

# REVUE DE MUSICOLOGIE

## *Sommaire*

- Séquences et versus ad sequentias dans l'antiphonaire de Charles le Chauve (Paris, BnF, Lat. 17436)*  
Marie-Noël COLETTE 5
- Rex in hac aula : réflexions sur les séquences de l'« Antiphonaire de Charles le Chauve » (Paris, BnF, lat. 17436)*  
Gunilla IVERSEN 31
- La réforme cistercienne du chant liturgique revisitée : Guy d'Eu et les premiers livres de chant cisterciens*  
Manuel Pedro FERREIRA 47
- Le tonaire cistercien et sa tradition*  
Christian MEYER 57
- Les écrits sur la musique publiés sous l'Occupation (1940-1944) : étude des ouvrages conservés à la bibliothèque municipale d'Angers dans le fonds Riobé*  
Yannick SIMON 93
- MÉTASTASSIS-Analyse : un texte inédit de Iannis Xenakis sur Metastasis*  
Anne-Sylvie BARTHEL-CALVET 129

## COMPTES RENDUS

### I. LIVRES

Yves FERRATON. <i>Encyclopédie de la musique en Lorraine</i> (J.-P. Montagnier) . . . . .	189
<i>The Study of Medieval Chant. Paths and Bridges, East and West</i> , edited by P. Jeffery (Cl. Maître) . . . . .	190
Olivier CULLIN. <i>Brève histoire de la musique au Moyen Âge</i> (Chr. Meyer) . . . . .	192
Gunilla IVERSEN. <i>Chanter avec les anges. Poésie dans la messe médiévale. Interprétations et commentaires</i> (K. Livljanic) . . . . .	194
Commentum Oxoniense in musicam Boethii. <i>Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität</i> . Éd. M. Hochadel (Chr. Meyer) . . . . .	196
Raffaële BRANDOLINI. <i>On Music and Poetry (De musica et poetica, 1513)</i> , transl. by A. E. Moyer (L. Olford-Strevens) . . . . .	198
Alberto ZANOTELLI. <i>Domenico Freschi musicista dei seicento. Catalogo tematico</i> (M. Popin) . . . . .	200
Alexandre MARAL. <i>La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV : cérémonial, liturgie et musique</i> (J.-P. Montagnier) . . . . .	201
Catherine CESSAC. <i>Nicolas Clérambault</i> (J.-P. Montagnier) . . . . .	203
Cesare FERTONANI. <i>La musica strumentale di Antonio Vivaldi</i> (M. Popin) . . . . .	204
Miguel Ángel MARÍN. <i>Music on the Margin. Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)</i> (J.-P. Montagnier) . . . . .	206
Marie CORNAZ. <i>L'Édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII<sup>e</sup> siècle</i> (L. Guillo) . . . . .	208
Jean-Claude YON. <i>Jacques Offenbach</i> (A. Jacobshagen) . . . . .	210
<i>La Vie musicale sous Vichy</i> . Sous la direction de M. Chimènes (N. Donin) . . . . .	212
György LIGETI. <i>Neuf essais sur la musique</i> , textes choisis et révisés par l'auteur, traduits de l'allemand par C. Fourcassié (E. Buch) . . . . .	216

### II. ÉDITIONS DE MUSIQUE

Claire MAÎTRE (éd.). <i>Paris, Bibliothèque Nationale de France. Nouvelles acquisitions latines 1411. Un antiphonaire cistercien pour le temporel. XI<sup>e</sup> siècle.</i> — Id. (éd.). <i>Un antiphonaire cistercien pour le sanctoral. XI<sup>e</sup> siècle. Paris Bibliothèque nationale de France. Nouvelles acquisitions latines 1412</i> (Chr. Meyer) . . . . .	218
Jean-Jacques ROBSON. <i>Piesce [sic] de clavecin, opus 1 (Liège, B. Andrez, 1749)</i> . Intr. d'O. Wahnnon de Oliveira (J.-P. Montagnier) . . . . .	220
Antonio SALIERI. <i>Mass in D Minor</i> . Edited by J. Schatkin Hettrick (J.-P. Montagnier) . . . . .	221
PUBLICATIONS REÇUES . . . . .	223
ANNONCE . . . . .	229
LES AUTEURS DE CE NUMÉRO . . . . .	230

Marie-Noël COLETTE

# Séquences et *versus ad sequentias* dans l'antiphonaire de Charles le Chauve (Paris, BnF, Lat. 17436<sup>1</sup>)

## *Le séquentiaire*

Qui ne connaît pas la Dédicace que Notker écrivit en tête de son *Liber hymnorum* ? Il y raconte comment il fut amené à composer des proses. Il ne pouvait retenir les longues mélodies confiées à sa mémoire. Et voilà qu'il rencontre un prêtre originaire de Jumièges, fuyant devant les Normands, qui portait avec lui un antiphonaire pourvu de *versus ad sequentias*. Jugeant ces compositions assez mal faites, il reprend cependant l'idée de remplir de textes ces mélodies, afin de les consigner par écrit. Cette lettre est riche d'enseignements, entre autres sur le fait que Notker devait retenir ces mélodies, et que donc il ne s'agissait pas de pure improvisation. J'ai commenté dans une autre publication la question posée par la mémorisation. Ce que Notker ne peut retenir, c'est l'organisation de ces mélismes, simplement parce qu'il s'agit de toutes nouvelles formes de composition, fondées sur des procédés de répétition, qui n'étaient pas habituels dans l'ancien chant. Ce n'est pas cette question qui retient ici mon attention, mais ce qui, dans cette lettre, suit. Notker parle de ce moine venu de Jumièges avec un " antiphonaire " dans lequel étaient consignés des *versus ad sequentias* :

« Interim vero contigit, ut presbyter quidam de Gimedia nuper a Nortmannis vastata veniret ad nos, antiphonarium suum deferens secum, in quo aliqui versus ad sequentias erant modulati, sed iam tunc nimium viciati. »<sup>2</sup>

---

1. Ce texte a fait l'objet d'une communication au Congrès de la Société Internationale de Musicologie, Louvain, août 2002. Session « Text and music ». *Cantus Planus* 4. Je remercie Mme Gunilla Iversen d'avoir bien voulu enrichir cette étude de ses compétences philologiques.

2. Texte latin dans J. Duft, « Wie Notker zu den Sequenzen kam », *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte*, LVI (1962), p. 205. J. Chailley en a donné une

Gunilla IVERSEN

## *Rex in hac aula*

### Réflexions sur les séquences de l'« Antiphonaire de Charles le Chauve » (Paris, BnF lat. 17436)\*

L'« Antiphonaire de Charles le Chauve » est au nombre des beaux livres écrits à la demande de Charles le Chauve. Le manuscrit qui contient deux parties séparées, à savoir un antiphonaire de la messe, c'est-à-dire un graduel, et un antiphonaire de l'office, est l'une des sources anciennes présentées par dom Hesbert dans ses éditions des chants liturgiques, le *Corpus Antiphonarium Officii* et l'*Antiphonale Missarum Sextuplex*<sup>1</sup>. Les chercheurs s'accordent généralement aujourd'hui sur le fait que le manuscrit a été copié pour la chapelle royale de Sainte-Marie de Compiègne construite sur ordre de Charles le Chauve en réplique à celle que son grand-père Charlemagne avait édifiée à Aix<sup>2</sup>.

Les deux parties du manuscrit commencent de façon parallèle par des *tituli* somptueusement décorés. Le style des initiales, ainsi que les beaux cadres bordés de filets dorés d'acanthes où dominent alternativement le vert et le mauve, rattache ce magnifique graduel-antiphonaire à un *scriptorium* lié à l'école Palatine de Charles le Chauve<sup>3</sup>. Le manuscrit a sans

---

\* Cette communication, présentée au 17<sup>e</sup> Congrès de la SIM (Louvain 1-7 août 2002, session « Text and Music », *Cantus planus* 4), complète une étude du Séquentiaire de l'Antiphonaire de Charles le Chauve proposée par M.-N. Colette. Elle trouvera des développements plus larges dans le cadre du projet *Sequential Eloquentia* dirigé par l'auteur, domicilié à l'université de Stockholm et financé par la Fondation Tricentenaire de la Banque de Suède.

1. R.-J. Hesbert (éd.), *Corpus Antiphonarium Officii* (cité plus loin : CAO) I-VI (Roma, 1963-1979) ; Id., *Antiphonale Missarum Sextuplex* (cité plus loin : AMS) (Bruxelles, 1935).

2. Michel Huglo, « Observations codicologiques sur l'Antiphonaire de Compiègne (Paris, BnF lat. 17436) », in : *De Musica et Cantu, Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Helmut Hucke zum 60. Geburtstag*, éd. P. Cahn et A.K. Heimer (Hildesheim : G. Olms V., 1993), p. 117-130 ; « De quelle église s'agit-il sinon de la chapelle octogonale du Palais impérial de Compiègne, dédiée le dimanche 5 mai 877 ? » (p. 128).

3. Cela pourrait être un *scriptorium* à Compiègne même, à St-Médard de Soissons ou à St-Denis, abbayes protégées par Charles le Chauve, où l'activité du

*Manuel Pedro FERREIRA*

# La réforme cistercienne du chant liturgique revisitée

## Guy d'Eu et les premiers livres de chant cisterciens

Au cours de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, l'Ordre de Cîteaux entreprit de donner la meilleure édition possible du chant liturgique de son temps. Pour parvenir à ces fins les Cisterciens commencèrent par adopter une tradition existante, puis, insatisfaits, conçurent leur propre tradition<sup>1</sup>.

Comme st Bernard s'en expliqua lui-même dans le *Prologus in antiphonarium* — une lettre précédant le traité *Cantum quem* qui préface l'antiphonaire cistercien — ses prédécesseurs avaient décidé, aux alentours de 1110 « ... que l'on chantât dans les louanges divines ce que l'on trouverait de plus authentique. Des envoyés partirent transcrire l'antiphonaire de l'église de Metz — car on le disait grégorien — et le rapportèrent, mais le trouvèrent bien différent de ce qu'ils avaient entendu dire. À l'examen, il leur déplut, tant ce qui avait été trouvé — chant et texte — était corrompu et informe ». Ces derniers continuèrent toutefois à l'utiliser jusqu'à ce qu'un chapitre général de l'ordre, entre 1135 et 1140, décidât qu'il devait être « révisé et corrigé » (*mutari et corrigi*)<sup>2</sup>. Cette seconde réforme, promulguée entre 1142 et 1147 au plus tard, fut réalisée sous la direction de st Bernard par une commission d'experts probablement conduite par un théoricien, Guy d'Eu, abbé, et auteur d'un important traité, les *Regulae de arte musica*<sup>3</sup>.

---

1. Pour une introduction générale sur les origines de l'ordre de Cîteaux, voir Bede Lackner, « The Liturgy of Early Cîteaux », *Studies in Medieval Cistercian History* (Spencer, Mass : Cistercian Publications, 1971), p. 1-34.

2. *Epistola S. Bernardi De revisione Cantus Cisterciensis et Tractatus scriptus ab auctore incerto Cisterciense Cantum quem Cisterciensis ordinis ecclesiae cantare*, ed. Fr. Guentner (Rome : American Institute of Musicology, 1974 ; *Corpus Scriptorum de Musica*, 24), p. 21-22.

3. Claire Maître, « Recherches sur les *Regulae de arte musica* de Gui d'Eu », in : *Les Sources en Musicologie* (Paris : C.N.R.S., 1981), p. 79-86 ; Id., « L'enseignement de la musique au XII<sup>e</sup> siècle chez les Cisterciens », in : *L'enseignement de la*

## Le tonaire cistercien et sa tradition

La réforme cistercienne du chant liturgique occupe une place majeure, tant dans l'histoire des réformes monastiques du XII<sup>e</sup> siècle, que dans celle de l'ordre de Cîteaux, enfin dans l'histoire de la théorie de la musique médiévale. L'ordre de Cîteaux avait consacré, de très bonne heure, une attention exemplaire à la question de la rectitude du chant liturgique. Animés par l'idée de restaurer le chant dans son authenticité grégorienne, les pères fondateurs de Cîteaux avaient dépêché, vers 1109 <sup>1</sup>, une équipe de moines copier l'antiphonaire de Metz, réputé transmettre le texte de st Grégoire <sup>2</sup>. L'antiphonaire – sans doute couvert d'une notation neumatique sans lignes – que les moines de Cîteaux ont pu consulter, est aujourd'hui perdu <sup>3</sup>. Quoique le chant de l'antiphonaire messin ait été jugé par la suite « corrompu, trop incohérent et tout à fait méprisable » <sup>4</sup>, il fut néanmoins adopté environ le temps d'une génération, avant que l'on ne confiât, peu après 1142, à st Bernard la mission de conduire une réforme du chant <sup>5</sup>. Ce dernier délégua cette entreprise à des frères « plus

---

1. Sur l'historique de la réforme, voir Solutor Rodolphe Marosszéki, *Les origines du chant cistercien. Recherches sur les réformes du plain-chant cistercien au XII<sup>e</sup> siècle* (Rome, 1952 ; *Analecta Sacri ordinis cisterciensis*, 8), p. 5-23, *passim* et le dossier réuni par Claire Maître, *La Réforme cistercienne du plain-chant. Étude d'un traité théorique* (Brecht, 1995), p. 35-64, et 54 pour cette date. Le lecteur se reportera également à l'article de Manuel Pedro Ferreira sur la réforme du chant liturgique qui paraît dans ce même numéro et dont nous n'avions pas eu connaissance au moment de la rédaction de notre étude.

2. D'après une anecdote rapportée dans la *Vita Gregorii* de Jean Diacre. Voir Cl. Maître, *Réforme*, p. 44 n. 33. L'épisode de la "mission messine" est rapporté dans une lettre attribuée à st Bernard qui a servi de préface à un petit traité sur les principes de la réforme du chant cistercien (voir ci-dessous).

3. Cl. Maître, *Réforme*, a consulté pour ses analyses comparées l'antiphonaire de Metz, Bibl. Mun., 83 (XIII<sup>e</sup> s.) provenant de l'abbaye bénédictine St-Arnoud et un bréviaire noté du XIII<sup>e</sup> s. (Metz, Bibl. mun., 461) provenant de la cathédrale St-Étienne.

4. Cf. *Epistola S. Bernardi de revisione cantus cesterciensis* : « vitiosus et incompositus nimis, ac paene per omnia contemptibilis » (éd. Guentner, CSM 24, p. 21).

5. « fratribus nostris abbatibus ordinis... curae nostrae id operi iniunxerunt... » *ibid.* On situe cette "seconde réforme" entre 1142 et 1147. Cf. Cl. Maître, *Réforme*, p. 56.

intègre en particulier trois des quatre antiennes citées par les *Regulae* en exemple de l'intonation grave commandée par la différence qui fut abandonnée au moment de la réforme du chant <sup>23</sup>. Cette liste varie toutefois de manière significative selon que l'on considère la "version longue" du tonaire ( $H^{I+2}S^P$  *Pa Lo*) ou sa version abrégée ( $P^{I+2}$  etc.). La version longue ajoute l'antienne *Adiutorium* qui n'est autre que la troisième des trois antiennes citées dans les *Regulae* en exemple de l'intonation moyenne. En revanche, la version brève du tonaire ignore cette antienne. De plus, elle intervertit l'ordre des antiennes « *Christi virgo* » et « *Isti sunt* », et, surtout, déplace "en bloc" les trois antiennes qui, dans les *Regulae*, illustrent la terminaison au grave (« *Euge serve bone* », « *In medio* », « *Cum sublevasset* ») (cf. tableau, p. 64).

### *L'élaboration du texte*

La tradition manuscrite offre un paysage fort contrasté qui suggère à l'évidence un certain nombre de remaniements plus ou moins importants d'un texte de base. Les étapes pourraient en avoir été les suivantes :

#### 1. Le "texte primitif"

On posera au départ l'hypothèse d'un texte primitif composé d'une introduction théorique (« *Quid est tonus... ?* ») et du tonaire proprement dit (« *Quid est primus tonus... ?* ») comprenant un nombre réduit d'exemples, en particulier pour la première différence psalmodique du premier ton <sup>24</sup>. C'est l'état de l'antigraphe des antiphonaires de Pairis (*C1 C2*). La précision « *Cum enim...* » qui figure pourtant dans les manuscrits de Pairis n'est sans doute que la trace d'une révision de l'antigraphe sur un autre témoin, introduite dans le texte au moment de l'exécution, au XIII<sup>e</sup> siècle, de ces copies relativement tardives.

#### 2. Les étapes de la révision

Afin d'écartier tout doute sur les principes de la réforme, notamment quant au choix des différences psalmodiques du premier ton, il fut décidé d'intégrer les exemples d'antiennes ayant une intonation grave à la liste des antiennes représentatives des intonations moyennes. On convenait ainsi de justifier et sanctionner les décisions des réformateurs – alors que ces antiennes auraient pu être associées à la différence psalmodique qui

23. La liste du tonaire ne retient pas l'antienne « *Stans a longe* » citée par les *Regulae*.

24. On notera par ailleurs l'absence des exemples *In omnem terram* (2<sup>e</sup> ton), *Iste cognovit* (4<sup>e</sup> ton), *Benedicta tu* (7<sup>e</sup> ton), enfin *Adorate dominum* et *In aeternum* (8<sup>e</sup> ton). *Benedicta tu* et *In aeternum* manquent également dans  $H^I$  et  $H^2$ .

Tout comme Dufourcq, Cœuroy n'est pas un novateur. Il milite en faveur d'un « francisme » populaire et laïque déjà ancien mais plus que jamais dans l'air du temps. Cependant, à l'inverse de Dufourcq qui propose une grille de lecture de l'histoire de la musique française, Cœuroy invite résolument à l'amnésie. La musique française doit « repartir » à zéro et faire fi de Debussy.

Mais faut-il accorder un début de crédibilité à ce pamphlet rédigé par un critique musical ayant participé à la fondation de *La Revue musicale* ? Critique musical dans des journaux collaborationnistes, Cœuroy publie un an après *La Musique et le peuple en France*, en 1942, son *Histoire générale du jazz*, puis, en 1943, préface et traduit de l'allemand une biographie de Debussy. Dans sa préface, il encense Debussy qu'il avait naguère écarté de l'histoire de la musique française. Fidèle aux écrits de Strobel, Cœuroy place Debussy à égalité avec Wagner et le considère comme celui qui a renoué avec le classicisme, essence de l'art français.

Cette assimilation de l'art français au classicisme est aussi le *Leitmotiv* de Landormy auquel il faut ajouter son corollaire : le romantisme est allemand. Comme la plupart des musicologues français, Landormy considère que la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle constitue une parenthèse dans l'histoire de la musique française : « La première moitié et même les deux premiers tiers du XIX<sup>e</sup> siècle sont l'époque d'une formidable invasion de musique étrangère sous laquelle la musique française faillit être complètement submergée »<sup>115</sup>. À partir de 1871, l'histoire reprend son cours et la musique française se réinscrit dans sa tradition qui s'apparente au classicisme. Ce dernier apparaît, à la fois, comme le parachèvement de l'histoire de la musique française et comme un signe distinctif et identitaire pour les compositeurs contemporains. Composer français impose la référence au classicisme que Landormy s'emploie à définir à partir d'exemples. Premier symphoniste français, Saint-Saëns conçoit une musique « à la Descartes, clairement déduite, logiquement ordonnée, fortement conçue, foncièrement classique »<sup>116</sup>. Tout comme Strobel, Landormy place Debussy au sommet de la restauration du classicisme français. Le chant de *Pelléas et Mélisande* est fait « d'une imitation souvent littéraire du langage parlé, à petits intervalles, comme le souhaitait J.J. Rousseau pour l'opéra français »<sup>117</sup>. La musique de Debussy est pure et sans description, un « art bien français et qui dans sa manière courte, va aussi loin que les flots abondants de la plus sublime éloquence »<sup>118</sup>.

On l'aura compris : le classicisme français est aussi expressif que le romantisme allemand par rapport auquel il se définit. Fauré est un classique « non pas à la manière allemande [... mais] à la française, à la manière de Couperin et de Rameau »<sup>119</sup>. Puisque le classicisme est fran-

---

115. Paul Landormy, *La Musique française de la Marseillaise à la mort de Berlioz*, p. 51.

116. Paul Landormy, *La Musique française de Franck à Debussy*, p. 17.

117. *Ibid.*, p. 224.

118. *Ibid.*, p. 224.

119. *Ibid.*, p. 185-186.