

La recherche en musicologie médiévale au XXe siècle

Michel Huglo

Citer ce document / Cite this document :

Huglo Michel. La recherche en musicologie médiévale au XXe siècle. In: Cahiers de civilisation médiévale, 39e année (n°153-154), Janvier-juin 1996. La recherche sur le Moyen Age à l'aube du vingt-et-unième siècle. pp. 67-84;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1996.2639>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1996_num_39_153_2639

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Auguste Gevaert — n'avait pas encore fait son entrée dans l'Université française, puisque Napoléon aurait déclaré que « toute étude concernant la musique relève du Conservatoire ». En 1903, une chaire d'Histoire de la musique fut créée à la Sorbonne pour Romain Rolland, puis pour André Pirro (de 1912 à 1937), tandis que l'Institut de Musicologie, dirigé successivement par Pierre Aubry, Paul-Henri Masson et Jacques Chailley² était installé après la guerre de 1914/18 dans les locaux de l'Institut d'Art de la rue Michelet.

Au cours des années cinquante, Mario Roques, directeur de la IV^e Section de l'École Pratique des Hautes Études de la Sorbonne, attribuait la nouvelle chaire de Paléographie musicale à Solange Corbin († 17 septembre 1973), qui prolongea ensuite son enseignement au Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers.

Cependant, les moines de Solesmes, en entreprenant la publication de la *Paléographie musicale* en 1889, accomplissaient en fait des travaux de musicologie, non pas dans un but de recherche pure, mais en vue d'améliorer les éditions de livres de chant et la pratique quotidienne de la liturgie chantée. Leurs travaux se limitaient donc à l'étude du Graduel et de l'Antiphonaire grégoriens et abandonnaient aux chercheurs de l'avenir la question des tropes, du drame liturgique, de l'*organum*, et de la polyphonie liturgique.

Pour préparer l'édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains, Dom Delatte, abbé de Solesmes, envoya à travers l'Europe deux de ses moines, Dom Paul Blanchon-Lasserve et Dom Amand Ménager, pour photographier sur des bobines de papier photographique tous les manuscrits notés aptes à la collation pour les futures éditions de chant grégorien : de 1904 à 1906, plus de seize mille trois cents clichés furent pris dans les bibliothèques d'Allemagne, d'Italie et d'Espagne. La collection de la *Paléographie musicale* devait encore s'enrichir cinquante ans plus tard, de trois cents microfilms pour l'édition critique du Graduel romain.

Le remplacement des clichés par le microfilm, dans la seconde moitié du siècle, fut le point de départ pour la formation de collections dans différents instituts : à Amsterdam, l'Institut van Middelleeuwse Muziekwetenschap, fondé juste après la guerre par Joseph Smits van Waesberghe († 9 octobre 1986) : sa collection d'environ mille microfilms est retournée aujourd'hui à l'Université d'Amsterdam ; à Erlangen, le Filmarchiv du Musikwissenschaftliches Seminar de l'Université d'Erlangen-Nuremberg, fondé en 1956 par Bruno Stäblein († 6 mars 1978) ; à Bâle, le Musikwissenschaftliches Institut de l'Université ; à Rome, le Pontificio Istituto di Musica Sacra, etc.

En 1976, l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes du C.N.R.S. transféra à Orléans une partie de son personnel pour former des sections qui n'avaient pas pu prendre place dans les locaux étroits de l'avenue d'Iéna : une section des Sources de la musique antique et médiévale fut ainsi fondée pour appliquer les méthodes de la paléographie à l'étude des manuscrits notés du moyen âge³.

Si la musicologie s'attache à toutes les périodes de l'histoire du monde au cours desquelles furent composées d'innombrables pièces de musique liturgique ou profane, notre tour d'horizon sur la musicologie au XX^e s. sera nécessairement limité à la période étudiée dans les *Cahiers de civilisation médiévale*, c'est-à-dire du IX^e s. à la fin du XII^e.

La *Revue de musicologie*, organe de la Société française de Musicologie, fondée en 1917, ne s'est pas spécialement intéressée à la musicologie médiévale, car la *Revue grégorienne* de Solesmes a continué la publication d'articles sur le chant grégorien, publiés auparavant dans la *Rassegna gregoriana* de Rome, arrêtée en 1914 du fait de la guerre.

En réalité, le véritable essor des études de musicologie date des années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, comme on peut en juger par une liste des principales revues fondées après 1945 : — 1946 : *Anuario musical* (Barcelone), *Revue belge de musicologie* (Bruxelles), *Musica Disciplina*

2. *Précis de musicologie*, dir. Jacques CHAILLEY, Paris, 1958. La nouvelle édition, refondue en 1984, consacre les chapitres 2, 3 et 4 au moyen âge.

3. Michel HUGLO, « Musicologie et codicologie à l'IRHT », dans : *Les sources en musicologie* [Actes des Journées d'études de la Société française de Musicologie à l'IRHT d'Orléans-La-Source (9-11 septembre 1979)], Paris, 1981, p. 11-19 ; — Id., « Codicologie et musicologie », dans : *Mélanges offerts à François MASA*, Bruxelles, Scriptorium, 1980, p. 71-82.

(Rome, American Institute of Musicology). — 1948 : *Journal of the American Musicological Society* (Philadelphie). *Die Musikforschung* (Kassel). — 1953-1977 : *Annales musicologiques* (sept volumes parus). — 1954 : *Études grégoriennes* (Solesmes). — 1956 : *Quadrivium* (Bologne). — 1958 : *Studia musicologica* (Budapest). — 1968 : *International Medieval Bibliography. Music* (Leeds). — 1972 : *Early Music* (Cambridge). — 1977 : *Journal of the Plainsong and Medieval Music Society* (continuée en 1992, sous un titre plus bref). — 1980 : *Early Music History* (Cambridge). — 1982 : *The Journal of Musicology* (University of California). — 1992 : *Plainsong and Medieval Music*.

Le rapide développement de la musicologie d'après guerre dans tous les pays du monde peut être apprécié à sa juste valeur grâce aux enquêtes faites dans dix-sept différents États par la Société internationale de Musicologie de Bâle et publiées dans son organe fondé en 1928, les *Acta musicologica*⁴.

Dans ses congrès quadriennaux (puis quinquennaux depuis le Congrès de Copenhague, en 1972), la S.I.M. accorde de plus en plus de place à la musicologie médiévale : ainsi, au Congrès de New York, en 1960, une session fut centrée sur la modalité ; à Salzbourg, en 1964, une Table ronde se pencha sur l'état actuel des recherches sur le chant grégorien⁵ ; à Ljubljana, en 1968, Joseph Smits van Waesberghe dirigea une enquête sur les origines du drame liturgique, etc.

En liaison avec la Société internationale de Musicologie, László Dobszay, de l'Institut de Musicologie de Budapest, et David Hiley, de l'Université de Ratisbonne, fondèrent ensemble le groupe de *Cantus Planus* en vue de coordonner les recherches de musicologie médiévale effectuées en Europe et aux États-Unis. Tous les deux ans, depuis 1980, les participants se réunissent en sessions soit en Hongrie, soit dans l'ambiance des congrès internationaux de la S.I.M. de Bologne (1987), Madrid (1992) et Londres (1997). À la différence d'autres colloques du même genre, les Actes de ces réunions sont régulièrement publiés, quelle que soit la qualité parfois inégale des papiers lus au cours des sessions.

La musicologie médiévale, comme d'ailleurs l'ethnomusicologie, n'occupe qu'une petite place dans la musicologie en général : cependant on peut constater que dans les grands dictionnaires de musique de très nombreux articles ont été donnés par des grands spécialistes dans le domaine du chant grégorien, de ses sources et de ses dérivés : tropes, séquences, jeux et drames liturgiques, etc.

Ainsi, l'encyclopédie *Musik in Geschichte und Gegenwart*, publiée par Friedrich Blume et distribuée par fascicules de 1949 à 1966, comprend cinquante-neuf articles de musicologie médiévale signés de Bruno Stäblein et une trentaine de Walther Lipphardt († 16 janvier 1981), pour ne citer que les médiévistes les plus connus. La nouvelle édition de la *MGG*, entièrement refondue sous la direction de Ludwig Finscher et d'Andreas Jaschinski, a été recommencée en 1994 avec le sous-titre *Allgemeine Enzyklopädie der Musik* : huit volumes traitant des questions de musicologie et d'ethnomusicologie (*Sachteil*) ont été planifiés pour 1994/98 et douze volumes prévus pour les noms de compositeurs, d'auteurs et de musicologues (*Personenteil*), devraient paraître de 1998 à 2004.

La douzième édition du *Riemann-Lexikon*, entièrement refondue par Willibald Gurlitt et Hans Heinrich Eggebrecht, donne également des articles évidemment plus brefs, mais concis, concernant la musicologie médiévale : *Antiphonarium*, *Dasia Zeichen*, *Graduale*, *Gregorianischer Gesang*, *Guidonischer Hand*, *Tonar*, etc.

Marc Honegger (Strasbourg) a également attribué une large place à la musique médiévale dans son *Dictionnaire de la musique. Science de la musique : formes, technique, instruments* (Paris, 1976), en deux volumes.

Enfin, le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, dont les vingt volumes ont paru d'un bloc en 1980 par les soins de Stanley Sadie, a élargi la place attribuée dans les éditions précédentes aux

4. Cecil ADKINS et Alis DICKINSON, *Acta musicologica [AMl]. An Index, Fall 1928 - Spring 1967*, Kassel, 1967, p. 55. Mentionnons plus spécialement ici les rapports sur la musicologie en Allemagne (AMl, 1957, p. 241 et ss), en Croatie (AMl, 1991, p. 200 et ss), en France (AMl, 1958, p. 35 et ss; 1991, p. 211 et ss), en Grande-Bretagne (AMl, 1930, p. 83 et ss; 1980, p. 38 et ss; 1983, p. 244 et ss; 1986, p. 1 et ss), en Italie (1959, p. 6 et ss) et enfin en Suède (1958, p. 478 et ss).

5. *Kongressbericht II* (Kassel, 1966), p. 156 et ss. Ce rapport fut continué pour les années 1964-1975 au *Congrès grégorien international de Strasbourg, 26-28 septembre 1975* (Strasbourg, 1978), p. 36-46.

articles de musique médiévale. Ce dictionnaire a également recommencé une mise à jour des articles en vue d'une septième édition.

La multiplicité et la dispersion des publications musicologiques, ainsi que la spécialisation de plus en plus poussée des recherches dans les diverses branches de la musicologie (histoire, théorie, ethnomusicologie, paléographie musicale, sémiologie, etc.) ont suscité non seulement le lancement de revues et publications propres à ces spécialités, mais encore un certain nombre de bibliographies qui permettent aux chercheurs de s'orienter dans cette masse de littérature.

Guides pour l'orientation des chercheurs dans le maquis de la bibliographie relative à la musicologie médiévale.

Dans les années 70, l'ethnologue Lévi-Strauss rapportait dans une interview qu'au début de ses recherches il parvenait à maîtriser la bibliographie de sa discipline, mais que, actuellement, il se sentait absolument submergé par la masse des publications sorties dans tous les pays du monde.

Le musicologue médiéviste pourrait aussi s'avouer vaincu par la quantité — pas toujours, hélas, accompagnée de qualité — des publications qui sortent chaque année, surtout depuis la Seconde Guerre mondiale, au sujet du chant grégorien et de la musique médiévale. Fort heureusement, plusieurs entreprises ont tenté de tracer des allées ouvertes dans le maquis des publications en ne retenant que les articles et ouvrages qui traitent scientifiquement des sources et de l'histoire de cet immense répertoire.

Aussi, est-il nécessaire de mentionner ici les nombreuses bibliographies concernant le chant grégorien et la musique médiévale parues après la Seconde Guerre mondiale, auxquelles nous aurons parfois besoin de nous référer plus tard :

H. Anglès, *Bibliographie générale* [sur le chant grégorien], dans G. Suñol, *Introduction à la paléographie musicale* (Tournai, 1935), p. 511-565.

L'*Archiv für Liturgiewissenschaft*, édité par l'abbaye Maria Laach, contient dans plusieurs de ses annuaires une rubrique sur le *Gregorianischer Gesang* : vol. I (1950), IV (1955), V, 2 (1957), etc.

Michel Huglo, *Bibliographie grégorienne* (Rome, 1958), polycopié : complément de la bibliographie d'Anglès jusqu'à 1957.

Joseph Smits van Waesberghe a signé huit bulletins intitulés « Das gegenwärtige Geschichtsbild der mittelalterlichen Musik », dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1962/68, donnant la bibliographie des années 1957 à 1968, complétée par un Index dans le volume de 1969.

Andrew Hughes, *Medieval Music, the Sixth Liberal Art* ([Toronto Medieval Bibliographies, 4], Toronto, 1974; 2^e éd. avec supplément en 1980), a classifié dix mille références.

Dès 1965, Barry S. Brook, de City University of New York, pour tenter d'endiguer le flot des publications de la musicologie d'après-guerre, commença la préparation du *Répertoire international de Littérature musicale (RILM)*, qui résume toutes les publications relatives à la musique de toutes les époques et de tous les genres. Trois fascicules plus un quatrième contenant l'Index cumulatif rédigé par informatique, paraissent chaque année avec le résumé de toutes les publications (y compris les compte rendus) parues deux ans auparavant. Cette remarquable publication a été rendue possible grâce à un réseau de « rabatteurs » qui envoient à New York les bulletins signalétiques des publications de leur propre pays. Chaque numéro du *RILM* contient, dans le chapitre *Historical Musicology*, une section relative à la musique médiévale et, sous-entendu, traite aussi de cette période dans les chapitres sur les *Instruments* et à propos de *Performance Practice and Notation*.

Trois articles des *Acta musicologica* font le point sur des questions particulières touchant la musique médiévale : F. Alberto Gallo, « Philological Works on Musical Treatises of the Middle Ages », *AMI*, XLIV, 1972, p. 78-101; — Michel Huglo « Bibliographie des éditions et études relatives à la théorie musicale du moyen âge (1972-1987) », *AMI*, LX, 1988, p. 229-272; — Id., « Bilan de cinquante années de recherches (1939-1989) sur les notations musicales de 850 à 1300 », *AMI*, LXII, 1990, p. 224-259.

En 1980, le philologue italien Claudio Leonardi lança un répertoire annuel, intitulé *Medioevo latino*, qui donne dans le chapitre des « Disciplines » un bulletin sur la *Musica* antique et sur la musique médiévale.

Thomas Kohlhase, Günther M. Paucker, *Bibliographie des gregorianischen Chorals* (Ratisbonne, 1990) : comprend plus de 4250 références.

Bonifacio Baroffio. *I manoscritti liturgici italiani : ricerche, studi, catalogazione*. Cinq bulletins parus dans *Le Fonti musicali in Italia. Studi e Ricerche* de 1987 à 1991. Le dernier paru dans le t. 5, 1991, p. 7-129, reprend la bibliographie des bulletins précédents de 1980 jusqu'à 1991.

Enfin, dans la revue *Plain-song and Medieval Music* (année 1992 et ss), Peter Jeffery donne à la fin de chaque année un bulletin intitulé *Liturgical Chant Bibliography*.

Après avoir fait le point sur les publications musicologiques, il reste à passer en revue les différents domaines de la musique médiévale dans lesquels les musicologues ont effectué leurs recherches et à apprécier les résultats acquis.

Les grandes lignes de recherche en musicologie médiévale.

En décidant la publication des principaux manuscrits de chant grégorien, les moines de Solesmes ouvraient aux musicologues une source de recherche incomparable. En fait, le premier mobile de cette publication était d'ordre pratique : la démonstration de la déformation des mélodies de l'édition médicéenne du Graduel romain (volumes II et III de la *Paléographie musicale*) et d'autre part le témoignage des sources en faveur de la restitution correcte du *Liber gradualis* de Dom Pothier, en 1883.

Le second motif de la publication de la *Paléographie musicale* était pour Dom Mocquereau un moyen de démontrer la justesse de sa théorie du rythme. Aussi, la préface du volume IV consacrée en principe au manuscrit d'Einsiedeln, accorde plus de place à l'influence du cursus dans la construction des mélodies d'alleluia, de versets de répons, etc. qu'au manuscrit reproduit en fac-similé. De même, dans les volumes VII-VIII, au sujet du ms. H 159 de Montpellier à notation double, neumatique et alphabétique, il n'y a de place dans les préfaces que pour la démonstration de la rythmique solesmienne, sans un mot de description du fameux manuscrit.

Plus tard, dans les volumes X (1909) et XI (1912), la description des manuscrits reproduits en fac-similé sera mieux soignée. Ensuite à partir du volume XV, terminé en 1953, l'analyse paléographique des manuscrits et de leur notation prendra une plus large place en tête des volumes de la célèbre collection, tandis que la recherche de la « signification rythmique du signe » ou sémiologie grégorienne fera l'objet d'une recherche assidue innovée en 1968 par Dom Eugène Cardine et poursuivie par ses disciples⁶, en vue de calquer la pratique du rythme sur la notation neumatique elle-même.

Dans la seconde moitié du siècle, les publications de fac-similés de manuscrits neumés et notés se multiplieront dans les divers pays d'Europe⁷, non plus en sépia ou en noir et blanc, mais en couleur : malheureusement, les sémiologues ne savent pas toujours tirer partie de ces reproductions en couleur, par exemple celle du manuscrit d'Einsiedeln qui a reçu année après année un total de trente-deux mille lettres significatives ou correctives inscrites de première main, mais aussi ajoutées au-dessus ou à côté des neumes⁸ en vue d'améliorer et d'affiner sans cesse la pratique du chant choral.

Encore dans les années d'après-guerre, plusieurs manuels de paléographie musicale⁹ furent publiés en vue de classifier les quelque quinze écoles de notation neumatique répandues en Europe entre le IX^e et le début du XII^e s., ainsi que les notations alphabétiques et autres inventées par les théoriciens afin de fixer par écrit la ligne mélodique des pièces de chant transmises oralement.

La classification des notations et le problème encore récemment agité de l'origine des neumes¹⁰ étant d'ordre paléographique plutôt que musicologique, il convient de passer à la présentation des

6. Sur la sémiologie grégorienne, voir M. HUGLO, « Bilan... » (voir p. 70), p. 256-257.

7. Sur la production contemporaine de fac-similés de manuscrits, voir *ibid.*, p. 225-231. Ajoutons que les catalogues de l'OMI (Old Manuscripts and Incunabula, P.O. Box 6019, FDR Station, New York, NY 10150), rédigés par Steve Immel, constituent un remarquable instrument d'information.

8. Codex 121 Einsiedeln (Weinheim, 1991). Voir les compte rendus de Marie-Noël COLETTE, dans la *Revue de musicologie*, 79, 1993, p. 151-153 et de Michel HUGLO, dans *Scriptorium*, 48, 1994, p. 352-355.

9. Voir la liste des manuels de paléographie musicale dans Michel HUGLO, « Bilan... » (voir p. 70), p. 233-234. Le dernier en date, et actuellement le meilleur, est celui de Solange Corbin (*Die Neumen*) qui, après son décès, fut revu et complété par Max Haas et Wulf Arlt pour être publié à Cologne en 1977.

10. Sur l'origine des neumes, voir encore M. HUGLO, « Bilan... » (voir p. 70), p. 235-238 et ajouter l'article récent de Kenneth LEVY, « Abbot Helisachar's Antiphoner », *Journal of the American Musicological Society*, 48, 1995, p. 171-186.

grands travaux effectués sur les sources du répertoire chanté au moyen âge, en particulier les grandes éditions critiques : d'abord celles du répertoire de base contenu dans les principaux livres de chant liturgique¹¹ : le graduel avec les chants du temporal et du sanctoral de la messe; le psautier-hymnaire et l'antiphonaire pour les chants de l'office. Puis les livres des chants dérivés de ces livres de base, c'est-à-dire le tropaire-prosaire, le rituel, avec l'office et la messe des défunts, et enfin les recueils de polyphonie liturgique.

Auparavant, il est nécessaire d'aborder le problème fondamental de l'origine du chant grégorien, posé au début de ce siècle, mais parvenu finalement en voie de solution à l'aube du XXI^e s.

I. Le « *Central Problem* » : chant grégorien et chant vieux-romain.

Il y a plus de cent cinquante ans aujourd'hui que la restauration du chant grégorien a été entreprise. C'est en effet en 1840 que Dom Guéranger, abbé de Solesmes, fit effectuer les premières recherches sur les manuscrits notés de France et de Suisse, en posant comme principe de critique que « l'on est en droit de croire qu'on possède la phrase grégorienne dans sa pureté... lorsque les exemplaires de plusieurs églises éloignées s'accordent sur plusieurs leçons »¹².

La première copie d'un ancien manuscrit faite à Solesmes date de 1859. À partir de 1860, sous l'impulsion de Dom Jaussions et surtout de Dom Pothier, les recherches s'intensifièrent dans les grandes bibliothèques d'Europe et, évidemment, à Rome même : à la bibliothèque Vaticane, dans les archives des grandes basiliques romaines, en particulier à l'Archivio di San Pietro.

Là, en avril 1890, au centre de la chrétienté, une formidable surprise attendait le liturgiste Dom Cabrol et Dom Mocquereau, fondateur de la *Paléographie musicale*, tous deux envoyés en Italie par l'abbé de Solesmes. En effet, trois manuscrits, l'un de la Vaticane, les deux autres des Archives de Saint-Pierre, qui portaient les traces incontestables d'un usage prolongé, présentaient le même calendrier et la même succession de textes de chant pour l'année liturgique que les manuscrits grégoriens étudiés jusqu'alors, mais sous des mélodies différentes de celles du grégorien : tantôt la composition mélodique des trois manuscrits romains paraissait voisine des mélodies grégoriennes, tantôt elle semblait assez éloignée d'elles.

La découverte de ce répertoire romain de Rome était d'autant plus déconcertante que le lancement de la *Paléographie musicale* l'année précédente (1889) n'avait nommé dans son titre que « Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican... », et non ces trois témoins du chant romain, auxquels devaient être ajoutés un peu plus tard un manuscrit du British Museum et le graduel de Sainte-Cécile-du-Transtévère, daté de 1072, conservé à Cheltenham, passé aujourd'hui à Cologny-Genève.

Avant de continuer les recherches, il fallait d'abord se poser deux questions et les résoudre. Premièrement, dans laquelle des deux traditions était contenue l'œuvre réformatrice de saint Grégoire ? Dans les manuscrits romains — *a priori* ! — ou dans les manuscrits européens ? Seconde question : pourquoi deux traditions mélodiques pour un unique texte officiel ?

Ne pouvant nier l'évidence, Dom Mocquereau éludait, non sans embarras, la difficulté qui se posait pour la première fois aux historiens de la musique. Dans une longue note du second volume de la *Paléographie musicale* (1891), il écrivait : « ... nous laisserons dans leur singulier isolement et leur indépendance bizarre de la tradition grégorienne trois manuscrits extrêmement curieux des XII^e et XIII^e s. (Vaticane lat. 5319, Archives de Saint-Pierre *F* 22 et *B* 79)... Ce ne sont plus ici des variantes ou des altérations qui s'offrent à nous, c'est un chant réellement distinct aussi loin de l'ambrosien que du grégorien... Ces mélodies semblent dater d'une époque relativement récente dans laquelle les règles de composition grégorienne commençaient à tomber en désuétude ». Il ajoutait que l'on

11. Michel HUGLO, *Les livres de chant liturgique*, Turnhout, 1988 (Typol. Sources m. à. occid., 52); — Id., [art.] « Liturgische Gesangsbücher », dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, t. 4, 1996.

12. Dom Pierre COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*, Solesmes, 1969, p. 16.

pouvait constater dans ces mélodies « l'oubli et l'abandon de la tradition musicale que saint Grégoire lui-même y avait déposée... ».

D'un trait de plume, la difficulté était balayée et le chant romain de Rome était exécuté sans appel. Le problème cependant ne pouvait demeurer indifférent pour tout le monde, car en 1912, Dom Raphaël Andoyer, disciple de Dom Pothier promu abbé de Saint-Wandrille en 1898, proposait de voir dans cette « tradition romaine de Rome » l'œuvre de saint Grégoire : cependant, il renonçait à déterminer la relation qui aurait pu expliquer la constitution de deux répertoires mélodiques appliqués à un unique texte liturgique officiel.

De 1912 à 1921, le même auteur publiait dans la *Revue du chant grégorien* une série de vingt articles sur l'ancien chant de Bénévent qui, dans les sources locales, avoisine le répertoire grégorien : cependant, il ne signalait pas la similitude des formules mélodiques répétitives de ce répertoire avec celles du chant romain...

En 1931, dans le tome XIV de la *Paléographie musicale*, Dom Hesbert reprenait en profondeur l'étude de l'ancien chant bénéventain, mais se gardait bien de préciser son opinion sur la tradition des trois manuscrits romains qu'il qualifiait (p. 289) d'« aussi singulière que mystérieuse » ! Le problème en resta là pendant une vingtaine d'années...

La reprise des discussions sur le chant « romain » fut réouverte à Rome même — le cadre était fort bien choisi ! — à l'occasion du Congrès international de Musique sacrée de 1950. Bruno Stäblein, fondateur du Filmarchiv de l'Université d'Erlangen-Nuremberg, présenta à ce congrès un rapport sur l'histoire ancienne du chant romain. Il proposait la solution suivante : les deux répertoires, le « romain » et l'« européen » ou « grégorien », étaient tous deux sortis de Rome. Le « romain », apparemment le plus ancien, était désormais dénommé « vieux-romain » et considéré comme la source directe du « grégorien » à la suite d'une « transformation » effectuée par la *Schola cantorum* au temps du pape Vitalien (657-672).

Bruno Stäblein devait consolider sa position dans une série d'articles¹³ de 1952, mais surtout dans la préface de sa transcription du manuscrit vieux-romain de la Vaticane publiée en 1970 au tome II des *Monumenta Monodica Medii Aevi*. Auparavant, en vue de discuter avec sérénité l'hypothèse de mon collègue et ami, je dressais dans *Sacris erudiri* de 1954, la liste des « Manuscrits et témoins indirects du chant vieux-romain ». Cette liste objective faisait ressortir avec évidence que le chant vieux-romain était le chant propre de la Ville éternelle et que le grégorien, né ailleurs, s'y était peu à peu infiltré avant de triompher définitivement avec l'arrivée des franciscains à la Curie romaine...

Les discussions et solutions diverses fusèrent alors de toutes parts : il n'en restait pas moins que l'hypothèse de base demeurerait fondamentalement la même, à savoir que les deux répertoires, le vieux-romain et le grégorien, sortaient tous deux de Rome même : le vieux-romain aurait donc été confiné au diocèse de Rome, et son exécution par la *Schola cantorum* (réformée, sinon fondée, par saint Grégoire le Grand) aurait été limitée soit aux basiliques de la Ville, soit à la Chapelle pontificale, tandis que le grégorien, chanté par les moines des monastères basilicaux, aurait été le « répertoire d'exportation » destiné au reste de la chrétienté...

Le défaut commun à ces nombreuses hypothèses hâtivement bâties est de ne reposer que sur une base trop étroite en vue de « sauver » à tout prix le sacro-saint principe de l'« origine romaine du chant grégorien ». En 1972, Stäblein, dans un article de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, posait la question : « Le chant grégorien peut-il bien avoir été composé dans le royaume franc ? ». La réponse était évidemment négative !

Dans la trentaine d'articles¹⁴ surgis entre 1952 et 1982, chacun recherchait fiévreusement la solution en entreprenant quelques comparaisons de mélodies des deux répertoires, suivies de l'interprétation peu critique ou même d'une sollicitation des textes connus, tels que les chroniques sangalliennes,

13. Voir KOHLHASE-PAUCKER, *Bibliographie*, n° 527-531.

14. A. HUGHES, *Medieval Music, the Sixth Liberal Art* (voir p. 70), n° 605-631 : les diverses solutions proposées sont illustrées au moyen de diagrammes. KOHLHASE-PAUCKER, *Bibliographie*, n° 494-539.

la biographie de saint Grégoire par Jean Diacre, les notices du *Liber pontificalis* ou enfin divers textes allusifs qui semblent bien avoir aperçu, sans étonnement d'ailleurs, la dualité des répertoires mélodiques.

En 1980, Andrew Hughes dans sa bibliographie de la musique médiévale et Helmut Hucke dans le *New Grove Dictionary of Music*¹⁵ dressaient l'inventaire de toutes ces hypothèses, tandis que Philippe Bernard les démontait toutes en montrant qu'elles étaient historiquement inacceptables¹⁶.

En cette fin de siècle, le « Central Problem », pour reprendre l'heureuse expression de Willy Apel (1956), paraît plus proche de la solution définitive pour plusieurs raisons :

- d'abord les manuscrits du vieux-romain sont tous édités en fac-similé — ou sont en voie de l'être —, facilitant ainsi l'analyse musicale de tout le répertoire en question;
- ensuite, le répertoire italique voisin de Rome, l'ancien chant bénéventain, formulièrement apparenté au vieux-romain, a été exhumé des manuscrits du sud de l'Italie reproduits en fac-similé dans la *Paléographie musicale* (t. 21) et étudié en profondeur par Thomas F. Kelly en 1989¹⁷;
- enfin, parallèlement aux études sur les sacramentaires et lectionnaires romains, il devient quasi évident que le Sacramentaire grégorien, le Lectionnaire romain et enfin l'Antiphonaire romain — *tertius officialis liber*, selon la désignation d'Agobard de Lyon — ont suivi la même voie : émigration de Rome vers le nord de la Gaule, dès la fin du VIII^e s., sinon avant; remaniements et accroissement de ce répertoire assez maigre; enfin « hybridation » des mélodies romaines avec celles des répertoires gallicans.

Le répertoire carolingien, plus développé que le vieux-romain, observant mieux que lui la hiérarchie des différentes catégories d'antiennes et de répons de la messe et de l'office, fut diffusé en un quart de siècle dans l'empire européen de Charlemagne, pour remplacer définitivement la diversité des anciens répertoires gallicans.

Le terme « hybridation » employé par Philippe Bernard¹⁸ pour expliquer la dualité mélodique du répertoire liturgique attend une justification. Ce terme appartenant à la biologie et appliqué à la linguistique décrit fort bien ce qui a dû se passer dans le nord de l'Europe au cours du VIII^e s. Rome avait justement complété à cette époque le cycle liturgique par la création des dimanches de l'Avent en décembre. Lorsque l'Antiphonaire et le Graduel romains furent apportés en Gaule, à Rouen, à Metz, à Paris, au cours du VIII^e s., ils commençaient par cette période préparatoire à la Nativité (25 décembre) qui n'existait pas dans les livres liturgiques gallicans.

Aussi, ce répertoire vieux-romain apporté en Gaule une première fois lors du couronnement de Pépin à Saint-Denis, en 754, puis à Metz sous Chrodegang (742-766) et enfin plusieurs fois ensuite au cours du règne de Charlemagne (768-814), a été liturgiquement aligné sur le calendrier romain et musicalement remanié suivant les normes de composition des répertoires gallicans, régies depuis longtemps par le système tonal de l'Octoechos. Les formules répétitives du vieux-romain à l'intonation ou quelques-unes de ses formules cadencielles furent régulièrement remplacées par les formules correspondantes du gallican. Il en est ressorti un chant hybride, c'est-à-dire qui tient à la fois de ses deux sources, romaine et gallicane : le chant carolingien, dit grégorien.

Cette hybridation de deux répertoires transmis de mémoire, fait qui apparaissait autrefois impossible aux musicologues et aussi aux ethnomusicologues, parce que sans précédent dans l'histoire ancienne, peut se vérifier aujourd'hui par l'étude de l'histoire de l'ancien chant bénéventain, découvert peu après le vieux-romain par Dom Andoyer. Lorsque, vers 838, on dut composer une messe nouvelle à l'occasion de la translation des reliques de l'apôtre saint Barthélemy à Bénévent, les compositeurs

15. HUGHES, *Medieval Music* (voir p. 70); — H. HUCKE, [art.] « Gregorian and Old Roman Chant », dans *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, 1980, p. 693-697.

16. Philippe BERNARD, « Sur un aspect controversé de la réforme carolingienne : vieux-romain et grégorien », *Ecclesia orans*, 7, 1990, p. 163-189; — ID., « Bilan historiographique de la question des rapports entre les chants 'vieux-romain' et 'grégorien' », *ibid.*, 11, 1994, p. 323-353. Enfin, la thèse du même auteur : *Cantus romanus. L'Église de Rome et son chant liturgique, des origines à la fin du XIII^e s.*, [à paraître dans la collection « Patrimoines » en 1996].

17. Thomas F. KELLY, *The Beneventan Chant*, Oxford, 1989.

18. Ph. BERNARD, « Sur un aspect... », (voir n. 16), p. 183; — ID., « Bilan... », (voir n. 16), p. 352.

de la cathédrale Sainte-Sophie centonisèrent sur des textes nouveaux les formules grégoriennes aussi bien que celles du vieux-bénéventain : cette composition nouvelle, résultant d'une hybridation de deux répertoires, a été dénommée par Dom Hesbert « chant romano-bénéventain ».

D'autres cas d'hybridation se rencontrent encore ailleurs, par exemple en Aquitaine : plusieurs anciennes prières litaniques, ou *preces*, chantées par le diacre auquel les fidèles répondaient par une brève demande (*Kyrie eleison* ou *Domine miserere*), furent empruntées mot pour mot aux églises d'Espagne, mais furent musicalement recomposées dans le « style » gallican à l'usage des églises du sud-ouest de la France. Mais ces pièces hybrides restèrent confinées dans le Midi de la France, là où elles furent composées, mais ne revinrent jamais à Rome.

L'un des meilleurs mini-exemples d'hybridation de deux répertoires pour en former un troisième se trouve dans les origines de l'office des morts, dit « office romain » : cet office des morts « romain » se compose de répons tirés du Livre de Job en usage à Rome pour les vigiles des défunts et de deux répons gallicans placés à la fin du III^e nocturne : l'un d'eux, le *Libera me Domine de morte* revint plus tard à Rome en gardant sa mélodie d'origine¹⁹.

L'hybridation dans « l'autre sens », c'est-à-dire la reprise par les chantres romains de pièces grégoriennes dans le vieux-romain à partir du X^e s., n'a pas été constatée jusqu'ici sauf peut-être à une exception près. Les pièces « ultramontaines » parvenues jusqu'à Rome, sous l'influence des usages pratiqués par les clunisiens et par d'autres moines « étrangers » dans les monastères basilicaux, notamment des versets d'alleluia, gardèrent leurs mélodies propres : on ne les trouve que dans le manuscrit de Sainte-Cécile-du-Transtévère et dans le Vaticanus lat. 5319, non dans les manuscrits de Saint-Pierre de Rome.

À ce propos, il faut remarquer que Rome, comme Milan, n'a pas usé de la notation neumatique pour aider les chantres à retenir de mémoire le répertoire chanté. John Boe, de l'Université d'Arizona, a montré²⁰ que les passages notés des manuscrits romains ou proches de Rome ne contiennent pas de pièces du vieux-romain, mais des chants pratiqués par les clunisiens ou par les chanoines du Latran qui avaient introduit à Rome leurs usages ultramontains : la basilique Saint-Pierre a été le dernier bastion de la résistance du vieux-romain dans la Ville éternelle.

Rome et Milan n'adoptèrent la notation musicale de leur répertoire qu'à la suite de l'invention de la notation sur portée colorée en rouge et en jaune, décrite par Guy d'Arezzo dans son *Prologue de l'Antiphonaire*, à l'attention de Jean XIX (1024-1032) : de fait, le plus ancien témoin de cette notation diastématique sur lignes colorées est précisément le graduel vieux-romain de Sainte-Cécile-du-Transtévère, daté de 1071.

Sous le pontificat de Nicolas III (1277-1280), protecteur des franciscains, que l'on a parfois accusé d'avoir fait détruire des livres liturgiques du vieux-romain, le chant grégorien se stabilisa peu à peu dans la Ville éternelle.

Après le pontificat de Boniface VIII (1294-1303) et surtout au retour des papes à Rome après leur séjour en Avignon, les dernières traces du vieux-romain avaient disparu des basiliques romaines. Pas toutes, cependant. En effet, les chanoines du chapitre de Saint-Pierre qui depuis l'Antiquité tardive récitaient l'office suivant le *Psalterium romanum*, remplacé dans toute la chrétienté depuis le IX^e s. par le *Psalterium gallicanum*, abandonnèrent durant le pontificat de Pie XII (1939-1958) ce dernier témoin des anciens usages liturgiques romains.

Il semble bien que maintenant la solution du « Central Problem » est en bonne voie. Cependant, il reste aux musicologues à comparer minutieusement les mélodies des deux répertoires parallèles de l'office et de la messe : cette étude comparative sera sûrement la tâche des chercheurs du XXI^e s.

19. Knud OTTOSEN, *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*, Aarhus, 1993. Voir mon compte rendu [à paraître dans les *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXIX, 1996] ; — Michel HUGLO, « L'Office des morts du chant 'vieux-romain' », dans *Music, Ceremony, and Art in Rome from the 7th to the 14th Century*, Royaumont, 1996.

20. John BOE, « Chant Notation in Roman Manuscripts Written before 1071 », dans *Essays on Medieval Music in Honor of David G. HUGHES*, éd. Graeme M. BOONE, Cambridge MA., 1995, p. 43-57.

II. Les éditions critiques du répertoire de base et de ses « dérivés » (tropes, séquences, etc.).

A. Le répertoire de base.

En 1946, au cours d'une visite à Solesmes, Yvonne Rokseth († 23 août 1948), professeur à la Faculté de Théologie protestante de l'Université de Strasbourg, déclara à l'un des membres de la *Paléographie musicale* : « Nous faisons confiance à vos éditions de plain chant, mais en tant que musicologues nous aimerions bien tenir en mains les fondements de vos restitutions. » C'était là une suggestion de procéder à une édition critique du répertoire grégorien.

Un peu plus tard, en 1949, Mgr H. Anglès, président de l'Institut pontifical de Musique sacrée à Rome, rencontra l'abbé de Solesmes pour lui demander de procéder à l'édition critique du Graduel romain basée sur la documentation de l'atelier de paléographie musicale de Solesmes, élargie par la consultation des manuscrits français qui n'avaient pu être examinés durant l'exil de Solesmes à l'Île de Wight (1901-1921). Une équipe fut formée et avança suffisamment les travaux pour obtenir un classement des manuscrits à retenir pour la future édition²¹. Malheureusement, suite au décès de Dom Cardine († 1988) et de Dom Jacques Froger († 1980), qui avait presque terminé l'édition du texte liturgique du Graduel carolingien, les travaux durent être ajournés.

Dom René-Jean Hesbert († 5 mars 1983), bien avant son transfert à Saint-Wandrille en août 1947, avait entamé le classement critique de cent cinquante manuscrits de l'Antiphonaire qu'il publia dans le tome XIV de la *Paléographie musicale*, achevé en 1936. Reprenant ses travaux *ab initio*, il procéda à l'édition critique de l'Antiphonaire grégorien, sur la base élargie de huit cents manuscrits (six cent trente-trois bréviaires, cent cinquante antiphonaires et seize ordinaires), qu'il publia à Rome de 1963 à 1979 dans six gros volumes²². En fait, il n'édita que le texte des antiennes (CAO, 3) et des répons (CAO, 4) dans l'ordre alphabétique, mais ne reconstitua pas le plan de l'Antiphonaire carolingien comme il l'avait initialement prévu²³. Ainsi, reste-t-il encore bien des recherches à poursuivre pour une édition critique des mélodies de l'Antiphonaire carolingien.

En préparation à cette édition, Ruth Steiner, de l'Université catholique d'Amérique à Washington D.C., a entamé un vaste projet d'indexation d'une centaine d'antiphonaires neumés et notés par les moyens informatiques : le projet *Cantus*²⁴. Avec son équipe, elle dépouille les antiphonaires en indiquant le mode et la désinence psalmodique de chaque pièce, avec renvois au CAO d'Hesbert et une table complémentaire pour les pièces qui ne figurent pas dans les volumes 3 et 4 de cette édition. Chaque volume de *Cantus* est accompagné d'une disquette qui permet au spécialiste de retravailler les data dans le sens de ses propres recherches.

À l'Institut de Musicologie de Budapest, László Dobzay a entrepris l'analyse des antiphonaires de l'Europe centrale²⁵, en vue d'une édition du *Germanischer Choraldialekt*, que l'on peut d'ailleurs lire en partie dans l'*Antiphonale monasticum secundum traditionem Helveticae Congregationis* de 1943. Ce « dialecte » des mélodies grégoriennes donne aux pièces du *deuterus* (ou mode de mi) un *ethos* assez différent de la tradition du sud-ouest de la France et de la zone bénéventaine, reflétée par l'*Antiphonale monasticum* de Solesmes (1934).

Il n'y a pas lieu de faire ici des objections à l'une ou l'autre de ces deux éditions, car si dans un livre de chant destiné à la pratique chorale il est absolument nécessaire de choisir une version mélodique (et parfois littéraire) de préférence à une autre, au contraire dans une édition critique, comme par exemple dans les textes de chroniques des *Monumenta Germaniae Historica*, on peut très bien éditer sur deux colonnes parallèles les deux recensions légèrement différentes d'un même texte.

21. *Le Graduel romain*, édition critique par les moines de Solesmes. Tome II : *Les sources*, Solesmes, 1957; Tome IV : *Le texte neumatique*; vol. 1 : *Le classement des manuscrits*, Solesmes, 1960; vol. 2 : *Les relations généalogiques des manuscrits*, Solesmes, 1962. Ces volumes sont disponibles à la librairie de la bibliothèque Vaticane.

22. *Corpus Antiphonalium Officii*, Rome, 1963/79 (Rerum ecclesiasticarum documenta. Series Major: Fontes VII-XII, 6 vol.); — Knud OTTOSEN, *L'Antiphonaire latin au moyen âge. Réorganisation des répons de l'Antiphonaire classés par R.J. Hesbert* Rome, 1986 (*ibid.*).

23. Michel HUGLO, « L'édition critique de l'Antiphonaire », *Scriptorium*, 39, 1985, p. 130-138.

24. Ruth STEINER, « Cantus: A Database for Gregorian Chant », *Medieval Academy News*, nov. 1993, p. 5.

25. *Corpus Antiphonalium Officii Ecclesiae Centralis Europae*, Budapest, 1988.

L'édition des deux livres liturgiques de la Messe et de l'Office ne comprend que le répertoire originel ou répertoire de base et non les offices propres composés pour des saints honorés seulement dans une circonscription ecclésiastique très limitée, pas plus que l'Office et la Messe des morts qui appartiennent au Rituel.

Enfin, le répertoire originel, ou répertoire de base, ne comporte pas davantage les genres liturgico-musicaux inventés dans le courant du IX^e s. et après, c'est-à-dire les tropes et les séquences.

B. Les « dérivés » du répertoire de base.

La différence fondamentale entre répertoire de base, ou répertoire originel du chant grégorien, et ses « dérivés » réside principalement dans le mode de transmission de ces deux catégories du répertoire. En effet, les chants de la Messe et de l'Office, imposés par Charlemagne à toutes les églises de son Empire, sont identiques — à part quelques variantes liturgiques et musicales — dans tous les antiphonaires de l'Europe, de Dublin à Lublin et de Paris à Bari²⁶. Au contraire, le choix des tropes greffés sur ce répertoire et la liste des séquences prolongeant l'*alleluia* de la messe varie dans chaque diocèse : chacune de ces pièces ne se retrouve que dans quelques manuscrits, jamais dans tous.

La raison de cette différence est d'ordre historique : après le partage de l'Empire carolingien et après le Serment de Strasbourg en 842, les rapports entre régions de langue « tudesque » et régions de langue romane se relâchèrent de plus en plus. Ainsi, les séquences de Notker de Saint-Gall, composées vers 884, demeurèrent toujours — à une exception près, la « séquence d'or » *Sancti Spiritus assit* — dans l'espace germanique. Inversement les compositions propres à l'Aquitaine au X^e s. ne sortiront qu'exceptionnellement des régions de langue d'oc.

1. Les offices propres.

Dans les plus anciens antiphonaires, se rencontrent un ou plusieurs offices propres, intitulés *Historia*²⁷, composés en prose, en vers ou encore en prose rythmique en l'honneur des saints dont le culte se limite à un diocèse (p. ex. saint Julien au Mans), à une abbaye (telle Sainte-Foy à Conques), ou encore à une région ecclésiastique plus ou moins étendue, enfin à une zone de notation neumatique, par exemple le domaine de la notation lorraine avec l'office de saint Remi.

Les textes des offices rythmiques ont été imprimés dans les *Analecta hymnica*, mais les mélodies de ces offices, soit adaptées d'après les modèles du répertoire de base, soit empruntées à d'autres offices, soit entièrement composées, restent en majeure partie à éditer. Le repérage de ces innombrables compositions a été informatisé sur disquette par Andrew Hughes de l'Université de Toronto²⁸.

2. L'Office et la Messe des morts.

Les anciens rituels comportaient des chants et des prières pour l'administration des sacrements par le prêtre, c'est-à-dire le baptême, la pénitence (publique), le sacrement des malades et enfin le rituel des funérailles. La réforme carolingienne n'ayant pas unifié les rituels diocésains, une grande variété de pièces de chant pour les défunts passèrent dans les manuscrits du Graduel de la Messe²⁹. Pour l'Office des morts, la situation est analogue, mais chaque diocèse et chaque abbaye adoptèrent un office à neuf répons qui fut puisé à l'origine dans un amalgame de pièces du vieux-romain et

26. Michel HUGLO, « Division de la tradition monodique en deux groupes Est et Ouest » [conférence présentée au Symposium de Kiel (26-29 juin 1985) *Die Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter*].

27. Ritva JONSSON, *Historia. Étude sur la Genèse des offices versifiés*, Stockholm, 1968 (Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Latina, XV).

28. Andrew HUGHES, *Late Medieval Liturgical Offices. Tools for Electronic Research*, Texts SM 23, Toronto, 1994/96 (2 vol. avec DOS disquettes, comprenant plus de 1500 offices propres).

29. Claude GAY, « Formulaires anciens de messes pour les défunts », *Études grégoriennes*, 2, 1957, p. 83-130.

du grégorien³⁰. Le classement de deux mille trois cents témoins de l'Office des morts, réalisé par Knud Ottosen devrait être poursuivi par un musicologue, en particulier pour l'étude des versets du répons de l'absoute *Libera me Domine de morte aeterna* qui dépassent la centaine³¹ !

3. Les tropes.

En 1886, le chartiste Léon Gautier publiait son *Histoire de la poésie liturgique : les tropes*. Quelques années après, les mélodies des tropes, mais non les textes, furent collationnées par les moines de Solesmes en vue de la restitution du *Kyrie* en 1905. Cette même année, Henry M. Bannister éditait le texte des tropes de l'Ordinaire de la Messe dans les *Analecta hymnica* (volume 47) et l'année suivante les tropes du Propre (volume 49).

Une soixantaine d'années plus tard, Ritva Jonsson, aussitôt après sa thèse sur l'*Historia ou Genèse des offices versifiés*, consultait liturgistes et musicologues³² au sujet d'un projet d'étude philologique sur les tropes, qui fut vivement encouragé de toutes parts. L'équipe constituée à l'Université de Stockholm se mit aussitôt au travail et publia en quelques années les *Acta* de cinq congrès sur les tropes et surtout, à partir de 1975, une dizaine de volumes du *Corpus Troporum (CT)* concernant les tropes du Propre de la Messe et les tropes de l'Ordinaire ou *Kyrie*.

Pour le Temporal, furent publiés dans *CT I*, les tropes de Noël; dans *CT III*, les tropes du Temps pascal (avec la bibliographie générale sur les tropes). Enfin, trois fascicules sont sous presse pour les tropes du Sanctoral, des fêtes de la Vierge et pour la Dédicace.

Pour l'Ordinaire : en commençant par la fin, furent publiés par Gunilla Iversen les tropes de l'*Agnus dei (CT IV, 1982)* et du *Sanctus (CT VII, 1990)*; le volume des tropes du *Gloria* est sous presse et celui du *Kyrie* en préparation. En outre, plusieurs volumes d'études au sujet des tropes ont paru dans la série du *CT* ou en marge de celui-ci³³.

L'étude philologique des textes et le classement des innombrables mélodies de tropes, effectués sous la direction de Bruno Stäblein par des membres du Musikwissenschaftliches Institut ont amené peu à peu les musicologues à se pencher sur les mélodies de ces compositions dérivées. Enfin, Alejandro Planchart (Santa Barbara) et John Boe ont entrepris la transcription des tropes bénéventains³⁴, tandis que Andreas Haug entamait par informatique le repérage des mélodies de tropes dont le texte critique avait été auparavant publié dans le *Corpus Troporum*.

Les publications de Stockholm, de par l'acribie des éditions de textes et par l'extension des analyses qui les précèdent, sont à considérer comme l'un des plus importants apports scientifiques du XX^e s. à la musicologie médiévale : en effet, le démontage des tropes en « éléments » constitutifs, la distinction entre tropes mélogènes, « dont la mélodie a été à l'origine du trope (en prose) »³⁵ et tropes « logogènes » (ou textes en vers ou en prose, mis en musique) a contribué à éclaircir l'origine

30. Knud OTTOSEN, *The Responsories and Versicles* (voir n. 19) et mon c.r. de l'ouvrage, *Cahiers de civilisation médiévale*, [à paraître, XXXIX, 1996].

31. Solange Corbin est malheureusement décédée, en septembre 1973, avant d'avoir pu mettre à exécution son projet de publication des quelque deux cents versets du R/*Libera me*. L'édition des versets du *Libera me* devrait être accompagnée du fac-similé des manuscrits notés qui donnent le plus grand nombre de versets : Karlsruhe, Badische Landesbibliothek Aug. LX (trente-trois versets); Paris, B.N.F., lat. 17296, de Saint-Denis, avec vingt versets dans l'ordre alphabétique (CAO 4, n° 7021); Albi 15 (vingt versets), etc.

32. Notamment Jacques CHAILLEY qui, dans son ouvrage sur *L'École musicale de Saint-Martial de Limoges* (1954) avait proposé une classification des différentes catégories de tropes d'après leur fonction. Ritva Jonsson est venue présenter son projet sur les tropes à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes le 19 septembre 1975 (cf. *Revue d'Histoire des Textes*, 5, 1975, p. 357-364).

33. Gunilla BJORKVALL, *Les deux tropaires d'Apt, mss 17 et 18*, Stockholm, 1986 (*Corpus Troporum*, 5); — G. BJORKVALL et Wulf ARLT, éd., *Recherches nouvelles sur les tropes*, Stockholm, 1993. La bibliographie des études sur les tropes figure dans KOHLHASE-PAUCKER, *Bibliographie*, n° 2328-2533.

34. *Beneventanum Troporum Corpus I et II*, Madison, 1989/90. Sur ces ouvrages récents, voir les comptes rendus de Marie-Noël COLETTE, *Revue de musicologie*, 81, 1955, p. 121-122 et de Katarina LIVJANIC, *Scriptorium*, 49, 1994, p. 321-323.

35. La distinction entre tropes logogènes, tropes mélogènes et tropes méloformes, basée sur leur mode de composition, est due à Olof MARCUSSON, *Prosules de la messe. 1 : Tropes de l'alleluia*, Stockholm, 1976 (*Corpus Troporum*, 2), p. 8. Sur les tropes méloformes, qui ne relèvent pas des recherches de l'équipe du C.T., voir Michel HUGLO, « Les tropes méloformes d'introit », *Revue de musicologie*, 64, 1978, p. 5-54.

ou plutôt *les* origines de ces innombrables pièces composées entre la fin du IX^e s. et le début du XII^e.

Il ne faut pourtant pas se dissimuler qu'il reste pour le XXI^e s. un immense champ de recherche avec les tropes de l'Office, intitulés *prosula* (*proselus*) ou, seulement en Catalogne, *verbeta*, qui — à une exception près : les tropes du répons de Noël *Descendit de caelis*³⁶ — figurent non pas dans les tropaires, mais dans les antiphonaires et bréviaires. Enfin, les tropes du *Benedicamus domino* pour la fin des offices, dont l'exécution, sinon la composition, revenait habituellement aux *pueri cantores*.

L'intérêt de l'étude des tropes découle secondairement du fait qu'ils sont à l'origine du drame liturgique, mais aussi parce que la séquence ou prose liturgique a été formée sur la mélodie de l'*alleluia*, suivant le même processus que les tropes mélogènes.

4. La séquence médiévale.

L'étude des origines de la séquence selon la préface du *Liber Hymnorum* de Notker Balbulus « édité » en 884, et l'édition critique du texte de ses séquences ont été publiées en 1948 par Wolfram von den Steinen, d'après les manuscrits de Saint-Gall et les plus anciens séquentiaires allemands³⁷. Notker, suivant un processus déjà connu, a adapté des paroles sous les mélismes de l'*alleluia* à raison d'une syllabe par note.

L'étude des mélodies a été abordée par Richard L. Crocker d'après les manuscrits aquitains, sans tenir compte des graduels et missels notés sur lignes de la Bavière et de l'Autriche³⁸, alors que le processus d'adaptation des paroles au mélisme est différent dans ces deux régions culturellement distinctes, comme on peut en juger par l'exemple suivant³⁹ :

Prose française : Alle-lu-ia. Regnāntem sempi-térna per saēcla

Séquence de Notker : Psāllat Ecclē-si-a mā-ter il-li-bā-ta et vīrgo sine ruga

Au cours du XII^e s., les séquences furent entièrement composées, texte et mélodies, soit par le même auteur, soit plus souvent par un auteur et ensuite par un chantre-compositeur⁴⁰ qui empruntait le thème de ses mélodies non plus au plain-chant, mais à des traditions populaires. Les plus connues sont dues à Adam le Chantre de Notre-Dame de Paris, mais furent attribuées au XIV^e s. à Adam le Breton, chanoine de Saint-Victor⁴¹. Les textes de ces séquences et de celles dues à d'autres compositeurs des XII^e et XIII^e s. ont été édités dans les *Analecta Hymnica* (vol. 50 et 54). Les mélodies ont été transcrites par Eugène Misset et Pierre Aubry en 1900, d'après un seul manuscrit de Saint-Victor⁴².

36. Thomas F. KELLY, « *Neuma triplex* », *AMI*, 60, 1988, p. 1-30.

37. Wolfram von den STEINEN, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Berne, 1948, 2 vol. : Textband, Editionsband.

38. Richard L. CROCKER, *The Early Medieval Sequence*, Berkeley/Los Angeles, 1977. Sur cet ouvrage, voir la discussion de Gunilla BJORKVALL, « En marge des plus anciennes séquences médiévales », *Revue bénédictine*, 88, 1978, p. 170-173.

39. L'exemple suivant est extrait de l'art. cit. de M. HUGLO dans la *Revue de musicologie*, 64, 1978, p. 64.

40. Michel HUGLO, « Abélard, poète et musicien », *Cahiers de civilisation médiévale*, 22, 1979, p. 349-361 (introduction).

41. Margot E. FASSLER, « Who Was Adam of St. Victor? The Evidence of the Sequence Manuscripts », *Journal of the American Musicological Society*, 37, 1984, p. 233-269; — EAD., *Gothic Song, Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Reform*, Cambridge, 1993.

42. Paris, B.N.F., lat. 14452 (FASSLER, *Gothic Song*, op. cit. supra, p. 390 et ss). Mentionnons aussi les trois prosaires édités par R.J. HESBERT : *Le Prosaire de la Sainte-Chapelle*, 1952 (*Monumenta Musicae Sacrae*, 1); celui d'Aix-la-Chapelle, 1961 (*ibid.*, 3); et enfin celui de Dublin, 1966 (*ibid.*, 4).

Dans le domaine des mélodies de séquences, dont le nombre dépasse quatre mille pièces, il reste beaucoup d'études critiques à entreprendre : l'édition des mélodies de séquences, annoncée en 1982 par Nancy van Deusen⁴³ pour les *Monumenta Monodica Medii Aevi*, est actuellement en cours.

5. Le drame liturgique.

Le noyau du drame liturgique se réduit au trope-dialogue *Quem quaeritis in sepulchro* qui a suscité un nombre considérable d'articles, de colloques et d'ouvrages, qui ont été relevés dans une bibliographie spéciale⁴⁴.

En 1975, Walther Lipphardt entreprit la classification de tous les textes du drame pascal construits autour du trope *Quem quaeritis* dans une série de six volumes intitulés *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele* (1975-1981) qui furent revus et complétés après son décès, le 16 janvier 1981, par Hans-Gert Roloff et Lothar Mundt dans trois volumes parus ensemble en 1990. Malheureusement, le projet de Lipphardt concernant l'édition des mélodies n'a pas abouti : il reste du moins un immense catalogue de sources manuscrites à la fin de son sixième volume, dont les épreuves venaient juste d'être renvoyées à l'éditeur de Berlin, la veille de son décès !

Les compositions les plus répandues ont été transcrites en 1976 par Fletcher Collins, Jr, tandis que la collection de drames du petit recueil manuscrit 201 d'Orléans, très probablement d'origine parisienne⁴⁵, a été reproduite en fac-similé par Giuseppe Tintori en 1958. En 1980, William L. Smoldon a procédé à l'analyse détaillée des mélodies des principaux drames liturgiques⁴⁶, dont le texte avait été publié dans les deux volumes classiques de Carl Young, *The Drama of the Medieval Church* (Oxford, 1933, repr. 1962).

Il reste donc encore beaucoup à faire dans ce domaine, non pas pour la « performance », fort prisée par les groupes de chanteurs spécialisés dans la musique médiévale, mais au point de vue restitution critique des mélodies et... mise en scène. Ce sera l'œuvre du siècle prochain.

6. Hétérophonie et polyphonie.

L'hétérophonie, ou chant d'une même pièce à deux voix parallèles à la quinte l'une de l'autre, s'observe dans les anciennes civilisations et dans la plupart des cultures du bassin Méditerranéen : elle donne lieu de la part des musicologues et des ethnomusicologues à des analyses comparées des plus fructueuses pour les deux disciplines⁴⁷.

En Occident, le chant en quintes parallèles, ou *organum*, s'observe dès le IX^e s., mais évolua rapidement durant les deux siècles suivants, suite à l'introduction des mouvements obliques et mouvements contraires, puis par l'adjonction de vocalises à la voix supérieure. Du fait de l'improvisation de la seconde voix suivant des règles consignées dans les traités (voir le chapitre suivant), nous ne possédons que peu d'exemples d'*organa* écrits : ceux qui nous restent de Fleury et de Winchester étant notés en neumes sans portée, il est pratiquement impossible d'en donner une transcription absolument précise.

Par contre, les pièces à deux voix composées en Aquitaine et conservées par trois manuscrits à notation diastématique en provenance de Saint-Martial de Limoges ont été transcrites par Sarah

43. Nancy VAN DEUSEN, « Polymelodic Sequences and a 'Second Epoch' of 'Sequences Composition' », dans *Musicologie médiévale : notations et séquences* [Actes de la Table Ronde du C.N.R.S. à l'I.R.H.T., 6-7 septembre 1982], Paris, 1987, p. 213-225.

44. C.J. STRATMAN, *Bibliography of the Medieval Drama*, Berkeley/Los Angeles, 1959 (2^e éd., 1972).

45. Sur l'origine controversée de ce remarquable manuscrit, voir Michel HUGLO, « Analyse codicologique des drames liturgiques de Fleury (Orléans, Bibl. municipale 201) », dans *Calames et Cahiers. Mélanges de codicologie et de paléographie offerts à M. Léon GILISSEN*, Bruxelles, 1985, p. 61-78.

46. Les mélodies des drames liturgiques, transcrites par Fletcher COLLINS, Jr (*Medieval Church Music Drama*, Charlottesville, 1976) ont fait l'objet des analyses de William L. SMOLDON, *The Music of Medieval Church Drama*, Londres, 1980 : sa méthode a été critiquée par Susan K. RANKIN, dans *Early Music*, 10, 1982/83, p. 375 et ss.

47. *Les polyphonies orales : histoire et traditions vivantes*, dir. Michel HUGLO et Marcel PERES, Paris, 1994 [Rencontres de Royaumont] ; — Peter JEFFERY, *Re-envisioning Past Musical Cultures : Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago, 1992, en particulier p. 115 et ss sur l'*organum*. Sur les vues très neuves de l'A., voir le compte rendu parfois dur de Leo TREITLER dans *Journal of the American Musicological Society*, 47, 1994, p. 137-171 ; 49, 1996, p. 175-179.

Fuller en 1969, par Theodore Karp en 1992 et enfin, après multiples collations faites directement sur les manuscrits eux-mêmes, par Hendrik van der Werf⁴⁸.

À la fin du siècle suivant, vers 1180, la polyphonie greffée sur les pièces liturgiques des grandes fêtes naquit dans la nouvelle cathédrale de Paris et fut consignée dans un livre de chœur installé sur un pupitre au milieu du chœur. L'édition du *Magnus Liber Organi* par Heinrich Husmann en 1940 a été définitivement remplacée par l'édition critique d'Edward H. Roesner (New York University)⁴⁹ : elle est parvenue à la limite de la perfection, grâce à une transcription de ces pièces collationnées sur les originaux à Florence, à Wolfenbüttel, à Paris et à Madrid pendant les trois premiers mois de 1987. Le second volume, dû à Rebecca Baltzer (University of Texas, à Austin), consacré aux clausules à deux voix du manuscrit de Florence, a paru en 1995. Ainsi, l'édition complète de ce grand monument de la polyphonie parisienne sera définitivement achevée dans les dernières années de ce siècle.

III. *Éditions de traités de théorie musicale et travaux sur la constitution de la musique médiévale.*

L'étude scientifique des traités de musique médiévale a pris depuis la Deuxième Guerre mondiale un essor considérable, comme si les musicologues s'étaient tout à coup aperçus que leur discipline avait pris un retard de deux siècles sur les autres sciences humaines. En effet, la publication d'ensemble des principaux traités de théorie musicale du moyen âge, dus à Hucbald, à Guy d'Arezzo, à Jean de Murs, etc. n'a commencé qu'en 1784 à l'initiative de Dom Martin Gerbert⁵⁰, prince-abbé de Saint-Blaise en Forêt Noire, alors que les principaux ouvrages de grammaire, de mathématiques, de médecine, etc. de l'Antiquité et du haut moyen âge avaient été imprimés dès la première moitié du XVI^e s.

Jusqu'à la guerre de 1939 les musicologues qui se penchaient sur l'étude des traités de théorie musicale du moyen âge durent se contenter de l'anthologie des *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* de Dom Martin Gerbert (1784), alors que les historiens de l'Antiquité tardive et du haut moyen âge disposaient déjà de collections de textes édités ou réédités suivant la méthode de la philologie.

D'autre part, comme Gerbert avait publié les manuscrits des traités provenant de l'espace germanique, il fallut attendre jusqu'en 1864 pour voir paraître en librairie la *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem* du Lillois Edmond de Coussemaker, basé sur des manuscrits conservés en France, en Belgique et en Grande-Bretagne.

Après la Seconde Guerre mondiale, les éditions critiques des traités de musique médiévaux débutèrent de tous côtés, tandis que le repérage des sources manuscrites de ces traités était entrepris par Joseph Smits van Waesberghe pour le *Répertoire international des sources musicales* [RISM], série B [Mss], sous-série III, *The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400*, volume 1 : Belgique, France, Pays-Bas, etc. et par Pieter Fischer pour les manuscrits conservés en Italie (volume B III 2). Le terme final du relevé des manuscrits dut être reculé jusqu'en 1500 à partir du volume B III 3 (Allemagne), publié en 1987. En 1992, le volume B III 4 donnait la description des manuscrits conservés en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Pratiquement, la série B III sera terminée avant l'an 2000 par les soins de Christian Meyer avec les volumes B III 5 : pays d'Europe non décrits dans les volumes précédents, plus les suppléments aux premiers volumes de la série. Enfin, le volume B III 6 contiendra divers Index et la liste des incipit de textes analysés dans les manuscrits des volumes 1 à 5.

48. Hendrik VAN DER WERF, *The Oldest Extant Part Music and the Origin of Western Polyphony*, Rochester, N.Y., 1993. La comparaison des deux dernières éditions a été faite par Richard L. CROCKER, « Two Recent Editions of Aquitanian Polyphony », *Plain-song and Medieval Music*, 3, 1994, p. 57-101.

49. *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris*, dir. Edward ROESNER, Vol. 1 : *Les Quadrupla et Tripla de Paris*, éd. Edward ROESNER; éd. des plains-chants, Michel HUGLO, Monaco, 1993. Vol. 5 : *Les clausules à deux voix...*, éd. Rebecca A. BALTZER, Monaco, 1995. Le label *Musica Gallica*, au milieu de la page de titre, a été ajouté à la demande du Ministère de la Culture...

50. Sur Martin Gerbert, voir *supra* n. 1.

Les tonaires, recueils d'incipit des antiennes de l'Antiphonaire carolingien classés suivant l'ordre théorique des huit tons, n'ont pas été relevés délibérément dans le *RISM*; de ce fait, ils ont constitué l'objet de mes recherches de 1960 à 1969 pour être publiés en 1971 sous le titre : *Les tonaires : inventaire, analyse, comparaison*.

C'est encore à Joseph Smits van Waesberghe († 1986) que l'on doit la première édition critique d'un traité de musique, édité d'après tous les témoins du texte : en 1950, il ouvrait la collection *Corpus scriptorum de musica (CSM)* par la publication de la *Musica* de Jean Cotton dit Jean d'Afflighem, suivie par la *Musica* d'Aribon (1951) et surtout, en 1954, du *Micrologus* de Guy d'Arezzo, contenu dans plus de quatre-vingts manuscrits.

Cette collection de textes critiques a atteint aujourd'hui son quarantième volume⁵¹, tandis que d'autres collections de traités surgissaient en Europe et aux États-Unis : *Music Theory Translations Series (MTT)*, dirigée par Claude Palisca (Yale), depuis 1963; *Divitiae Musicae Artis (DMA)*, entreprise par Joseph Smits van Waesberghe en 1975, mais interrompue à sa mort; *Critical Texts (CT)*, fondés par Albert Seay (Colorado Springs) en 1977 pour l'édition des textes mineurs à témoin unique. La collection a cessé de paraître en 1979, suite au décès de son fondateur.

Les *Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*, lancées en 1977 par l'Académie des Sciences de Bavière, actuellement dirigées par Michael Bernhard, contiennent des éditions critiques, par exemple celle de la *Musica et Scolica enchiriadis*, due à Hans Schmid (1983), et des études de traités, par exemple celle de Michael Bernhard (1979) sur l'*Epistola de harmonica institutione* de Régino de Prüm.

La dernière collection de textes, entreprise en 1984 par Thomas J. Mathiesen (Bloomington, IN) s'intitule *Greek and Latin Music Theory (GLMT)* et tente de combler les lacunes dans l'entreprise d'éditions critiques de traités médiévaux. Enfin, plusieurs traités ont paru hors collection depuis 1979, par exemple le traité de polyphonie parisienne dit Anonyme de 1279, publié par Jeremy Yudkin en 1990, le traité d'Hucbald de Saint-Amand par Yves Chartier et, enfin, le traité cistercien *Regulae de cantu* de Guy d'Eu par Claire Maître, sortis tous deux en 1996.

Enfin, l'édition, due à Christian Meyer, de plus de cent vingt opuscules relatifs à la division du monocorde, est sous presse, prête à paraître en 1996.

En attendant que les éditions de tous les traités de théorie musicale voient le jour, Michael Bernhard publia en 1989 la *Clavis Gerberti*, c'est-à-dire la correction de l'édition des *Scriptores* de Gerbert d'après les manuscrits ou par renvoi aux récentes éditions critiques. De même, en 1990, il publiait la *Clavis Coussemakeri* suivant le même plan. Enfin, dans les volumes 9 à 12 de cette même collection, Michael Bernhard et Calvin M. Bower ont entrepris l'édition de la *Glossa major*, c'est-à-dire l'ensemble des gloses ajoutées au texte du *De institutione musica* de Boèce entre le IX^e et le XIII^e s. Les trois premiers volumes ont paru entre 1993 et fin 1995, le quatrième prévu pour les Index paraîtra avant l'an 2000.

Ces travaux préparatoires, notamment l'édition des gloses ajoutées au texte de Boèce, mais aussi la concordance du vocabulaire de son traité *De institutione musica* (*VMK*, 4, 1979), ont été ordonnés à la préparation du *Lexikon Musicum Latinum Medii Aevi (LML)* rédigé sur le modèle du *Thesaurus Linguae Latinae* publié par les Académies de Berlin et de Munich. Dans le fascicule 1 (*Quellenverzeichnis*), Michael Bernhard dresse un inventaire de cinq cent trente traités et opuscules relatifs à la théorie musicale médiévale (p. LXVII-XCIV) avec l'énorme bibliographie afférente à ces ouvrages (p. XXI-LXIII).

De son côté, Thomas J. Mathiesen (University of Indiana) a peu à peu placé sur Internet son *Thesaurus Musicarum Latinarum (TML)* qui donne non seulement la lexicographie des traités de musique, mais encore les diagrammes explicatifs contenus dans ces traités : en juin 1995, le *TML* avait intégré 3.600.000 mots et 1600 diagrammes.

51. Le contenu de ces quarante volumes est indiqué dans les *op. cit.* de GALLO (*AML*, 44, 1972, p. 78 et ss) et de HUGLO (*AML*, 60, 1988, p. 242-243).

D'autre part, l'avancement des recherches sur les sources de l'Antiquité tardive et du moyen âge a déterminé Frieder Zaminer de l'Institut für Musikforschung de Berlin à lancer la *Geschichte der Musiktheorie* en vingt volumes qui couvrent l'histoire du genre depuis l'Antiquité hellénique jusqu'au XIX^e s. Trois volumes concernent la période du moyen âge : le volume 3 (1990) *Le leg de l'Antiquité au moyen âge*; le volume 4 (1996) *Du renouveau carolingien au XIII^e s.*; le volume 5 (1984) *La polyphonie médiévale [du IX^e à la fin du XIV^e s.]*.

L'attitude des médiévistes à l'égard des traités de musique médiévale est presque toujours positive, mais se montre parfois indifférente ou résolument négative à leurs idées, en particulier sur la question du rythme du plain-chant ou de la polyphonie aquitaine. Il est inutile d'évoquer ici les controverses stériles opposant au début de ce siècle les partisans du rythme oratoire aux mensuralistes, pour comprendre qu'on ne pourra jamais à notre époque « chanter comme les moines de Saint-Gall au IX^e s. », malgré les progrès des recherches en sémiologie.

La performance est un art qui s'appuie sur une recherche exhaustive, c'est-à-dire sans exclusion des textes de traités élaborés pour codifier les acquisitions de la pratique d'une époque déterminée et d'un lieu donné⁵².

Il reste donc encore bien des travaux à accomplir dans le domaine des traités : éditions critiques, études du texte et des exemples musicaux en fonction des sources notées, leur typologie, etc.

Ouverture sur le XXI^e siècle.

Ce rapide tour d'horizon révèle à l'observateur plusieurs conclusions sur l'orientation des recherches à l'aube du XXI^e s.

1. La musicologie médiévale, partie en flèche après la Seconde Guerre mondiale, s'est de plus en plus attachée à ses sources, non pas aux reproductions photographiques ou microfilms, mais aux originaux eux-mêmes.

Jadis, le musicologue fonçait dans les bibliothèques, ouvrait le manuscrit commandé à la page des pièces qu'il étudiait et refermait le livre sans même se souvenir de la couleur des enluminures qui amorçaient les pièces notées. Depuis les trois dernières décades, l'examen codicologique détaillé des principaux manuscrits neumés ou notés a fait progresser de manière considérable la connaissance des principaux monuments de la musique médiévale. À titre d'exemples, évoquons ici l'antiphonaire de Compiègne, le graduel d'Einsiedeln 121, le graduel vieux-romain de Sainte-Cécile-du-Transtévère, le recueil de drames liturgiques d'Orléans 201, le tonaire à notation digraphe de Montpellier H 159, le recueil de motets de Montpellier H 196, le ms. W1 de la polyphonie de Notre-Dame de Paris, pour ne citer que les plus importants. Il est évident que dans les années à venir la prospection d'autres manuscrits va continuer.

2. L'introduction de l'informatique dans les sciences humaines a trouvé de multiples applications en musicologie médiévale. Sans parler des procédés de lecture des écritures littéraires ou des notations par scanner ou de la restauration des écritures effacées, ou encore du classement des manuscrits de l'Antiphonaire ou de l'Office des morts par informatique, il s'agit ici des bases de données mises à disposition des chercheurs. Le programme *Cantus*, mis au point par Ruth Steiner, paraît désormais accompagné d'un CD-ROM. Le Center for Computer Assisted Research in the Humanities en Californie donne dans son volume 6 le processus de codage des neumes et des notations mesurées et, au volume 9, le *Thesaurus Musicarum Latinarum*.

Cette informatisation des données de la tradition manuscrite, pratiquement sans limites, progresse de jour en jour et donnera aux musicologues du XXI^e s. des moyens considérables d'investigation sur les sources notées et les traités de théorie de la musique médiévale.

⁵². Dans le volume 4 de la *Geschichte der Musiktheorie* [sous presse], Karlheinz Schlager a analysé en détail les textes des théoriciens du IX^e au XIV^e s. relatifs au rythme du chant choral.

Enfin, la bibliographie exhaustive de la musicologie peut être continuellement tenue à jour grâce au CD-ROM joint à l'index annuel du *Répertoire international de littérature musicale (RILM)* : mais ici, la séparation du grain de la paille — autrement dit des études solides et définitives en contraste avec les essais superficiels ou médiocres à oublier au XXI^e s. — sera beaucoup plus difficile et nécessitera comme par le passé l'intervention d'une critique objective et constructive.

Michel HUGLO

7905 Russel Creek Drive
EDISTO ISL. SC 29438
U.S.A.