étymologie, le verbe ἀνάλωω est inséparable d'une idée de dissolution, de séparation des éléments constitutifs (d'où „analyse"). Dans Phil. 1, 23, S. Paul dit son désir d'aller εἰς τὸ ἀναλύσαι χαὶ σὺν Χριστῷ εἶναι.

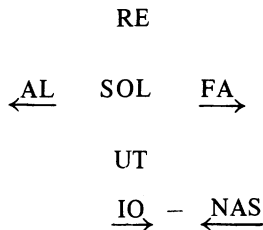
<sup>11</sup> *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament* (Stuttgart, Kohlhammer, s.d.), IV 338, art. ἀνάλυσις – ἀναλώω.

La résonance cosmique du mot RESOLUTIO est renforcée par la présence en son sein du mot SOL<sup>12</sup>, qui signifie le Soleil, et contient en son centre la lettre O, représentation graphique de l'astre et traduction latine de l'Oméga grec dont Dieu lui-même, selon l'Apocalypse (I,8, 21,6, 22,13) a fait à trois reprises sa propre définition: « Je suis l'alfa<sup>13</sup> et l'oméga ». L'oméga se trouvant de la sorte présent au centre du mot SOL de RESOLUTIO, M. Viret a découvert l'Alfa dans les deux syllabes LA et FA, la première présentant l'inversion de AL. Il propose de disposer les syllabes sous forme d'une croix latine dont l' Oméga central du mot SOL occuperait le centre:



Ce dessin ne fait pas seulement apparaître le cryptogramme de l'Alfa et Oméga, il signifie encore par sa lecture centrifuge du mot Alfa la dissolution des éléments, première phase de la Resolutio.

Si troublantes que soient ces observations de M. Viret, il était nécessaire pour que l'on puisse transformer l'hypothèse en certitude que les deux syllabes restantes participent elles aussi au cryptogramme. Il semble bien qu'il en soit ainsi, d'autant plus que les milieux intellectuels de la cour de Charlemagne, que fréquenta Paul Diacre, étaient friands de jeux de ce genre<sup>14</sup>. Si nous plaçons la syllabe SAN du dernier vers près de la syllabe IO qu'elle avoisine (SANcte IOhannes), et si nous employons le même mode de lecture que pour Alfa, mais inversée, nous obtenons le mot IONAS:



<sup>12</sup> La présence du mot SOL avait déjà en 1956 attiré l'attention de Walter WIORA (*Zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation*, II, *Der Hymnus Ut queant laxis und die Frage nach der Herkunft seiner Tonsilben*, dans: *Die Musikforschung* IX (1956), p. 269-274. Dans cet article, l'auteur avait tenté de relier les syllabes de solmisation à un ensemble de correspondances planétaires dont le caractère utopique demanderait des recoupements qui font défaut. Les rapprochements extrême-orientaux ou égyptiens proposés ont été écartés par les spécialistes, notamment, en ce qui concerne l'Égypte, par Hans Hickmann dans *Die Musikforschung* X (1957), p. 403-404. On ne peut négliger la chronologie au point de citer par exemple p. 271 un poème de 1532 à propos de la mode du temps de Paul Diacre (7 siècles d'écart), et d'attribuer au poème du IXème siècle les préoccupations solfégiques du XIème siècle, qu'en aucun cas l'état de la théorie musicale du temps de Paul Diacre n'aurait permis de concevoir.

<sup>13</sup> Alfa est l'orthographe médiévale usuelle pour Alpha.

<sup>14</sup> On en trouvera de nombreux exemples dans les 5 volumes des *Poetae latini carolini aevi, Monumenta Germaniae historica*, Berlin, Weidmann, 1881-1923. Nous en avons extrait un florilège significatif dans notre communication du 21 Avril 1982 à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, *Nombres et symboles dans le langage de la musique*, Paris, publications de l'Académie des Beaux-Arts, 1982.

dans un dessin dont la disposition centripète complète la précédente en signifiant la seconde phase de la *Resolutio*, c. à d. la reconstitution des éléments pour une seconde vie, et par là nouvelle vie de la nature à la venue de l'été (fête de S. Jean-Baptiste), signifiée elle-même par la résurrection du Christ, laquelle à son tour se voit préfigurée par le séjour de trois jours du prophète Jonas dans le ventre d'un poisson, dont il sortit ensuite vivant.

Quant à la syllabe MI, elle est signifiante par elle-même, car elle se compose de deux lettres dont l'une, M (1000) représente dans la numération latine le plus grand nombre transcritible, et l'autre, I (1), le plus petit. C'est donc en soi un condensé du macrocosme et du microcosme, complément cohérent de l'*Alfa et Oméga* précédent.

Ainsi les syllabes où plus tard Guy d'Arezzo devait puiser la matière de sa « solmisation » n'étaient-elles pas, à l'origine, des syllabes quelconques. Déjà détachées, avant que Guy ne s'en empare, du contexte des mots qu'elles inaugurent et où elles se dissimulent, elles renfermaient par elles-mêmes un sens caché où se trouvaient étonnamment condensées les données essentielles d'un ésotérisme universel, dans leur transcription chrétienne la plus répandue à cette époque.

\*

De tels jeux d'esprit peuvent aujourd'hui nous surprendre. Ils n'en étaient pas moins conformes, nous l'avons déjà souligné, à la tournure d'esprit de la cour carolingienne que fréquenta Paul Diacre. Dans le poème de celui-ci, on avait depuis longtemps observé la tournure syntactique exceptionnellement contournée de la strophe en cause, d'autant plus remarquable qu'on ne la trouve pas au même degré dans les strophes suivantes<sup>15</sup>. Les contraintes de mètre, si elles avaient pu imposer l'interversion des syllabes du mot RESOLUTIO, n'étaient pas suffisantes pour justifier de telles distorsions. Il fallait supposer une autre contrainte. La nécessité de concilier l'emploi de syllabes pré-déterminées avec le mètre du saphique, ce que l'auteur a dû considérer comme un assez joli tour de force, apparaît cette fois comme une raison suffisante de la singularité du poème.

Nous disons bien « singularité ». Car si les jeux d'esprit de ce genre abondent chez les poètes carolingiens (cf. note 14), nous n'avons pas trouvé d'autre exemple du procédé consistant à extraire, pour leur donner un sens second, les syllabes initiales d'un vers ou de ses hémistiches. Et ce procédé sera celui-là même que reprendra Guy d'Arezzo, pour le même poème. Il faut avouer qu'il y a là matière à réflexions.

Paul Diacre ne semble pas avoir laissé d'autres cryptogrammes, ou du moins aucun n'a encore été décelé à ce jour. Mais si l'on parcourt ses autres œuvres (t. 95 de la Patrologie), on ne tarde pas à y trouver des indices de sa propension à ce genre de jeux. Parmi ses vers figure un poème abécédaire, *De bonis et de malis sacerdotibus*<sup>16</sup>, un autre à S. Benoît, *Ordinar unde tuos, in versis reciprocis* de mètre

<sup>15</sup> La syntaxe normale eût été à peu près la suivante : *Ut queant, laxis labii fibris, resonare mira gestorum tuorum, solve reatum famuli polluti*; d'autres constructions peuvent être proposées, elles ne changent rien aux conclusions.

<sup>16</sup> *Poetae latini* . . . I, 79; A.H., 33, p. 186. L'authenticité de la signature, récusée par Dreves, est admise par Dümmler.

élégiacque<sup>17</sup>, et deux *carmina* en strophes *ourobouros*<sup>18</sup>. Ses homélies témoignent de son goût pour l'allégorie<sup>19</sup>, la recherche des énigmes<sup>20</sup>, le symbolisme saisonnier<sup>21</sup> et son corollaire du cycle vie/mort<sup>22</sup>. La présence d'un cryptogramme saisonnier dans son hymne à S. Jean-Baptiste s'inscrit donc dans la ligne d'une pensée cohérente. Il va de soi qu'en aucune manière n'y interviennent de préoccupations musicales. Celles-ci n'entreront en scène qu'avec la mise en musique du poème réalisée après coup selon l'usage, très rarement par l'auteur du poème lui-même. Leur rôle en l'affaire fera l'objet de la 2ème partie de cette étude.

## 2. L' Ut queant laxis (UQL.) entre Paul Diacre et Guy d'Arezzo

Le poème de Paul Diacre semble n'avoir suscité que progressivement l'intérêt des liturgistes. Deux manuscrits seulement, AB (sigles p. 62), en portent trace au IXème siècle. Aucun d'eux ne témoigne d'une fonction liturgique déterminée: A est une page de garde reliée à un ms. du XIII<sup>e</sup> siècle, B est un florilège poétique comportant parfois des neumes, mais il n'y en a pas sur UQL. Origine inconnue.

Trois mss. seulement au X<sup>e</sup> siècle (CDE). C est un hymnaire de St Jean de Laon, D un collectaire de Ste Marie de Freising, E un hymnaire de Rheinau. Un quatrième ms., F, originaire de Farfa, est intermédiaire entre le X<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle. Aucun d'eux ne donne de notation pour UQL., bien que DE, comme B, portent ailleurs des neumes sporadiques.

Ce n'est qu'au siècle de G. d'Arezzo qu'apparaissent les premières notations. Elles sont encore rares, bien que les mss. contenant l'hymne deviennent de plus en plus nombreux. 5 mss. seulement au XI<sup>e</sup> siècle (GHIJK) portent des notations, mais aucune d'elles n'a de caractère solfégique, ni ne se rapproche des trois timbres solfégiques *abc* que nous retrouverons dans la lignée guidonienne (voir les timbres en appendice). Deux mss. (GH) ont la mélodie *d*, deux (IJ) ont la mélodie *e*, bien que J soit de lecture douteuse, de même que K (incipit seul noté) où l'on pourrait à la rigueur retrouver des traces de la mélodie *f*. De la fin du XI<sup>e</sup> à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, alors que la mélodie solfégique de Guy se répand de plus en plus dans les traités, elle demeure introuvable dans les livres liturgiques: le ms. L (fin XI<sup>e</sup> / début XII<sup>e</sup> siècle) emploie le timbre *d*, et le XII<sup>e</sup> se partage les timbres *deg* avec une nette prédilection pour *d* (mss. MNOPQRST). Ces timbres ne sont pas propres au seul UQL. Ils se retrouvent aussi sur la plupart des autres hymnes saphiques de l'office, qu'ils soient métriques ou d'accent, tels que *Quod Christum vatum, Christi sanctorum, Virginis proles, Iste confessor*, lesquelles à leur tour utilisent à volonté tantôt l'un de ces

<sup>17</sup> *Poetae latini* . . . I, 36; A.H., 33, p. 117.

<sup>18</sup> C.à d. dont le dernier vers répète le premier. Ils portent dans la *Patrologie latine*, 95, les numéros III et IV.

<sup>19</sup> Inter tot et varias opiniones . . . recurrendum est ad allegoriam. Hic enim est unicus exitus earum rerum quae in sancto Evangelio dicta tantum, non autem facta leguntur (Homélie XXX, St Etienne, P.L. 95, col. 1171).

<sup>20</sup> Solent enim Evangelistae singuli sic omittere quaedam . . . ut, continuata suae narrationis serie, . . . diligens lector inveniat (Homélie XLII, *ibid.* col. 1185 A).

<sup>21</sup> Quemque ideo observare per revolutum circulum anni festa solemnitate debemus, ut in memoriam revocetur quod natus est Christus (Homélie XXII, Noël, P.L. 95 col. 1168).

<sup>22</sup> Per noctem ergo in hoc loco mortalis hujus vitae fluxus signatur, sicut per diem alibi claritas vitae perpetuae. Praesens igitur vita nox est, vita vero futura dies. Nox ista habet vesperam, dies illa habet auroram (Homélie XLI, SS. Innocents, P.L. 95, col. 1178 D).

timbres, tantôt divers autres dont au delà du XII<sup>e</sup> siècle plusieurs se verront également attribués à UQL. Ce dernier à son tour se voit parfois scindé en deux, et ses dernières strophes (le plus souvent à partir de *O nimis felix*) peuvent s'en voir détachées pour former une hymne à part; il arrive que les deux parties de UQL., désormais considérées comme deux hymnes distinctes, se fassent suite dans l'office, généralement avec la même mélodie (voir note 52) mais un point reste constant: aucune trace de solfégisme n'apparaît dans ce fond.

Pendant ce temps, commencent à se répandre les doctrines musicales de Guy, et avec elles les mélodies solfégiques. Celles-ci en paraissent inséparables; celle notée par Guy dans sa célèbre lettre *De ignoto cantu* est de loin la plus répandue (timbre a), mais nous examinerons cette question tout à l'heure. Stäblein<sup>23</sup> a relevé 10 mss. de cette mélodie a, tous aus *Theoretikerquellen*, pour les XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, J. Smits van Waesberghe en a dénombré 29 et leurs listes ne sont pas exhaustives. On attend avec intérêt l'important travail annoncé sur ce sujet par ce dernier auteur. Il permettra sans doute d'établir une cartographie diachronique de l'extension de la doctrine, ce qui serait encore prématuré. Du moins peut-on pressentir cette extension rapide et étendue, ce qui n'est pas sans intérêt pour l'étude du problème de l'ode d'Horace qui va suivre.

La conclusion de ce chapitre peut en tout cas être énoncée en termes formels: à moins d'une nouvelle découverte peu probable, on peut affirmer que la mélodie solfégique de UQL. n'apparaît jamais dans les livres liturgiques avant la fin du XII<sup>e</sup> siècle, que ses premières apparitions sont contemporaines de Guy d'Arezzo, et que dans cette même période on ne les trouve jamais en dehors de ses œuvres ou des mss. théoriques ou didactiques se réclamant de son enseignement.

Il faut donc réviser la croyance admise selon laquelle Guy d'Arezzo aurait puisé dans la tradition liturgique l'idée d'utiliser UQL. à des fins de mnémotechnie pédagogique. Reste à rechercher d'où a pu lui venir cette idée.

### 3. L'ode d'Horace de Montpellier

Ici doit se placer une incidente. En 1852, De Coussemaker publiait, fac-simile et transcription, les 3 premières strophes d'une ode saphique d'Horace, *Est mihi nonum*, extraites du ms. 425 de Montpellier, avec des neumes aquitains qu'il datait du X<sup>e</sup> siècle et dans lesquels il reconnaissait à juste titre la mélodie solfégique de l'*Ut queant laxis*<sup>24</sup>. L'assertion a depuis lors été maintes fois répétée, notamment par P. Wagner en 1921<sup>25</sup> et par Solange Corbin en 1954 et 1955<sup>26</sup>. On conçoit pour le problème que nous étudions ici l'importance qu'aurait son éventuelle antériorité.

<sup>23</sup> Voir B. STÄBLEIN, *Monumenta monodica medii aevi*, I, *Hymnen* (Kassel, Bärenreiter, 1956).

<sup>24</sup> Montpellier, Fac. de Médecine, ms. 425 f<sup>o</sup> 50'-51; DE COUSSEMAKER, *Histoire de l'Harmonie au Moyen-Age*, planche X, transcription p. XII, commentaire p. 103. Le fac-simile porte sur 3 strophes sur 6. Voir dans S. CORBIN, *Comment on chantait* . . . (cf. n.26) p. 107, l'histoire de cette publication.

<sup>25</sup> *Einführung in die gregorianischen Melodien*, I, 1895.

<sup>26</sup> *Notations musicales dans les classiques latins*, dans: *Revue d'Etudes latines* XXXII (1954), pp. 97-99; voir aussi, dans la même revue, pp. 50-51 (compte-rendu des séances). – *Comment on chantait les classiques latins au Moyen-Age*, dans: *Mélanges d'Histoire et d'Esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, Richard-Masse, I (1955), pp. 107-113.

Bien que présentée comme «hypothèse», la conclusion de S. Corbin n'en est pas moins nette: «Il existe, écrit-elle, une mélodie passe-partout réservée à la forme saphique et qui s'est transmise avec les différents poèmes de cette forme depuis des temps fort anciens (. . .) Cette mélodie a été appliquée à UQL., justement parce qu'elle était fort connue, par Gui, pour des raisons didactiques»<sup>27</sup>. Nous venons de voir que cette mélodie «fort connue» transmise «depuis des temps fort anciens» ne pouvait être celle de l'hymne liturgique. Serait-elle, comme semble le penser S. Corbin, celle de l'ode d'Horace? C'est ce qu'il nous faut tenter d'examiner ici.

L'argument majeur de S. Corbin est que, contrairement aux autres mètres, la strophe saphique «est toujours notée avec la mélodie que Guy d'Arezzo a attribuée à l'hymne UQL. et qui lui a servi de base pour établir les noms des notes de la gamme»<sup>28</sup>. Elle n'en cite toutefois qu'un exemple, celui d'une poésie d'Eugène de Tolède dans le ms. lat. 8093 de la B.N. Nous l'avons retrouvée<sup>29</sup>. Il s'agit d'une notation wisigothique *in campo aperto* dont le manuscrit ne porte que des traces éparses de neumes indéchiffrables. Rien dans ce qui subsiste ne semble permettre d'établir un rapport quelconque avec la mélodie solfégique de UQL. Outre le *Est mihi* de Montpellier, les seules odes saphiques d'Horace mises en musique aux dires de S. Corbin elle-même, semblent être *Nullus argento* (B.N. lat. 8072, f° 74'), et *Jam satis terris* (B.N. lat. 8214, f° 1')<sup>30</sup>. Toutes deux sont lisiblement notées, comme l'ode de Montpellier, en neumes aquitains et apparemment de même époque. Si les mélodies ont entre elles un certain air de parenté (voir appendice n° 5), aucune n'est solfégique et il semble excessif de dire avec S. Corbin qu'il s'agit de la même mélodie que *Est mihi nonum* et UQL. Tout au plus peut-on penser que l'exemple de *Est mihi*, calqué sur UQL. de Guy avec d'involontaires réminiscences du timbre liturgique dans sa 1ère strophe, a pu créer une émulation en engendrant quelques réminiscences qui ne vont pas, loin de là, jusqu'à l'identité. On relève même dans *Nullus argento* une forme musicale autochtone a b a b', et dans *Jam satis* une forme différente a b c b dont ni UQL. ni *Est mihi nonum* ne donnent le modèle, ce qui atteste l'indépendance des compositions. Ajoutons enfin que, du 2 Avril au 8 Juin 1957, Mme Paule Guiomar a effectué pour le CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) une mission dans les bibliothèques du nord de l'Italie en vue de répertorier les mss. notés de Virgile et d'Horace. Elle a visité 23 bibliothèques et vu 58 mss. Trois seulement portaient des odes d'Horace notées antérieurement au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>, et la conclusion de son rapport est que, à de très rares exceptions près, «les mss. de Virgile et d'Horace conservés dans les bibliothèques du nord de l'Italie ne possèdent pas de notations neumatiques.»

On doit donc considérer, dans l'état actuel des recherches, et contrairement à l'opinion de S. Corbin, l'ode de Montpellier comme le seul témoin ancien de

<sup>27</sup> *Notations musicales* . . . p. 99.

<sup>28</sup> *Ibidem*. Ces conclusions sont reprises sans modification dans l'article des *Mélanges Masson*.

<sup>29</sup> *Dura quod gignit* (Versus de estate Eugenii), B.N. ms. lat. 8093, f° 24'. Edité dans P.L. 87, 368.

<sup>30</sup> S. CORBIN, *Comment on chantait* (note 26), p. 111.

<sup>31</sup> Ce sont Milan, Bibl. Ambros., 0 136 sup. (X<sup>e</sup> S.), Q 75 sup. (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> S.), D 12 inf. (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> S.). On peut y joindre Turin, Bibl. Nat. I, IV.2 (X<sup>e</sup> S.) et C 152 (XI<sup>e</sup> S.), disparus, mais décrits en 1884.

l'existence du timbre solfégique de UQL. en dehors de Guy d'Arezzo lui-même, et ceci nous incite à examiner avec soin le ms., sa date et son origine.

Sa date d'abord. Il est bien évident qu'on ne peut se fier à la seule opinion de De Coussemaker qui le situait au X<sup>e</sup> siècle, non plus qu'au seul catalogue de la bibliothèque qui, lui, le note comme du XI<sup>e</sup>. L'étude paléographique, à laquelle nous avons procédé avec l'aide de Mlle Saraoui, archiviste de Montpellier, aboutit à une fourchette assez large, allant du milieu du X<sup>e</sup> à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, avec de nombreux indices concordants en faveur de cette dernière période<sup>32</sup>. La notation musicale aquitaine, à ligne sèche sans clef, de valeur variable d'une ligne à l'autre, mais de diastématie remarquablement précise, plaide elle aussi en faveur de la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Sans pouvoir rien affirmer, il semble peu probable que le ms., comme le voulait De Coussemaker, soit antérieur à l'époque de Guy d'Arezzo.

L'étude topographique est également peu favorable à la thèse d'une influence exercée sur Guy. La notation aquitaine était peu répandue dans les régions fréquentées par lui<sup>33</sup>: il notera d'ailleurs son UQL. non en neumes, mais en lettres. L'histoire du manuscrit est inconnue avant le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>. Son contenu ne comporte guère d'indices de localisation, à l'exception d'une miniature qui, au f<sup>o</sup> 112', confirme par ses coloris, nous dit Mlle Saraoui, l'origine méridionale que supposait sa notation. Mais l'indice le plus sérieux se trouve sur la page de garde, où a été copiée, toujours en notation aquitaine, sur une ligne à pointe sèche, une pièce sans rapport avec le reste dont la présence n'avait jamais été signalée. C'est une prose d'ancien style placée sous rubrique *De resurrectione: Alleluia, Turma proclamat leta*, dont la seule autre copie connue se trouve dans le ms. J de St Martial de Limoges<sup>35</sup>, avec des variantes mineures (*Turba proclamat* etc.) Notre étude des mss. de St Martial en 1952<sup>36</sup> situait au XI<sup>e</sup> siècle la partie concernée de ce ms. composite ( $J^3 = \alpha^2$ ) et sur indices liturgiques la plaçait dans le S.O. de la France, relevant la région *tolosana*, l'Auvergne, Rodez et Charroux parmi les lieux possiblement concernés. Ici encore, les indices sont concordants et désignent comme berceau probable du ms. de notre ode d'Horace une région sans rapports étroits avec le champ d'évolution de Guy d'Arezzo à l'époque où celui-ci exerçait son activité.

Reste enfin l'étude interne. On relèvera d'abord (S. Corbin l'avait bien vu) la similitude de finalité entre le ms. de l'Ode et l'UQL. de Guy, tous deux à destination pédagogique: le premier est un travail d'école multipliant autour des poésies d'Horace analyses et commentaires métriques. Seules deux pièces y sont notées, mais de manière très différente. Pour celle qui nous intéresse et pour elle seule (f<sup>o</sup>

<sup>32</sup> Mlle Saraoui relève notamment la fréquence des *e* cédillés, la forme des ligatures (*st, ta* etc.), les glacis sur la hampe des *d* et *l* minuscules, la forme renversée du til signifiant le groupe *ur*, la double forme des *r* minuscules, tantôt en gamma grec, tantôt en 2. Elle insiste sur le fait qu'à la fin du XI<sup>e</sup> siècle les survivances archaïques d'usages antérieurs sont particulièrement fréquentes dans le midi de la France.

<sup>33</sup> Cf. C. FLOROS, *Universale Neumenkunde* (Kassel 1970).

<sup>34</sup> Le ms. se trouvait au XVIII<sup>e</sup> siècle au collège des Oratoriens de Troyes, dont il porte l'ex-libris.

<sup>35</sup> Paris, B.N., lat. 1338, f<sup>o</sup> 45'; DREVES, A. H., VII, 67.

<sup>36</sup> JACQUES CHAILLEY, *L'Ecole musicale de St Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI<sup>e</sup> Siècle*, 1960 (réédition 1952) pp. 96-98. – *Les anciens tropaires et séquentiaires de l'école de St Martial de Limoges*, dans: *Etudes grégoriennes* (Solesmes II 1957), p. 179.



50'–51)<sup>37</sup> la place de la musique a été prévue dès l'origine, tandis que pour la seconde, *Albi ne doleas* (f° 16) la notation a été ajoutée entre les lignes serrées du texte. Celui-ci avait donc été copié sans intention d'y placer de musique, si bien que le notateur gêné par le manque de place a jugé prudent de copier une seconde fois dans la marge la même mélodie latéralement. La pièce saphique devait donc à l'origine bénéficier d'un traitement musical de faveur, puisqu'au contraire on avait dès le début prévu sa notation. Mais d'où pouvait venir ce traitement de faveur? Ayant abandonné la thèse de S. Corbin selon laquelle les pièces saphiques auraient eu le privilège d'une mélodie connue, on se trouve mené à l'hypothèse selon laquelle la renommée pédagogique de l'UQL. de Guy d'Arezzo, devenue générale à la fin du XI<sup>e</sup> siècle (voir note 52), aurait incité les écolâtres à emprunter sa mélodie pour faire apprendre à leurs élèves l'ode de même mètre du poète antique. Puis, l'opération ayant réussi, d'autres pièces auraient à leur tour été mises en musique, dont *Albi ne doleas*, musiqué après coup sur un manuscrit qui n'avait pas prévu cet enjolivement<sup>38</sup>.

L'hypothèse est renforcée par une remarque curieuse: si la mélodie «solfégique» est correctement copiée pour les strophes 2 à 6 de l'ode, elle ne l'est pas pour la strophe initiale, notée D C  $\overline{DF}$   $\overline{FE}$  D au lieu du solfégique C D F  $\overline{DE}$  D qu'on retrouve ensuite correctement dans les 5 strophes suivantes. Or la notation initiale est à peu de chose près celle du timbre liturgique *d*: D C  $\overline{DF}$   $\overline{FE}$   $\overline{DE}$ . On en déduit que le copiste avait l'intention de noter la mélodie solfégique *a*, mais que celle-ci ne lui était pas familière et qu'il s'est laissé influencer par le souvenir de la mélodie liturgique qu'il connaissait. Après quoi il s'est aperçu de son erreur et ne l'a plus répétée<sup>39</sup>. Une telle erreur ne se serait sans doute pas produite si, selon l'hypothèse de S. Corbin, il s'agissait d'une mélodie «fort connue» dans les milieux scolastiques auxquels appartenait la rédaction du manuscrit<sup>40</sup>.

En conclusion, et sans qu'il soit possible de rien affirmer avec certitude, tous les indices concordent pour nous montrer dans l'ode *Est mihi* de Montpellier, seul témoin en dehors de Guy lui-même de la mélodie «solfégique» attribuée par ce dernier à UQL., non pas une source possible de son travail, mais une adaptation isolée

<sup>37</sup> Peut-être aussi pour *O crudelis adhuc*, f° 50; mais ici l'essai n'aurait pas été mené à terme (S. CORBIN, *Comment on chantait* . . . , p. 110).

<sup>38</sup> On en voit une preuve dans la nouvelle copie de la mélodie en marge, en travers du feuillet.

<sup>39</sup> Le 4<sup>e</sup>me hémistiche *cadus est* (*famuli* dans UQL.) pose un problème de lecture: le *fa* est bien noté sur la 1<sup>ère</sup> syllabe *ca*, mais il manque la note de *dus*; De Coussemaker suppléait simplement le *sol* manquant (F G A); on peut déceler un *mi* légèrement décalé placé sur la ligne avant le *fa* (la lecture est douteuse). Il y aurait alors le nombre de notes voulu et la mélodie serait E F A au lieu de F G A, soit une nouvelle déformation du texte. Nous sommes surpris des descriptions que donne S. Corbin dans *Comment on chantait*; il nous a été impossible d'en retrouver les justifications.

<sup>40</sup> Je dois à M. Huglo une curieuse remarque, à savoir que les 3 premiers vers d'Horace ont une certaine parenté vocale avec Ut-Ré-Mi-Fa de Guy:

Est mihi nonum *SU*perantis annum (Ut)  
 PLEnus Albani cadus est in horto (Ré)  
 PHYlli ne tardis Apium coronis (Mi-Fa).

Il s'agit évidemment d'une coïncidence, mais celle-ci a-t-elle suggéré, ou du moins facilité l'adaptation? Ce n'est pas exclu.

réalisée dans le midi de la France à une époque où son enseignement commençait à se répandre, probablement vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle.

Quel que soit l'intérêt de cette initiative, elle n'a donc pas à être prise en compte pour la recherche des origines de la mélodie solfégique, qu'il nous faut maintenant examiner.

#### 4. UQL. et Guy d'Arezzo

C'est donc avec Guy d'Arezzo et avec lui seulement que, dans les années 1030–1032<sup>41</sup>, la mélodie solfégique apparaît pour la première fois. Le texte est célèbre. Il ne s'agit pas d'un traité, mais d'une lettre de caractère pragmatique, *de ignoto cantu*<sup>42</sup>, adressée à un certain Michel, moine de Pomposa, et dont il faut lire avec soin les passages essentiels<sup>43</sup>:

45 a *Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriae commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus mox illud indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicujus notissimae symphoniae notare, et pro una quaque voce memoriae retinenda hujusmodi symphoniam in promptu habere, quae ab eadem voce incipiat: utpote sit haec symphonia, qua ego docendis pueris inprimis atque etiam in ultimis utor:*

45 b **UT QUEANT . . .** (ici, timbre a noté en lettres).

*Vides itaque, ut haec symphonia senis particulis suis a sex diversis incipiat vocibus? Si quis itaque uniuscujusque particulae caput ita exercitatus noverit, ut confestim quamcumque particulam voluerit, indubitanter incipiat, easdem sex voces ubicumque viderit, secundum suas proprietates facile pronuntiare poterit ( . . . )*

*Deinde per singulos sonos brevissimas subposui symphonias, quarum particulas cum diligenter inspexeris, uniuscujusque vocis omnes depositiones*

46 a *et elevationes per ordinem in principiis ipsarum parti- / (46 a) cularum gaudebis te invenire.*

Si vous voulez confier à la mémoire quelque note ou neume de telle sorte que, partout où vous le voudrez, dans n'importe quel chant, connu ou inconnu, vous puissiez rapidement la retrouver, à condition de pouvoir l'énoncer tout de suite et sans hésiter, il vous faut placer cette note ou neume en tête de quelque mélodie bien connue, et pour chaque note que doit retenir la mémoire, avoir prête une mélodie de ce genre qui commence par la même note; comme par exemple la mélodie suivante, dont je me sers pour enseigner les enfants au début, et même à la fin de leurs études: UT QUEANT etc.

Vous voyez que cette mélodie commence chacune de ses 6 phrases par 6 notes différentes. Si quelqu'un, entraîné comme je viens de le dire, connaît le début de chaque phrase de telle sorte qu'il puisse entonner de suite sans se tromper n'importe laquelle de ses phrases, chaque fois qu'il verra les mêmes 6 notes il pourra les énoncer facilement selon les propriétés de chacune. ( . . . ) En somme, j'ai disposé de très brèves mélodies sous chacun des sons, de telle sorte que si vous en examinez soigneusement les phrases, vous aurez la satisfaction de trouver

<sup>41</sup> *De Guidone*, p. 24.

<sup>42</sup> C'est à dire „le chant non connu d'avance”.

<sup>43</sup> G.S. II, 45.

dans l'ordre au début de chacune de ces mêmes phrases toutes les descentes et montées de chacune des notes.

Guy qualifie la mélodie solfégique de *notissima symphonia*, et c'est probablement l'ambiguïté de cette expression qui a accrédité l'opinion usuelle selon laquelle Guy aurait emprunté cette mélodie «très connue» à l'usage liturgique pour en tirer son fameux procédé pédagogique. On vient de voir que cette interprétation se heurte aux faits attestés. Même si l'on supposait, ce qui est peu probable, qu'une rarissime exception eût échappé aux investigations, sa rareté même serait incompatible avec *notissima*. Que signifie ce terme?

Il faut ici examiner le contexte de la lettre. Guy ne fait pas référence à un état de fait, mais à une méthode: «Si vous voulez etc. dit-il (*si vis*), vous devez vous servir d'une mélodie *notissima*». Ce qui peut signifier soit que cette mélodie était déjà très connue, soit «vous devez l'apprendre avec soin pour qu'elle vous soit bien connue». La première acception étant exclue, il faut donc adopter la seconde.

Après quoi Guy fait observer les particularités de la mélodie, détaille longuement l'usage que l'on peut en faire, et conclut sur une phrase qui mérite elle aussi examen: *deinde subposui*. Rien dans ce qui précède ne se réfère à une succession de faits qui justifierait l'acception temporelle de *deinde*. Il faut donc l'entendre au sens discursif. Nous traduisons: «en somme» et comprenons «j'ai disposé» comme «j'ai composé», car *deinde* donne assez de force au mot *subposui* pour permettre la seconde acception, que la première d'ailleurs ne contredit pas. La lettre ne parle de rien autre, en cet endroit, que de la fameuse mélodie: qu'aurait donc «disposé» Guy s'il ne s'agissait pas d'elle? Comme me le rappelle J. Smits van Waesberghe, tout l'œuvre de Guy d'Arezzo atteste l'absolue franchise de ses revendications de paternité<sup>44</sup>. Rien ne permet de mettre en doute celle-ci, de sorte que tout semble indiquer que *la fameuse mélodie a été non pas empruntée, mais composée par Guy*, à des fins pédagogiques, en utilisant les paroles d'une hymne relativement peu courante, que l'on chantait au même titre que d'autres hymnes saphiques sur l'un ou autre des timbres interchangeables d'un fond commun mélodique, mais sans qu'aucun de ces timbres eût un quelconque caractère solfégique.

On peut dès lors se demander ce qui a orienté le choix de Guy d'Arezzo vers l'hymne UQL., et cette fois nous sommes réduits aux hypothèses. Il avait besoin de 6 membres de phrase courts – il insiste sur ce point: *brevissimas symphonias*, dont puisse être extraite la première syllabe. Sans doute la strophe saphique, hémistiche par hémistiche, se prêtait-elle à ce dessein, mais imparfaitement, puisqu'il fallait couper les vers en deux et faire abstraction de l'adonique final. Parmi les divers poèmes saphiques, UQL. ne semblait pas s'imposer par l'euphémisme de ses syllabes; défaut qui sera ressenti bien avant que l'on n'abandonne *Ut* pour le moderne *Do*, comme nous le verrons bientôt. Il est vraiment singulier qu'à deux

<sup>44</sup> Dans une lettre du 3 Juin 1981, M. Smits van Waesberghe insiste sur cette honnêteté en citant à l'appui l'expression *hactenus inauditum* employée par Guy à propos de sa méthode de composition (C.S. 3, 186). Mon éminent correspondant ne relève pas *deinde subposui*, et s'il le cite au passage (*De Guidone*, p. 90), c'est sans aucun commentaire. Nous suivons mal le raisonnement qui le pousse à affirmer que Guy n'est l'auteur ni du texte (ce qui est évident) ni de la musique (ce qui l'est moins).

siècles de distance, il ait choisi l'un des très rares textes liturgiques, peut-être même le seul, pour lequel, sans que nul en ait jamais fait la remarque, une opération similaire, menée elle aussi par hémistiches, avait été tentée. Savait-il que UQL. se prêtait à cette extraction de syllabes ? Connaissait-il la valeur symbolique de ces syllabes qu'il allait, comme Paul Diacre, détacher une à une du texte ? Rien n'en est dit. Mais la coïncidence est de taille. Le choix des syllabes *Ut ré mi* etc. avait une valeur signifiante pour Paul Diacre, il n'en avait aucune pour Guy d'Arezzo. Celui-ci avait ailleurs montré à plusieurs reprises sa propension pour les jeux d'esprit de cette nature<sup>45</sup>. Ne peut-on penser qu'il savait au minimum que les syllabes qu'il allait extraire n'étaient pas des phonèmes quelconques ?

### 5. Les prolongements de l' UQL. guidonien<sup>46</sup>

La diffusion du nouvel UQL. semble avoir été rapide. J. Smits van Waesberghe ne recense pas moins de 29 manuscrits de sa lettre au moine Michel (appendice p. 65). L'un des effets de cet engouement fut, comme souvent, de susciter des contrefaçons ou tentatives d'améliorations, les unes sur la mélodie, les autres sur le texte.

Les remaniements de la mélodie sont restés rares : en dehors du *a* guidonien, on ne connaît que deux autres timbres solfégiques, tous deux très tardifs. La mélodie *b* (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle) a peut-être été motivée par le désir de placer sur la note correspondante non seulement la syllabe initiale, mais son retour occasionnel. Il en allait ainsi dans *a* pour REsonARE, mais non pour REatum ; la mélodie *b* y pourvoit. Par contre, la même opération n'a pas été tentée pour LAxis, ce qui rend l'explication hypothétique. Quant à la mélodie *c*, plus tardive encore (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle), c'est un remaniement du timbre *e* liturgique destinée à le rendre solfégique. Ce qui montre bien que, deux siècles après Guy, «sa» mélodie se heurtait encore au souvenir des anciens timbres. On observera que la mélodie de Guy veillait à se tenir tout entière dans l'hexacorde naturel, précaution que ne respectent pas les contrefaçons.

Au contraire des nouvelles mélodies, les refaçons de paroles paraissent avoir connu quelque temps un certain succès, au point de permettre à Jean d'Afflighem (Jean Cotton) au début du XII<sup>e</sup> siècle de parler des 6 syllabes comme *diversa apud diversos*, et d'écrire que *Angli, Francigene, Alemanni, utuntur ut re mi fa sol la, Itali autem alias habent*<sup>47</sup>. La plus répandue de ces adaptations, refaite dès le XI<sup>e</sup> siècle sur la mélodie *a*, *Trinum et unum*<sup>48</sup>, ne s'adresse plus à S. Jean-Baptiste, mais à la Trinité. Est-ce une marque de défiance envers le symbolisme des syllabes ? Mais elle contient une ingénieuse mnémotechnie supplémentaire, les syllabes TRI-PRO-DE-TE placées respectivement sur Ut-ré-mi-sol désignant également le nom du mode

<sup>45</sup> Citons par exemple sa signature acrostiche en prologue de ses *Regulae rhythmicae*, G.S. II, 25.

<sup>46</sup> Nous n'avons pas ici à retracer les avatars ultérieurs de la solmisation, qui déborderaient le cadre de cette étude, ni à aborder les périodes largement postérieures à Guy d'Arezzo. Les exemples n'y manqueraient pas : on y verrait par exemple au XIV<sup>e</sup> siècle le moine de Salzbourg adapter UQL. en saphiques allemands à hémistiches rimés (EDITH WEBER, *Prosodie verbale et prosodie musicale, la strophe saphique*, dans : *Musique naturelle et musique artificielle, in memoriam Gustave Reese, Le Moyen français*, 5/1979, Montréal p. 162) ou pendant la Renaissance un Urbanus Regius rédiger en 1532 un UQL. „emendatus“ (WACKERNAGEL, *Das deutsche Kirchenlied*, I, 1864, n° 458) . . .

<sup>47</sup> C.S., I, 49. Cf. *De Guidone*, p. 101 et 95, n. 1.

<sup>48</sup> Souvent reproduite, notamment dans *De Guidone*, p. 101.

ayant la note correspondante pour finale: PROtus, DEuterus, TRItus, TETRardus. Les deux syllabes restantes, NOS (sur Fa) et AD (sur La) ne semblent pas avoir de signification, du moins n'en avons-nous pas découvert. On aura noté que TRI ne remplace pas *Fa* comme on s'y serait attendu, mais *Ut*, ce qui revient au même si l'on choisit le *B molle* du tritus *Fa*. L'auteur a sans doute voulu commencer sa nomenclature sur une note signifiante, en conservant le système hexacordal *ut-la*, d'où les doublons *Ut-fa* et *Ré-la*, comblés par syllabes non significantes. On notera que pour l'auteur du système, ce choix implique que le tritus *fa* ne peut être compris qu'avec *si bémol*: le témoignage est à retenir par les grégorianistes. On ne peut guère aller plus loin et il semble aussi déraisonnable de voir dans *Tri-pro-de* une illustration du système des nuances<sup>49</sup> que de vouloir considérer *Ut-ré-mi* et *Tri-pro-de* comme deux systèmes complémentaires dus également à Guy d'Arezzo en fonction de ce même système de nuances<sup>50</sup>. Du reste, on l'a déjà noté, Guy avait pris la précaution d'inscrire la totalité de sa mélodie dans l'hexacorde naturel *ut-la*, afin d'éliminer tout problème de mutation.

Nous ne nous attarderons pas sur les autres systèmes proposés, qui ont été souvent décrits<sup>51</sup>. Retenons seulement comme curiosités que *Ut* déjà était, bien avant l'invention du *Do*, considéré comme mal sonnante, puisqu'on lui chercha une inversion *Tu* (*Tu solis fortis*), et qu'avant Kodály on avait songé à utiliser les seules initiales *u.r.m.f.s.l*, sans prévoir que beaucoup plus tard l'invention du *si* rendrait impossible la continuation du système, difficulté tournée, on le sait, par la transformation kodalyenne du *si* en *ti* . . .

## 6. Conclusions

Nous pouvons à présent essayer de résumer les conclusions de cette étude.

1. L' *Ut queant laxis*, que Paul Diacre en soit ou non l'auteur, est un poème saphique de l'époque carolingienne composé dans l'esprit des énigmes alors en faveur. Il contient un cryptogramme ésotérique, complexe et cohérent, que M. Viret et moi-même croyons avoir été les premiers à déceler, et qui, bien avant son utilisation musicale par Guy d'Arezzo, en détachait déjà les syllabes d'hémistiche UT-RE-MI-FA-SOL-LA-SAN-IO pour leur donner une valeur signifiante liée à son attribution à la fête de St Jean-Baptiste au solstice d'été.

2. Le poème UQL n'est entré que progressivement dans la liturgie sous forme d'une hymne à S. Jean-Baptiste, et il y a été souvent divisé en deux (*Ut queant .. O*

<sup>49</sup> On trouvera dans *De Guidone*, p. 101, n. 2 et 3 les références sur cette question. Dans un commentaire du système de Guy (*Expositiones in Micrologum*, éd. Smits van Waesberghe, Amsterdam 1957, p. 30, *Liber Argumentorum*), on trouve un tableau des nuances avec les syllabes *Tri-pro-de-nos*. Le mode d'emploi est le même qu'avec *Ut-ré-mi-fa*. Le ms. n. acq. lat. 443 de la B.N., f° 35<sup>v</sup> sqq., (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> S.) contient des exercices de solfège en neumes aquitains où figurent côte à côte *Ut-ré-mi* et *Tri-pro-de*, sans différence de traitement entre eux.

<sup>50</sup> Théorie de Lange dont Smits van Waesberghe a raison de souligner l'inconsistance (*De Guidone*, p. 101, n. 3).

<sup>51</sup> Cf. notamment *De Guidone*, p. 101-108.

*nimis felix*)<sup>52</sup>. Au temps de Guy d'Arezzo, cette hymne était encore relativement peu répandue, bien que connue en Italie du Nord.

3. Dans son emploi liturgique, l'hymne UQL. n'a *jamais bénéficié d'une mélodie particulière*. Jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle inclus, on la trouve chantée sous 8 timbres différents (*d* à *k* de notre tableau en appendice), dont *aucun ne présente de caractère solfégique*. Les mêmes timbres sont d'ailleurs interchangeables et servent indifféremment à n'importe quelle autre hymne saphique du répertoire.

4. La mélodie solfégique de Guy d'Arezzo (timbre *a*), n'apparaît nulle part avant la lettre *De ignoto cantu* où Guy la mentionne pour la première fois. Dans cette lettre, datée de 1030-1032 selon J. Smits van Waesberghe, *Guy s'en proclame explicitement l'auteur (deinde subposui)*, et rien ne permet de suspecter son témoignage.

5. Le succès de l'innovation de Guy a provoqué une rapide diffusion de «son» UQL., qui toutefois est resté longtemps réservé aux *seuls manuscrits non liturgiques* de caractère théorique ou pédagogique. Il a quand même fini par s'implanter aussi dans la liturgie, mais guère avant le XIII<sup>e</sup> ou XIV<sup>e</sup> siècle. Cette vogue a provoqué également des tentatives de refaçons ou d'«améliorations» (*Tri-pro-de* etc.) qui n'ont connu qu'une vie éphémère.

6. L'utilisation de cette mélodie pour l'ode d'Horace *Est mihi nonum* ne semble *pas pouvoir être située antérieurement à la composition de l'UQL. guidonien*, et se présente selon toutes vraisemblances comme un cas particulier de la vogue signalée au § précédent. Elle demeure un *exemple isolé* que rien ne permet de relier à une source qui serait commune avec la mélodie solfégique de Guy. Aucune des assertions relatives à une tradition pédagogique d'autres chants des poèmes saphiques n'a pu être confirmée.

7. *Une énigme reste posée*. Pourquoi Guy d'Arezzo, ayant imaginé de donner une valeur didactique aux syllabes initiales d'un texte à mémoriser, a-t-il choisi, pour lui composer une nouvelle mélodie répondant à son dessein pédagogique, et cela malgré plusieurs contre-indications (non euphémisme des syllabes, nombre en excès des vers du modèle etc.), le *seul* poème à notre connaissance dont on ait jamais extrait des syllabes initiales, hémistiche par hémistiche, pour leur donner un sens différent du sien, mais selon un procédé rigoureusement identique? Savait-il que l' UQL. comportait un cryptogramme utilisant les syllabes *Ut-ré-mi-fa-sol-la*, plus deux autres dont il ne se servira pas? Est-ce cela qui l'a mis sur la voie de son invention? Connaisait-il la valeur de ces syllabes, ou bien seulement l'existence du principe

<sup>52</sup> A propos de cette scission de l'hymne, M. Huglo me fait part d'une réflexion qui corrobore mes propres conclusions. Dans les hymnes divisées en deux sur Matines et Laudes, m'écrit-il (7 Novembre 1982), ou sur Vêpres et Laudes, c'est habituellement le même timbre mélodique qui sert pour les deux divisions de l'hymne. Or, le couple *Ut queant* – *O nimis felix* forme une exception, car on trouve parfois côte à côte, dans les mss. tardifs, le timbre solfégique pour UQL. dans l'un des offices, l'un des timbres traditionnels non solfégiques pour *O nimis felix* dans l'autre. „Lorsqu'on l'a fait entrer dans la liturgie, on n'a pas touché au vieux timbre de Laudes; pourquoi d'ailleurs l'aurait-on fait? J'en conclus, dit-il, que le changement date de l'époque d'après Guy et qu'on a introduit ce nouveau timbre dans la liturgie (et sur l'ode d'Horace) par engouement pour cette mélodie si pédagogique. Le premier canal de la notation sur lignes colorées suivant le système de Guy (*Epistola ad Michaellem et Prefatio ad antiphonarium*) est la vallée du Rhône." L'usage de la notation aquitaine témoigne que „son” hymne dut suivre un chemin similaire.

d'extraction? Savait-il seulement par une tradition imprécise, qu'il y avait dans cette hymne quelque chose qui la distinguait des autres? Aucun texte ici ne répond à la question. Mais la coïncidence est trop forte et trop étrange pour qu'on ne puisse au minimum se poser la question . . .

## APPENDICES

### I. Les mss. liturgiques jusqu'au XII<sup>ème</sup> siècle

#### 1. Manuscrits cités

Abréviations: A.H. = Dreves, *Analecta Hymnica*, vol. 50, sigles p. 121.

Hesb. = Hesbert, *Monumenta Musicae Sacrae*, 1952 sqq.

Mel. = Mélodie (sigle dans le tableau III.)

Stäb. = Stäblein, *Monumenta monodica medii aevi*, I, *Hymnen*, Kassel-Basel 1956. Le chiffre indique la page où est cité UQL.

s.m. = sans musique.

#### IX<sup>e</sup> siècle

Sigle	Cote	Origine	F <sup>o</sup>	Mel.	Stäb.	A. H.	Hesb.
A	Rome, Vat., Ottob. 532	?	Page de garde	s.m.			
B	Berne 363	Florilège non liturgique	196 v	s.m.		A	

#### X<sup>e</sup> siècle

Sigle	Cote	Origine	F <sup>o</sup>	Mel.	Stäb.	A. H.	Hesb.
C	Berne 455	S. Jean, Laon	5 v	s.m.		F	
D	Munich BN., Clm 27305	Ste Marie, Freising	216	s.m.		E	
E	Zürich B.N., Rh 91	Rheinau	134 v	s.m.		H	
F	Rome B. N. Farf. 4 (175)	Farfa (X <sup>o</sup> -XI <sup>o</sup> S.)	114 v	s.m.		K	

XI<sup>e</sup> siècle

Sigle	Cote	Origine	F <sup>o</sup>	Mel.	Stáb.	A.H.	Hesb.
G	Vérone, Bibl. Cap. 109 (102)	Vérone	111 v	d	393	P	
H	Rome, Vat. Palat. 235	?	41 v	d			
I	Zürich B.N. Rh 83	Kempton	64 v 65 r	e	259		

Sigle	Cote	Origine	F <sup>o</sup>	Mel.	Stáb.	A.H.	Hesb.
J	Rome, Vat. 5776	Bobbio	106	e			
K	Rouen, B.M., A 164	Fécamp	194	f ?			827
L	Troyes, B.M., 571	Troyes (XI <sup>o</sup> -XII <sup>o</sup> S.)		d			559

XII<sup>e</sup> siècle

Sigle	Cote	Origine	F <sup>o</sup>	Mel.	Stáb.	A.H.	Hesb.
M	Paris, B.N., n. acq. lat. 1235	Nevers	166	d	94	W	
N	Bénévent, V. 20	Bénévent	192	d			2
O	Bénévent, V. 37	Bénévent,	29 <sup>r.v.</sup>	g			
P	Bénévent, V. 42	Bénévent,	145 <sup>r.v.</sup>	d+i			
Q	Rome, Vallic., B 81		122				
R	Rome, Vallic., C 5	S. Eutizio, Noreia	218 <sup>v</sup>				
S	Bamberg, B.N., lit. 23		102 <sup>v</sup>				
T	Rome, Casamata 1574	Gaëte	257	g	429		
U	Einsiedeln, 366	Einsiedeln		e	295		
V	Vérone, Bibl. Cap. C 11	Vérone	138				21



2. *Manuscrits non cités* (s. m. ou renseignements non obtenus)

Sigle	Cote	Origine, f <sup>o</sup>	A. H.	Observations
X1	Bénévent, Bibl. Cap. V, 21	Bénévent, XII <sup>o</sup> S., f <sup>o</sup> 188		s. m.
X2	Cambrai, B. M., C 18	Cath. Cambrai, XII <sup>o</sup> S.		s. m.
X3	Florence, Medic. Laur. Conv. sup. 524	? XI <sup>o</sup> S., f <sup>o</sup> 114	O	s. m.
X4	Kassel, Landesbibl. 4 <sup>o</sup> ms. theol. 25	Fritzlar, XI <sup>o</sup> S.	Q	s. m.
X5	Londres, British Lib. add. 30850	Silos, XI <sup>o</sup> S., f <sup>o</sup> 145–148		s. m. Antiph. mozarabe
X6	Munich, B. N., Clm 9633	Niederalteich, XI <sup>o</sup> –XII <sup>o</sup> S. f <sup>o</sup> 150	V	s. m.
X7	Munich, B. N., Clm 17072	Schäftlarn, XII <sup>o</sup> S.	D	s. m., ms. non liturgique
X8	Munich, B. N., Clm 23037	Kleinprüfening, XII <sup>o</sup> S. f <sup>o</sup> 35	X	s. m.
X9	Naples, B. N. VI. E. 43	Bénévent, XI <sup>o</sup> S.		s. m. – Hesb. 749
X10	Oxford, Bodl., Can. lit. 297	Würzburg, XII <sup>o</sup> S. f <sup>o</sup> 311 <sup>r.v.</sup>	S	s. m. – Hesb. 759
X11	Rome, Vallic. B 79	S. Eutizio, Noreia, XI <sup>o</sup> S.	N	Malgré A. H., ne semble pas contenir UQL.
X12	Rome, Vat. 5776	Bobbio, XI <sup>o</sup> S.	M	Renseignements non obtenus
X13	Rome, Vat. 10646	? XII <sup>o</sup> S., f <sup>o</sup> 30 <sup>e</sup>		s. m.
X14	Rome, Ottob. 145	Bénévent, XI <sup>o</sup> S. f <sup>o</sup> 59	I	s. m.
X15	Rome, Palat. 235	Bobbio, XI <sup>o</sup> S.	R	Renseignements non obtenus
X16	Rome, Rossi 205 (VIII, 144)	Moissac, XI <sup>o</sup> S. f <sup>o</sup> 18 <sup>v.</sup>	G	s. m.
X17	Rome, Vat. Urbin. lat. 532	? début XII <sup>o</sup> S. f <sup>o</sup> 34–35		s. m. Absent du catalogue de Salmon.
X18	Rome, Vat. Urbin. lat. 585	Mont-Cassin XI <sup>o</sup> –XII <sup>o</sup> S.	S	s. m.
X19	Vercelli, CL.	Vercelli, fin XII <sup>o</sup> S.		s. m. Ms. glosé. Les mss. LXXII et CXLII, vérifiés, ne contiennent pas UQL.
X20	Zürich, Centralbibl. Rh. 82	Farfa, XI <sup>o</sup> S. p. 78	L	s. m.
X21	Zürich, Centralbibl. Rh. 93	Kempton, X <sup>o</sup> S.	B	Le ms. n'a pu être consulté. Probablement s. m.
X22	Zürich, Centralbibl. Rh. 97	Rheinau, XI <sup>o</sup> S. p. 186	T	s. m.
X23	Zürich, Centralbibl. Rh. 129	Rheinau XI <sup>o</sup> –XII <sup>o</sup> S.	U	s. m.

Concordance entre A.H. et le présent article (J.C.):

A.H.:	A	B	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R
J.C.:	B	X21	7	D	C	16	E	X14	F	X20	X12	X11	X3	G	X4	X15
	S	T	U	V	W	X										
	X18	X21	X22	X6	M	X8.										

Le ms.C. de A.H. (Mont-Cassin) n'a pu être consulté.

Nous adressons nos vifs remerciements aux bibliothèques ci-dessus, qui toutes, à l'exception d'un refus de la seule Vaticane, ont bien voulu répondre à notre enquête, et en particulier aux bibliothécaires A. Steber (Bamberg), Chr. von Steiger (Berne), M. Bouvy (Cambrai), R. Stockdale (Londres, British Lib.), H. Hauke (Munich), Claire Fons (Rouen), chanoine G. Ferraris (Vercelli), M. Germann (Zürich), ainsi qu'à ceux qui ont bien voulu nous aider dans la recherche, notamment le P. Eugène Cardine (Rome), le P. Jean Claire (Solesmes), M. Huglo (C.N.R.S.), le P. Jean Mallet (Rome et Bénévent), le Dr. Schlager (Erlangen), et sans doute d'autres dont nous n'avons pu noter les noms.

## II. Manuscrits de théoriciens

1. *Lettre de Guy d'Arezzo à Michel de Pomposa* (bibliographie établie par J. Smits van Waesberghe):

Bruxelles, Bibl. Royale 10159; 10162–66; II 784; II 4141  
 Cambridge, Trinity College Library R. 15. 22 (944)  
 Darmstadt, Landesbibliothek 1988  
 Erfurt, Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek Ca 8° 93  
 Firenze, Bibl. Medicea-Laurenziana Ashburnham 1051  
 Firenze, Bibl. Medicea-Laurenziana 29.48  
 Firenze, Bibl. Nazionale Conv. Soppr. F.III.565  
 Firenze, Bibl. Riccardiana 652  
 Genève, Bibl. Dr. Martin Bodmer, Cologny (*olim* Philipps 18845)  
 Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibl. philos. 84  
 Karlsruhe, Badische Landesbibl. 504  
 Kassel, Landesbibl. 4° Ms. math. 1  
 Leipzig, Bibliothek der Karl-Marx-Universität 431  
 London BM Add. 10355  
 London BM Arundel 339  
 London BM Harley 281; 3199  
 München, Staatsbibl. clm 5539; 9921; 13021; 14523; 14663; 19421  
 München, Staatsbibl. Mus. mss. 1500  
 München, Universitätsbibl. 8° 375  
 Monte Cassino, Bibl. Abbaziale 318  
 Milano, Bibl. Ambrosiana D 5 inf.; D 455 inf.  
 Oxford, St. John's College Library 150  
 Paris BN lat. 7211; 7461; 10508  
 Pistoia, Biblioteca e Archivio Capitolare del Duomo 100  
 Wien, Österreichische Nationalbibl. cpv 51; 2503  
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 4.11.Aug. 4°  
 Rochester, Sibley Music Library ML 92 1200 (*olim* Admont 494)  
 Washington, Library of Congress ML 171 J. 6  
 Wellington, Alexander Turnbull Library 16

2. *Manuscrits divers* (liste non exhaustive)

Une liste de 14 mss. est donnée par Ståb. p. 614. On y ajoutera Paris, B. N. n. acq. lat. 443, f<sup>o</sup> 35<sup>v</sup>-36.

III. *Les mélodies*1. *Timbres solfégiques de l' UQL.*

	Ut	Ré	Mi	Fa
a	C D F D E D	D D C D E E	E F G E D E C D	F G A G F E D
b	C E D D C	D D C D E E	E G A C $\sharp$ A G	F G A G F E D E E
c	C D E G G A G	D G F E D E F E E	E D E F E D C	F F G F E D E F E E

	Sol	La	Si	Référence
a	G A G F E F G D	A G A F G A A	G F E D C E D	G. S. II, 45; Ståb. p. 474, n <sup>o</sup> 951
b	G D C D E E	A G A D F E	E F G D C G F E E	Ståb. p. 475, n <sup>o</sup> 953 XIII <sup>o</sup> -XIV <sup>o</sup> S.
c	G A $\sharp$ C A G A C A G	A G F G G F E D A	A G F E D E F E E	Ståb. p. 352, n <sup>o</sup> 640 XIV <sup>o</sup> -XV <sup>o</sup> S.

Ces timbres n'apparaissent que dans les mss. de théoriciens: *a* est le timbre de Guy d'Arezzo; *b* = Erlangen, Univ. Bibl. 66, Irmischer 193; *c* = Munich, B.N., Clm 15508, Rott am Inn. Dans sa transcription de *a*, Ståb. remplace deux fois E par F. Observer que ni *b* ni *c* ne respectent le souci de *a* de maintenir la mélodie dans le seul hexacorde naturel. On aura noté la date tardive de *b* et de *c*.

2. *Timbres non solfégiques employés pour UQL. et d'autres hymnes saphiques*

	Ut	Ré	Mi	Fa
d	D C D F F E D E	D C D F F F	G F G A G F G	G F E D E D C
e	E D E G A G	A G F E D E E E	E D E F D C	D E F G F E D E E E
f	A G A G F D	G G F G A A	A C D C $\sharp$ A	C A G F A A
g	C E F G A G (var. D E F G A G)	F E D E F E D	F E F G A G	F A G B A G
h	D E C D D D	E F G G G F	G A G F E F	A G F D E E
i	D C D F D D F	D C D D F F	G A G G G F D	F D C D F G F

	Sol	La	Sancte Ioh.	Stäb. p./n <sup>o</sup>
d	DFGFE D C F F	G A AG FG GFE D	F E F D D	94/151
e	GA $\sharp$ C $\sharp$ AG AC AG	A GF G GFE DA	A GFE DE E E	233/72 <sup>2</sup> , 295 <sup>a</sup> /72 <sup>2</sup> , 259/72 <sup>3</sup>
f	ACA G AG FD	G G F GA AG F F	FGAGF E F D D	295 <sup>b</sup> /422 <sup>2</sup>
g	A G F G F	FE DE F E D	F E F G E	p.105, 263, 404, 422/ n <sup>o</sup> 532 cité sur textes divers
h	F E C D E D	E F G A G F	A G F D E	158/258 (XIV <sup>o</sup> S.)
i	C D F F F	G AGFG GGF EFD	F F F C D D	429, 543/151 <sup>1</sup> (var. de d)

3. Timbres non solfégiques employés pour d'autres saphiques que UQL.

	Ut	Ré	Mi	Fa
j	GAG E FDE DC	C D E F G G	GAG E FDE DC	C D E F G G
k	F D E E E	E E G A A G	A B A G G	A G F D E E
l	DE D D C D	F E D E E D	DAB A A AC CA	F GA G FG GFED D
m	E D F E D E	C E G F D E E	A G AB A G	G F G A G EF
var.	E DFD F ED DE			

	Sol	La	Sancte Ioh.	Stäb. p./n <sup>o</sup>
j	AC $\sharp$ A A C $\sharp$ AG G	A C $\sharp$ A G A $\sharp$ A	GF E F G G	55, 62, 103, 245, 391/107
k	F D C D D	D F A G G F	G A G F E E	83/141
l	DG FE DC D C	FE FG FE DC DE ED	DE D DC D D	108/164
m	G E FG EFD D	F DC D F EFDC C	EFG F E FD D	200, 228, 258, 291, 372/423

Concordance des timbres:  $\frac{\text{Stäb. } 72}{\text{J.C. } e}$   $\frac{107}{j}$   $\frac{141}{k}$   $\frac{151}{d,i}$   $\frac{164}{l}$   $\frac{422}{f}$   $\frac{423}{m}$   $\frac{532}{g}$   $\frac{640}{c}$   $\frac{951}{a}$   $\frac{953}{b}$

## 4. Mélodie de l'ode d'Horace Est mihi nonum (Montpellier ms. 425)

La mélodie est donnée strophe par strophe. On l'a fait précéder, pour comparaison, de celle du timbre a de Guy d'Arezzo, et du timbre liturgique d (début).

	Ut	Ré	Mi	Fa
a d	C D F D E D D C D F F E D E	D D C D E E	E F G E D E C D	F G A G F E D
Hor. 1	DD C D F F E D	D D C D E E	E F E D E C D	E F A G F F D (voir note 39)
Hor. 2	C D F D E D	D D C D E E	E F E D E C D	F G A G F D
Hor. 3, 4, 5	C D F D E D	D D C D E E	E F E D E D	F G A G F F D
Hor. 6	C D F D D	D D C D E E	E F E D E C D	F G A G F F D

	Sol	La	Sancte Ioh.
a	G A G F E F G D	A G A F G A A	G F E D C E D
Hor. 1 à 5	G A G E F G G D	A G A F G A A	G F D C E E D
Hor. 6	GG A G E F G G D (diérèse)	A G A F G A A	G F D C E E D

Les strophes 7 et 8 ne sont pas notées.

## 5. Mélodies des autres strophes saphiques profanes

*Nullus* = Nullus argento, B. N. lat. 8072, f<sup>o</sup> 74 v.

*Iam s.* = Iam satis terris, d<sup>o</sup> lat. 8214, f<sup>o</sup> 1 v.

*Dura* = Dura quod gignit, d<sup>o</sup> lat. 8093, f<sup>o</sup> 24 v.

Dans l'impossibilité de transcrire les neumes non diastématiques et presque effacés de *Dura quod gignit*, nous les décrivons sous toutes réserves avec les abréviations suivantes: Cl = clivis, P = pes, Por = porrectus, Pu = punctum, PL = pes liquescent, Q = quilisma, Sc = scandicus, V = virga. Nous reproduisons a pour comparaison.

	Ut	Ré	Mi	Fa
a	C D F D E D	D D C D E E	E F G E D E C D	F G A G F E D
Nullus	C D E E F E D	E G F E D E E	C D E E F E D	D E F E D E D
Iam s.	D C D F E D	E D C C D D D	E F E D E D D	E D C C D D D (suite non notée)
Dura	?	V ? Cl ? ? Pu	P ? Sc Pu ?	P PL Cl ? ? ?

	Sol	La	Sancte Ioh.
a	GAG FE F G D	A G A FG A A	GF ED C E D
Nullus	D E F ED E D	EFG F G F ED DE DC	F E DC D D
Dura	? PL Cl ???	? P ?? Q Pu	Cl ? PL ??

## Circulatio-Tradition, Maria Lactans, and Josquin as Musical Orator

WARREN KIRKENDALE (REGENSBURG)

The phenomenon of the circle has not only fascinated mathematicians, astronomers, and philosophers since earliest times; it has also impressed itself on music in various ways: one need think only of the music of the spheres, the “rounded” forms of the medieval rondeau and the classical rondo, the (perfect) circle as a notational symbol for *tempus perfectum*, the circle of fifths, and the circle canon (Latin “rota”, English “round”), which can also be written in the shape of a circle. And then there is that circle which constitutes one of the most interesting, but still little known figures of musical rhetoric: the *circulus* or *circulatio*, the subject of this study.

In art music, as in elevated speech, a figure is a conscious, clearly defined deviation from the simplest mode of writing, intended to embellish the expression and to represent a particular meaning or affect contained in the text.<sup>1</sup> Such figures were already employed in large numbers during the Renaissance, when the humanist respect for the word made music more and more into an expressive language. Franco-Flemish and Italian composers surely identified them in oral instruction with the Greek and Latin terminology of rhetoric. But it remained for the German music theorists of the seventeenth and eighteenth centuries to expound the so-called “*Figurenlehre*” in print, not always escaping the danger of fabricating crutches for lame muses. Only with the romantic era, which showed little interest in the rational aspects of musical composition, was this repertoire of figures more or less lost, along with the motive-traditions of iconology and the *topoi* of literature. Thus musicologists, in the first half of our century, had to rediscover the relationships between rhetoric and music. Arnold Schering and his pupils dug up

<sup>1</sup> QUINTILIAN, *Institutio oratoria*, IX.i.3: “*utraque res [tropes and figures] de recta et simplici ratione cum aliqua dicendi virtute deflectitur*”. He goes on to distinguish between tropes and figures. Cf. also IX.iii.3: “*a simplici rectoque loquendi genere deflexa*”, and JOACHIM BURMEISTER, *Musica poetica* (Rostock 1606), p. 55: “*qui à simplici compositionis ratione discedit*”.