

Notes sur les origines du rondeau. Le « répons bref » — les « preces » du Graduel de Saint-Yrieix

Marie-Henriette Fernandez

Citer ce document / Cite this document :

Fernandez Marie-Henriette. Notes sur les origines du rondeau. Le « répons bref » — les « preces » du Graduel de Saint-Yrieix. In: Cahiers de civilisation médiévale, 19e année (n°75), Juillet-septembre 1976. pp. 265-275;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1976.2046>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1976_num_19_75_2046

Fichier pdf généré le 25/03/2019

MÉLANGES

Notes sur les origines du rondeau Le « répons bref » — les « preces » du Graduel de Saint-Yrieix*

à Monsieur le Professeur Pierre Le Gentil,
en hommage de reconnaissance

Le rondeau, la ballade et le virelai, unanimement considérés comme cousins germains, figurent toujours ensemble dans les études les concernant, ainsi que dans les anthologies, florilèges, disques¹. Ils sont parents : mais qui sont leurs ancêtres ? Trois hypothèses ont été formulées, qui, en vérité, convergent et se complètent plutôt qu'elles ne s'affrontent : origine populaire, origine arabe, origine liturgique.

On peut supposer un héritage populaire, car rondeau, ballade et virelai sont des chansons de carole, des danses, et la danse tient une place essentielle dans les fêtes, dans le folklore, dans les manifestations collectives du peuple, « granz gens et menues » ; mais en l'absence de toute trace écrite, de tout échantillon de chanson ou de danse antérieur aux caroles en question, on ne saurait affirmer absolument cette origine populaire. En revanche, ces formes offrent des ressemblances frappantes avec les formes à refrain — « muwashshah » et « zajal » — pratiquées par les poètes arabes aux X^e, XI^e et XII^e s. Mais si l'on cherche quels sont les exemples les plus anciens de poèmes à refrain, il faut remonter beaucoup plus haut et explorer un tout autre domaine, celui de la liturgie aux premiers siècles du christianisme². C'est là qu'apparaît en premier l'usage du refrain ou de l'antienne, d'abord dans le chant des psaumes, puis dans le *cantus responsorius* et dans les hymnes³.

Cet usage est déjà lui-même un héritage : il vient de la liturgie hébraïque, et notre attention a été attirée par une particularité de l'exécution des psaumes dans les communautés juives, telle qu'elle est décrite par Théodore Gérold⁴ :

Ce n'est pas seulement la structure des mélodies juives qui a pu servir de modèle aux chrétiens. La manière d'exécuter les chants a été conservée par le plus grand nombre des communautés chrétiennes dès que celles-ci furent un peu organisées. En général, le chantre récitait le psaume, la communauté n'intervenant que par *Amen* ou quelque courte acclamation. Un type plus développé est celui-ci : le chantre dit les principaux versets, tandis que la communauté répète, à certains endroits, une phrase ou une fin de verset en refrain.

* Si mince que soit ce travail, il n'aurait pu être mené à bien sans le secours de M. le Prof. D. Poirion et de MM. M. Huglo et J. Maillard, à qui je tiens à dire ici ma profonde reconnaissance.

1. Voir à ce sujet l'étude de Friedrich GENNRICH, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, Göttingen, Niemeyer, 1927.

2. Les origines de la chanson, et ses sources liturgiques en particulier, ont été l'objet d'une recherche de Friedrich GENNRICH également dans *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle, Niemeyer, 1932. Voir également Pierre LE GENTIL, *Le virelai et le villancico*, Paris, Belles Lettres, 1954, et *La strophe zadjalesque*, « Romania », LXXVI, 1963, p. 1-27, 209-250, 409-411, ainsi que Maurice DELBOUILLE, *A propos des origines de la lyrique romane*, dans « Hommage à Ramón MENÉNDEZ PIDAL », « Marche romane », XX/I, 1970], 13-27.

3. Cf. Théodore GÉROLD, *Les pères de l'Église et la musique*, Paris, Alcan, 1931 et Genève, Miukoff, 1973.

4. *Ibid.*, p. 26.

Cette reprise périodique d'une fin de verset caractérise plus précisément le *cantus responsorius* ou chant responsorial tel qu'il est présenté par Amalaire⁵ :

Præcentor in primo ordine finit responsorium, succentores vero eodem modo respondent, dein præcentor canit versum, finito versu, succentores vero secundo incipiunt responsorium a capite et usque ad finem perducunt. Deinde præcentor canit Gloria Patri; quo finito succentores circa mediam partem intrant in responsorium et perducunt usque ad finem... Illi (Romani) a capite incipiunt responsorium, finito versu. Nos (Galli) versum finitum informamus responsorium per latera ejus; ac sic facimus de duobus corporibus unum corpus; ideo necesse est ut nos versus quaeramus, quorum sensus cum mediis responsorium conveniat, ut fiat unus sensus ex verbis responsorii et verbis versus.

Il s'agit là, selon Henri Leclercq⁶, d'un usage propre à la Gaule. Il est curieux de constater que, quelque sept cents ans plus tard, le rondeau retrouvera comme base la même exigence : faire d'une partie du refrain le membre terminal de la phrase formée par le couplet. La prescription de Pierre Fabri⁷ n'est pas sans ressembler à celle d'Amalaire :

Item, qui veut faire rondeau, il le doit faire rond, c'est à dire qu'il doit garder necessairement que les fins et sentences de la demye ou derniere clauses soient si subtilement pratiquées avec le commencement de la premiere clause que il semble que la premiere clause soit necessaire pour conclure en sentence...

Pour le chant responsorial comme pour le rondeau, ce serait le cas de dire, avec Guillaume de Machaut : « Ma fin est mon commencement⁸ ».

L'exécution décrite par Amalaire est presque exactement celle du répons bref encore en usage de nos jours dans les offices monastiques de matines et de vêpres : un soliste chante l'antienne, dont la phrase et la mélodie sont décomposables en deux membres; le chœur la reprend tout entière; puis le soliste chante le verset, que le chœur conclut par la seconde phrase de l'antienne; ensuite le soliste chante la doxologie *Gloria Patri et Filio* sur la mélodie du verset ou sur une mélodie très proche, et l'assemblée ou le chœur reprend l'antienne tout entière. Le « répons bref » est une forme proche de la psalmodie, et de ce fait il n'est pas rare qu'une même mélodie soit commune à plusieurs « répons brefs ».

Voici l'analyse de trois d'entre eux. Pour le premier, donné sans sa musique, l'intérêt est seulement de souligner l'intégration syntaxique du demi-refrain dans la phrase formée par le verset. Les deux autres mettent en évidence le parallélisme entre le schéma mélodique et celui du texte.

Exemple 1 : SCUTO CIRCUMDABIT TE⁹

Préchantre : Scuto circumdabit te / Veritas ejus
 Chœur - *id.*
 Pr. - Non timebit a timore nocturno
 Ch. - Veritas ejus
 Pr. - Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto
 Ch. - Scuto circumdabit te / Veritas ejus

(au temps d'Amalaire ce dernier répons était exécuté tout entier par le préchantre après le *Gloria Patri*, puis repris en chœur).

Si nous désignons chaque membre de phrase par une lettre de l'alphabet latin, e réservant les majuscules au refrain, cela donne le schéma suivant :

au IX^e s. : AB AB c B d AB AB
 de nos jours : AB AB c B d AB

5. AMALAIRE, *De Ordine Antiphonarii*, c. 830, cité par Pierre LE GENTIL, *Le virolai et le villancico, op. cit.*, p. 196.

6. Dom Ferrand CABROL et dom Henri LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, Letouzey/Ané, 1913-48, III, 3, art. *répons*, p. 2881.

7. Pierre FABRI, *Le Grand et Fray Art de pleine rhétorique*, cité par Gérard DEFAUX, *Charles d'Orléans et la poésie du secret*, « Romania », XCH, 1972, p. 215.

8. Rondeau n° 11, ms. Paris B.N. Fr. 1585.

9. Cité par dom FERRETTI, *Esthétique grégorienne*, Paris/Tournai/Rome, Desclée, 1938, I, p. 260.

Dans l'exemple ci-dessus le groupe c B peut être considéré comme un tout syntaxique : « Sa vérité ne sera pas impressionnée par la terreur nocturne », faisant de *veritas* le sujet de *timebit*. Comme l'écrit Amalair *Sic facimus de duobus corporibus unum corpus*¹⁰.

Exemple 2 : OSTENDE NOBIS DOMINE, « répons bref » de l'Avent¹¹

Ostende nobis Do-mi-ne * Misericor-di-am tu-am

Et sa-lu-ta-re tu-um da no-bis * Misericor-di-am

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i Sanc-to

Osten-de no-bis

Exemple 3 : IN MANUS (ton pendant l'Avent)

In manus tu-as Domine * Commendo spi-ri-tum me-um

Redemisti nos Domine, Deus veri-ta-tis * Commendo

Gloria Pa-tri, et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i Sancto. In ma

nus tu-as

10. Voir *supra*, n. 5.

11. Voir l'analyse modale de ce répons dans Henri POTROS, *La composition des modes grégoriens*, Paris/Tournai/Rome, Desclée, 1953, p. 68.

Ces deux répons usent de la même mélodie, composée de formules du IV^e mode; le premier, *Ostende nobis*, présente quelques variantes de plus que le second, mais la cellule de base reste la même : (do-ré¹²) fa... .. ré mi fa sol/sol mi fa ré do ré fa fa mi, cadence médiane suspensive sur sol, cadence finale sur la tonique du mode mi, corde de récitation sur le fa. Le schéma est donc le suivant, les lettres grecques désignant les phrases musicales, le signe ' les variantes :

AB AB c B d AB (bis selon Amalairé)
 $\alpha\beta$ $\alpha\beta$ α β α' $\alpha\beta$.

On peut, là encore, considérer l'ensemble c B comme un tout syntaxique, « et donne-nous ton salut, ta miséricorde », cependant ce n'est pas évident, surtout pour l'*In manus* : « Tu nous a rachetés, Seigneur, Dieu de vérité, je te remets mon esprit ». Il y a là une parataxe dont le second membre n'est pas exigé par le premier. Mais lorsqu'un chœur chante le premier de ces deux « répons brefs », on entend bel et bien *Et salutare tuum da nobis, misericordiam tuam, misericordiam tuam* apparaissant comme le second objet direct, juxtaposé au premier, du verbe *da*.

Fondé sur les règles de la psalmodie, le « répons bref » est une forme qui présente les exigences suivantes :

- phrase musicale commune au verset et à l'antienne,
- phrase musicale à deux membres, α suspensif, β conclusif,
- antienne ou refrain à deux membres A et B, dont une moitié est reprise après le premier verset, et la totalité à la fin.

C'est pourquoi il est possible de voir dans le « répons bref », sinon un prototype du rondeau à proprement parler, du moins une annonce de la forme rondeau.

S'il fallait en effet donner du rondeau une définition unique et générale pouvant s'appliquer à tous les types de rondeaux connus du XII^e à la fin du XV^e s., ce serait :

poème à forme fixe, sur deux rimes (très exceptionnellement trois), à refrain, chanté sur une mélodie à deux membres α et β qui sert à la fois pour le refrain et pour les couplets; il commence et finit par le refrain; le premier couplet correspond, pour les rimes et la mélodie, à la première moitié du refrain, et il est suivi de ce demi-refrain; le second couplet correspond à la totalité du refrain, qui suit ce couplet et conclut la pièce.

Toutes ces précisions se trouvent impliquées dans la définition laconique de Paul Zumthor¹³ :

la composition fondamentale en repose sur la formule AB a A ab AB, infiniment variable dans la pratique quant au nombre et à la longueur des vers et des couplets et du refrain.

et dans celle de Pierre Le Gentil¹⁴ :

le rondeau et le virelai complètent avec le lai cette gamme des formes lyriques proprement dites. Le premier utilise et diversifie une formule particulièrement bien équilibrée, dont le schéma le plus simple peut être ainsi figuré :

$\frac{A B}{\alpha \beta}$ $\frac{a A}{\alpha \alpha}$ $\frac{a b}{\alpha \beta}$ $\frac{A B}{\alpha \beta}$

12. Il faut se rappeler que lorsque la psalmodie présente un récitatif sur la corde fa, l'intonation est toujours *do ré fa*, qui n'est donc pas une variante.

13. Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 249.

14. Pierre Le GENTIL, *La Littérature française du moyen âge*, Paris, Colin, 1969, p. 152.

Il convient d'ajouter que ce schéma peut être reproduit en nombre indéterminé dans la même pièce : il existe des « rondeaux multiples¹⁵ », que l'on peut trouver dans des recueils aussi différents et distants dans le temps et dans l'espace que l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis*, XIII^e s.¹⁶ et le *Manuscrit de Bayeux*, XV^e s.¹⁷.

Cette définition cependant appelle une nuance : dès le premier tiers du XV^e s. apparaît le problème du rentrement, par suite d'une évolution qui aboutira, au XVI^e s., à la réduction du refrain à un ou deux mots dans les rondeaux non chantés¹⁸. Ce phénomène, conséquence probable d'une mauvaise lecture des mss. antérieurs par les poètes non musiciens, est en quelque sorte, bien qu'il ait ses agréments, une corruption du genre.

Mais si l'on considère la forme rondeau dans sa pureté première, et plus précisément la structure du rondeau originel, celui de huit vers, elle laisse apparaître, par delà les différences métriques et prosodiques liées aux dates, une parenté très nette avec le « répons bref ». Cette parenté devient plus évidente si l'on considère qu'il existe, d'une part, des « répons brefs » dont le demi-refrain est constitué par la première, et non la seconde moitié de l'antienne et, d'autre part, des rondeaux dont le demi-refrain est la seconde et non la première moitié du refrain initial.

Un tel exemple de « répons bref » est cité par don Henri Leclercq¹⁹, le *Deus venerunt gentes in hereditatem tuam*, de saint Ambroise, dont le schéma est fort proche de celui du rondeau classique de huit vers :

rondeau classique :	AB	a	A	a	b	AB
	$\alpha\beta$	α	α	α	β	$\alpha\beta$
Deus venerunt ²⁰ :	AB	c	A	d		AB
	$\alpha\beta$	α'	α	α'		$\alpha\beta$

Les schémas musicaux surtout sont très voisins. En revanche, en face de ce répons bref atypique, voici un exemple de rondeau un peu particulier dans lequel se substitue au schéma AB a A ab AB une structure plus proche du « répons bref » classique ; c'est le *Salve virgo virginum* qui figure dans un ms. du XIII^e s.²¹ :

« répons bref » classique :	AB (bis)	c	B	d	AB
	$\alpha\beta$	α	β	α	$\alpha\beta$
Salve virgo virginum :	AB	aB	aB	ab	AB
	$\alpha\beta$	$\alpha\beta$	$\alpha\beta$	$\alpha\beta$	$\alpha\beta$

Voici le texte :

Salve virgo virginum	A	α
Salve sancta parens	B	β
Genuisti filium	a	α
Salve sancta parens	B	β
Creatorem omnium	a	α
Salve sancta parens	B	β
Qui regit imperium	a	α
Omni labe carens	b	β
Salve virgo virginum	A	α
Salve sancta parens	B	β

15. Nous avons recours à l'appellation « rondeau multiple » pour désigner les pièces dans lesquelles le schéma est multiplié : AB aA ab AB aA ab AB a A ab AB etc. ; telle la chanson LXXXII du *Manuscrit de Bayeux*, recueil de chansons dux v^e s., éd. Théodore GÉROLD, Strasbourg, Univers., 1921 et Genève, Minkoff, 1971. Friedrich Gennrich les appelle « mehrstrophige ».

16. Ms. Plut. 29 de la « Bibloteca Laurentiana » de Florence, en partie publié par Guido-Maria DREVES, « *Analecta hymnica* », XXI, 1886-1905.

17. Cf. n. 15.

18. Cette évolution a été examinée de près par Daniel POIRION, *Le poète et le prince*, Paris, P.U.F., 1965, chap. 8, par Gérard DEFAUX, *op. cit.*, et Omer JODOGNE, *Le rondeau du XV^e siècle mal compris*, dans « Mélanges LE GENTIL », Paris, 1973.

19. *Op. cit.*, III, p. 2390.

20. La reprise du premier refrain par le chœur après modèle entonné par le « chante-avant » est, dans l'exécution du rondeau, chose fort possible et même assez vraisemblable, de même que la reprise du dernier refrain : on peut très bien concevoir un schéma AB AB aA ab AB AB.

21. *Antiphonaire de Pierre de Médicis*, « *Analecta hymnica* », t. XXI, 1886-1905, p. 205. Un rondeau très proche de celui-là et qui peut en avoir été la source figure dans le ms. n° 927 de la Bibl. Municipale de Tours, f° 14, « Salve virgo virginum/Concepisti dominum/Virgo labe carens/Salve virgo virginum/Salve sancta parens. » Le ms. Tours 927 est sensiblement plus ancien que Florence Plut. 29.

Cette pièce présente, par rapport au rondeau classique, quelques anomalies qui apparaissent dans plusieurs des rondeaux de l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* : 1^o, elle est le premier ensemble d'un rondeau multiple à trois parties ; 2^o, le premier couplet est redoublé ; 3^o, particularité qui la rapproche du « répons bref », le demi-refrain est B-β au lieu de A-α.

Nous pouvons remarquer que dans le *Salve virgo virginum*, l'auteur - - probablement Philippe de Grève - - n'a pas eu le souci de faire cadrer son demi-refrain avec la syntaxe de la phrase : il la coupe en trois tronçons, en brisant la construction ; Philippe le Chancelier n'obéit à aucune prescription comparable à à celles d'Amalraire et de Pierre Fabri.

Quoi qu'il en soit le *Salve virgo virginum* et surtout le *Deus venerunt gentes* de saint Ambroise laissent voir clairement une parenté entre le « répons bref » et le rondeau.

Ainsi lorsque Boileau écrivait : « Le rondeau, né Gaulois, a la naïveté²² », il se situait bien loin de la véritable origine d'une forme déjà nettement esquissée dès le IV^e s., et peut-être plus ancienne s'il faut croire que le *cantus responsorius*, héritier des usages juifs antérieurs au christianisme, remonte à la liturgie hébraïque. Le schéma :

$$\begin{array}{cccccccccc} (AB) & AB & c & B & (\text{ou } c & A) & d & AB & (AB) \\ \alpha\beta & \alpha\beta & \alpha & \beta & \alpha & \alpha & \alpha & \alpha\beta & \alpha\beta \end{array}$$

contient plus qu'en germe le schéma :

$$\begin{array}{cccccccccc} (AB?) & AB & a & A & (\text{ou } a & B) & ab & AB & (AB?) \\ \alpha\beta & \alpha\beta & \alpha & \alpha & \alpha & \beta & \alpha\beta & \alpha\beta & \alpha\beta \end{array}$$

Bien que plus familiarisés que nous avec les offices monastiques, les poètes et théoriciens de jadis n'ont pas perçu cette ressemblance, tôt masquée par la rime et la métrique romane. Cette dernière a hérité des mètres des hymnes de saint Ambroise, Venance Fortunat et de leurs successeurs et imitateurs. La rime, généralisée au X^e s., apparaissait déjà au IX^e avec les essais de Godescalc de Fulda²³. Il est curieux qu'elle ait pu voiler l'identité d'un schéma musical dont elle met admirablement en relief l'élégante architecture ; rythme et rime ont couvert le rondeau d'un vêtement brillant sous lequel la structure originelle du « répons bref » est devenue méconnaissable.

Il existe d'ailleurs, entre « répons bref » et rondeau, des chaînons intermédiaires qui appartiennent également au domaine religieux et sont étrangement et étroitement situés dans l'espace : ce sont les *preces*, forme de litanie propre à la liturgie wisigo-mozarabe, remontant au VII^e s. L'Espagne avait en ces temps reculés une liturgie particulière, dont certains éléments ont survécu à son abolition, et les *preces* entre autres. Higinio Anglès y voit l'ancêtre de la séquence²⁴ :

En Espagne, écrit-il, tendait à s'établir l'usage de la forme liturgique et musicale des *preces*, et cette forme poétique, archaïque et peu raffinée, peut être considérée d'une certaine manière comme prédécesseur de la séquence. L'illustre romaniste W. Meyer, qui a fait des recherches dans les bibliothèques espagnoles, et a étudié le cas de ces *preces*, se refusait à croire qu'elles fussent si anciennes ; mais l'*Antiphonaire de León* apporte un témoignage irrécusable. A propos de ces *preces*, nous ajouterons que quelques-unes d'entre elles, conjointement avec les *miserationes*, continuèrent d'être chantées après l'abolition de la liturgie mozarabe, et apparaissent copiées en notation grégorienne dans quelques recueils espagnols des XII^e et XIII^e s.

22. *Art poétique*, dans *Oeuvres poétiques*, éd. Ferdinand BRUNETIÈRE, Paris, Hachette, 1912, p. 203.

23. Henry SPITZMULLER, dans *Poésie latine chrétienne du moyen âge*, Paris-Tournai, Desclée, 1971, p. 1733-1734, mentionne le pangrammatisme de Godescalc, ébauche de la rime, comme un des procédés rhétoriques qu'il lui sont chers. Ce Godescalc (805-c. 866), qu'il ne faut pas confondre avec Godescalc de Limbourg (c. 1010-1098), théologien et poète, fut élève de Raban Maur à l'abbaye de Fulda.

24. Traduit d'Higinio ANGLÈS, *La musica de las cantigas de Santa Maria del rey Alfonso el Sabio*, Barcelone, Inst. esp. Musicol., 1958, I, p. 54.

Bien qu'en matière de poésie lyrique médiévale on oppose généralement les types lai-séquence et rondeau²⁵, l'une des *preces* analysées par M. Huglo²⁶ appartient nettement au second. Elle figure dans un groupe de mss. soit aquitains, soit espagnols mais copiés sur des modèles aquitains. Et ces modèles aquitains sont eux-mêmes copie ou imitation de *preces* espagnoles plus anciennes :

De l'examen des textes, écrit M. Huglo, il résulte que les *preces* hispaniques ont servi de modèle aux *preces* aquitaines : quelques-unes de leurs parties ont été réemployées moyennant quelques modifications de détail. Cet emprunt est assurément très ancien et remonte à l'époque où les échanges entre liturgie hispanique et liturgie gallicane au sud de la Gaule étaient fréquents²⁷.

Parmi les mss. relevés par M. Huglo, nous en avons examiné deux, le Graduel de Saint-Yrieix et le Graduel d'Albi ou *Graduale Albiense*²⁸. Évidemment copiés, en minuscule caroline et notation aquitaine diastématique, par une main du XI^e s., ils offrent des pièces probablement très antérieures à cette époque. L'une entre autres, qui figure dans le *Graduale Albiense*, provenant du monastère Saint-Michel de Gaillac, est la copie des *preces* pour les morts du *Liber Ordinum* de Madrid, où elle apparaît copiée en neumes wisigothiques²⁹, ce qui la date du IX^e s.

Il est fort probable que les *preces* que nous allons examiner datent de la même époque.

Le poème qui a attiré notre attention, *Miserere Domine supplicantibus*, se présente dans le Graduel d'Albi comme une simple litanie, avec alternance de versets et d'une courte formule-refrain, *Da nobis veniam*. Mais dans le Graduel de Saint-Yrieix nous trouvons tantôt *Da nobis (veniam)*, demi-refrain, tantôt *Miserere* qui indique vraisemblablement une reprise de la formule initiale tout entière.

Voici, exactement reproduite ci-dessous, la mise en page du texte telle qu'elle apparaît dans l'un et l'autre mss. :

GRADUEL D'ALBI

F^o 85 r^o

- Ligne 1 - MISERERE DOMINE supplicantibus omnibus da nobis veniam PRECES
 L. 2 - V Rerum creator omnium ad te preces fundimus PA³⁰ Da nobis V Aecclesiam catholicam ab errore libera
 L. 3 - V Pro rege nostro petimus eiusque exercitu Da nobis V Pontificique nostro vitae spatium tribue Da
 L. 4 - V Qui totum mundum respicis peccata nostra ablue Da V Dimitte nobis domine remissor clementissime Da

F^o 85 v^o

- L. 5 - V Exaudi preces supplicum pius redemptor omnium Da V Pacem rogamus omnibus parce egrotantibus Da
 L. 6 - V Aerias temperies tu largiris domine Da nobis. ITERUM PRECES

GRADUEL DE SAINT-YRIEIX

F^o 140 v^o

- L. 1 - MISERERE domine supplicantibus omnibus da nobis veniam V rerum
 L. 2 - creator omnium ad te preces fundimus Da nobis V Ecclesiam catholicam ab errore
 L. 3 - libera Da nobis V Pro rege nostro petimus eiusque exercitu Da nobis V Ponti
 L. 4 - ficique nostro vite spacium tribue Miserere V Qui totum mundum respicis

25. Cf. Friedrich GENNRICH, *Grundriss, op. cit.*, et Jean MAILLARD, *Évolution et esthétique du lai lyrique*, Paris, C.D.U.-S.E.D.E.S., 1963.

26. Michel HUGLO, *Les « preces » des graduels aquitains*, « Hispania sacra », VIII, 1955, p. 361-383.

27. *Op. cit. supra*, p. 381. Les échanges entre Espagne du Nord et Gaule du Sud ont été nombreux à l'apogée du royaume wisigothique, au VII^e s. quand le règne de Wamba s'étendait de part et d'autre des Pyrénées, et sous Charlemagne, qui fit venir d'Italie le Wisigoth Théodulfe, né à Sarragosse (760-821), comme animateur de l'école du Palais, avant qu'il ne devint évêque d'Orléans et bâtisseur de l'oratoire de Germiny-des-Prés.

28. Mss. Paris B.N. lat. 903 et 776.

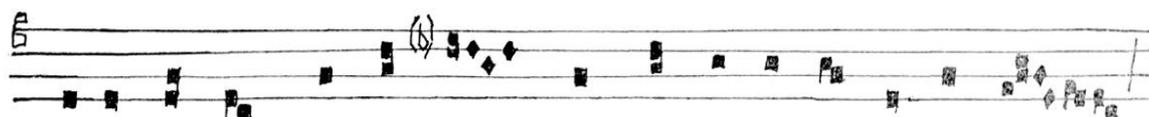
29. Cf. Michel HUGLO, *op. cit.*, p. 366.

30. PA : abréviation pour *presa*, « reprise » en espagnol.

F^o 141 r^o

- L. 5 - peccata nostra ablue Da nobis V Dimitte nobis domine remissor clementissime
Da nobis
L. 6 - V Pacem rogamus omnibus parce egrotantibus Miserere V Aeris temperiem tu
largire
L. 7 - domine Da nobis

Exemple 4 : TEXTE ET MUSIQUE SELON LE GRADUEL, DE SAINT-YRIEIX, d'après la transcription de Michel Huglo³¹

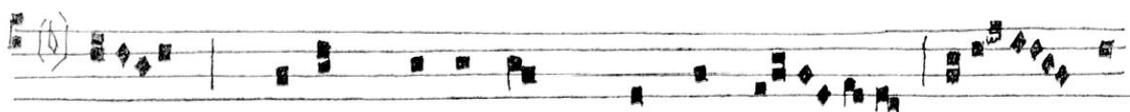


1	<u>Abi-se-re-re Domi-ne</u>	<u>suppli-canti-bus omnibus</u>
2	Desum ce-a-tor om-nium	ad te pre-ces fundimus
3	E-cle-si-am ca-tho-li-cam	ab er-ro-re li-be-ra
4	Pro re-ge nos tro pe-timus	e-ris-que e-xer-ci-tu
7	Qui to-tum mun-dum respi-cis	pec-ca-ta nos-tra ab-lu-e
8	Di-mit-te no-bis Do-mi-ne	re-mis-ser de-men-tis-si-me
11	A-e-ris tem-peri-em	tu lar-gi-re Do-mi-ne

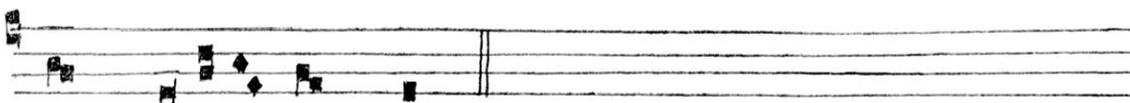


<u>Da no-bis ve-ni-am</u>	5 Pon-ti-fi-ci-que nos-
Da no-bis	6 <u>Abi-se-re-re Do-mi</u>
Da no-bis	9 Pa-cem ro-gamus om-ni
Da no-bis	10 <u>Abi-se-re-re Do-mi</u>
Da no-bis	
Da no-bis	
Da no-bis	

31. *Op. cit.*, p. 372, cité par Higinio ANGLÉS, *La musica de las cantigas de Santa Maria*, I, p. 56.



tro vite spacium tri bu e
 ne suppli. cantibus omni bus Da no-
 bus parce e - gro tan - ti - bus
 ne suppli. cantibus omni bus Da - no



his ve - ni - am

his ve - ni - am

La mise en page suivante a pour but de faire ressortir la structure de ces *preces* dans le Graduel de Saint-Yrieix : il leur attribue un verset de moins que les autres versions, et il est le seul à présenter l'alternance *Da nobis-Miserere* :

Refrain :		
Miserere domine supplicanti bus omnibus	A	α 15 syl.
Da nobis veniam	B	β 6 "
Verset 1 -		
Rerum creator omnium ad te preces fundimus	a	α 15 "
Da nobis veniam	B	β 6 "
V. 2 -		
Ecclesiam catholicam ab errore libera	c	α 15 "
Da nobis veniam	B	β 6 "
V. 3 -		
Pro rege nostro petimus eiusque exercitu	d	α 15 "
Da nobis veniam	B	β 6 "
V. 4 -		
Pontificique nostro vite spacium tribue	e	α 15 "
Refrain :		
Miserere domine supplicanti bus omnibus	A	α 15 "
Da nobis veniam ³²	B	β 6 "
V. 5 ou 1' -		
Qui totum mundum respicis peccata nostra abluc	e	α 16 "
Da nobis veniam	B	β 6 "
V. 6 ou 2' -		
Dimitte nobis domine remissor clementissime	f	α 16 "
Da nobis veniam	B	β 6 "

32. Ici se pose un petit problème analogue à celui du « rentrement » au xv^e s. : faut-il reprendre jusqu'à *veniam*, jusqu'à *omnibus* ou seulement *Miserere*? Les usages liturgiques semblent appuyer la première hypothèse : dans les *introit*, les *graduels*, les « répons brefs », les *psaumes*, on reprend toujours en antienne la totalité de la première phrase, alors que le plus souvent la présentation du texte n'en indique que les premiers mots, simple rappel.

V. 7 ou 3' -	Pacem rogamus omnibus parce egrotantibus	a	α	15	"
Refrain :	Miserere domine supplicantis omnibus	A	α	15	"
	Da nobis veniam	B	β	6	"
V 8 ou 4' -	Aeris temperiem tu largire domine	(f'?)	g	α	14
	Da nobis veniam	B	β	6	"

Il serait séduisant de supposer que le copiste a interverti, aux derniers versets, le refrain et le demi-refrain, car cela établirait une structure cyclique, plus élégante, plus logique et plus conforme aux usages liturgiques, mais cela reste une pure hypothèse.

Nous voyons s'ébaucher dans ces *preces* — système ou hasard? — une tentative d'assonance ou même de rime : *omnibus-fundimus-egrotantibus-omnibus*, où apparaissent déjà les formules ABa, aAB; *tribue-ablue*; *clementissime-domine*. La prosodie reste pourtant très archaïque, avec de grands vers de quinze syllabes, exceptionnellement quatorze ou seize, qu'une cadence médiane divise en deux membres de sept ou huit syllabes. Certes ce type de vers, dont le premier exemple remonte à saint Augustin : *Omnes qui gaudetis de pace, modo verum judicate*³³, comptant quinze syllabes plus deux finales atones, contient déjà en puissance les rythmes de la métrique romane. Mais l'importance de l'accentuation y demeure prépondérante par rapport à celle du nombre des syllabes³⁴.

Ces *preces* ont en commun avec le rondeau la mélodie α-β, dont la phrase α sert aux couplets et à la première moitié A du refrain, l'alternance refrain et demi-refrain, et le fait que la pièce débute par le refrain.

Telles sont les caractéristiques que partagent le « répons bref », les *preces* et le rondeau.

Ainsi semble confirmée la théorie d'une origine liturgique du rondeau, qui n'exclut d'ailleurs pas l'idée d'autres racines : d'un domaine à l'autre toutes les coïncidences, rencontres, tous les échanges, sont possibles.

Pour ce qui est de la lignée populaire, il faut retenir le fait que la liturgie, impliquant de tout temps la participation au chant de l'assemblée des fidèles, place aux racines d'un art que les découvertes ultérieures, celles notamment d'Huchald puis de Philippe de Vitry, rendront savant — savant mais non aristocratique pour autant, car son public restera le peuple — des procédés volontairement simples, accessibles et mnémotechniques, répétition d'une même phrase mélodique, refrain; la versification même d'un saint Augustin, d'un saint Ambroise, s'oppose à celle d'Ausone, de Claudien, en ce que ces derniers maintiennent, à l'usage des raffinés, une tradition classique de lettrés, alors que les premiers créent une poésie volontairement populaire, dont la musique et la métrique neuves conviennent à l'auditoire hétérogène, illettré dans une large proportion, qui participe au chant. Depuis toujours la musique sacrée des chrétiens inclut un vaste répertoire populaire, dont les *preces*³⁵. Jusqu'au XVI^e s., elle incluait aussi un répertoire de danses cléricales, dont nous trouvons de fort beaux spécimens dans le *Llibre Vermelh de Montserrat* (XIV^e s.). La tradition de la danse d'église vivait encore à l'époque où Thoinot Arbeau rédigeait son *Orchesographie* et où Thérèse d'Avila faisait danser au son du tambourin, de la guitare et des castagnettes, les religieuses de son couvent. On a pu se demander si la carole n'était pas née dans les églises. La danse, à l'instar des autres arts, serait d'origine cléricale³⁶.

Quant à la relation avec le monde arabe, la coïncidence est remarquable, qui a fait naître les *preces* dans une région que les invasions ultérieures allaient rendre limitrophe de l'Islam, et l'on peut se poser la question d'un échange d'influences réciproques : ne pourrait-on penser que le « zajal » ait emprunté aux *preces* avant de prêter au virelai? Car le virelai, le fait a été bien montré par Pierre Le Gentil, présente un schéma qui est pratiquement celui du « zajal ». A tout prendre, « répons bref », psalmodie, litanie, « zajal »,

33. Cité par Ulysse CHEVALIER, *La poésie liturgique au moyen âge*, Lyon, 1892.

34. Cf. Michel HUGLO, *op. cit.*, p. 377-378.

35. Cf. Pierre LE GENTIL, *Le virelai et le villancico*, *op. cit.*, p. 147.

36. Cf. Yvonne ROKSETH, *Danses cléricales du XIII^e siècle*, dans « Mélanges 1945 », Paris, Belles-Lettres, 1947. Voir aussi Thoinot ARBEAU, *Orchesographie*, Genève, Minkoff, 1974.

« muwashshah », « khardjas » appartiennent au même monde oriental, dont l'Espagne fut, jusqu'à la « Reconquista », le bastion avancé vers le Couchant. Dans un article intitulé *Laisat estar lo gazel* (ce dernier terme est important), Aurelio Roncaglia a examiné un poème liturgique acrostiche à refrain dont le schéma est fort semblable à celui des formes arabes³⁷. Et le premier des vingt-trois couplets de ce poème offre avec les rondeaux de *Guillaume de Dole* une ressemblance étrange³⁸.

Ces considérations nous amènent à poser le problème de l'origine géographique du type-rondeau et de son évolution dans l'espace.

Au XIV^e s. Marchettus de Padoue écrivait : *Rotundelli sunt canciones francigene*³⁹ et l'anonyme cité par Jean Beck⁴⁰ déclarait qu'on les chantait *versus occidentem, puta in Normannia*... Marchettus de Padoue appartient à une génération qui attribuait l'invention du rondeau à Guillaume de Machaut, et parfois à Philippe de Vitry; quant à l'anonyme, il se borne à constater un fait; c'est un des signes de la « montée » vers les pays de langue d'oïl puis de langues anglo-germaniques des genres musicaux nés dans le Midi, de ce que Jacques Chailley appelle « la poussée vers le Nord⁴¹ ».

À l'extrême origine le rondeau a des antécédents, sinon des prototypes, venus de l'Orient et répandus dans toute la chrétienté. À mesure que ses caractères se précisent, les « ancêtres » se concentrent dans le sud-ouest de la Gaule et le nord de l'Espagne. Aussi est-ce un phénomène paradoxal que l'absence totale du rondeau en langue d'oc, alors que les troubadours ont pratiqué des genres proches du virelai, ballade ou danse; d'autant plus paradoxal que le schéma « aaab ab » apparaît à date ancienne dans les *versus* de Saint-Martial de Limoges⁴² et dans les chansons de Guillaume IX, au XI^e s. Lorsque le genre, enfin bien défini et ayant acquis une structure métrique, musicale et chorégraphique précise, entrera dans la carole et la langue profane, cette langue sera la langue d'oïl. Du XII^e au XVI^e s. on composera des rondeaux par centaines, en latin, français, castillan, galicien, italien, allemand, anglais... pas en langue d'oc. Il semble pourtant bien que le rondeau ait de profondes racines au sud de l'Europe.

Il est vrai que, s'il s'agit de racines liturgiques, l'implantation géographique n'a pas beaucoup de signification. En dépit de la diversité des rituels et de leurs musiques, gallicane, ambrosienne, mozarabe, romaine, ainsi que de la variété des notations, aquitaine, wisigothique, messine, sangallienne..., la poésie latine chrétienne, du IV^e au XIII^e s. et, dans une certaine mesure, au-delà, garde un caractère très international : cleres et savants circulaient beaucoup trop, avaient beaucoup trop d'échanges, pour que leur œuvre restât profondément attachée à un terroir comme le fait celle des troubadours. Une certaine localisation existe pourtant, avec des points de rayonnement plus intense, des pôles d'attraction.

Mais les théoriciens du moyen âge, au moment où le rondeau trouva son nom et sa définition, avaient totalement perdu le sentiment de ses origines, et les ressemblances qui nous frappent n'avaient pas attiré leur attention. Au reste, tout en gardant à travers le temps une base fixe, le rondeau a tant changé au cours de son histoire que parfois d'un siècle à l'autre les poètes ne savaient plus ni le reconnaître ni le définir; et certains ouvrages récents contiennent encore des définitions erronées.

Les tout derniers adeptes du genre, de Voiture à Banville, eussent sans doute été fort surpris d'apprendre que cette forme poétique gracieuse et légère, à l'élégance aérienne et frivole, avait pris naissance dans le cadre austère des églises et des monastères, il y a plus de mille cinq cents ans.

Marie-Henriette FERNANDEZ.

37. A. RONCAGLIA, *Cultura neolatina*, 1949, p. 67-90. Ms. Bruxelles, Bibl. Royale, n° 8860-67, f° 22-23. Ce ms. date du X^e s. et vient de Saint-Gall.

38. Voir l'éd. de Félix LECOY, Paris, Champion, 1970, et Nico VAN DEN BOOGARD, *Rondeaux et refrains du XIII^e au début du XIV^e*, Paris, Klincksieck, 1969.

39. *Pomerium artis musicae mensuratae*, cité par Edmond DE COT-SSEMAKER, *Scriptores de Musica*, Paris, Durand, 1864, III, p. 76.

40. Éd. du *Chansonnier de Cangé*, Paris, Champion, 1927, commentaire, p. 73.

41. *Histoire musicale du moyen âge*, Paris, P.U.F., 1950, chap. XI.

42. Voir ms. B. N. lat 1139.