

Remarques sur les mélodies goliardiques

† Armand Machabey

Citer ce document / Cite this document :

Machabey Armand. Remarques sur les mélodies goliardiques. In: Cahiers de civilisation médiévale, 7e année (n°27), Juillet-septembre 1964. pp. 257-278;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1964.1311>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1964_num_7_27_1311

Fichier pdf généré le 24/03/2019

Remarques sur les mélodies goliardiques

Il y a quelques années j'avais, au Centre d'Études supérieures de Civilisation médiévale, en un tableau largement brossé, exposé les principaux éléments de la lyrique musicale entre le x^e et le xii^e siècle¹. Les chansons médiolatines comme celles du manuscrit de Cambridge ou du ms. Buranus de Munich n'y avaient obligatoirement bénéficié que d'une place restreinte. Je vais donc revenir sur ces personnages de l'époque romane qu'on qualifie « goliards » ou « vagants », mais pour en étudier les mélodies, à l'exclusion des problèmes historiques et philologiques supposés familiers aux romanistes.

Ces mélodies sont à la vérité peu connues et de l'ordre d'une cinquantaine environ, mais on pourrait dire de chacune d'elles qu'elle est un prototype, assez significatif pour prendre place à côté des meilleures chansons d'un Marcabru ou d'un Blondel de Nesle, et leur ensemble constitue un *corpus* d'une grande unité qu'il est nécessaire d'intégrer à la lyrique musicale romane si l'on désire avoir de cette dernière une idée complète.

I

Les chansons communément dites goliardiques sont de la même veine que celles des troubadours et des trouvères ; les médiévistes leur accordent même, au fur et à mesure qu'ils les connaissent mieux, un rôle de plus en plus important dans le développement de la lyrique médiévale, car ils estiment que certaines chansons latines des xi^e et xii^e siècles ont exercé une influence appréciable sur la poésie courtoise de langue d'oc, de langue d'oïl et de langue allemande.

Ce n'est pas que ces textes aient été ignorés de nos prédécesseurs ; il suffit de rappeler que, dès 1556, Flacius Illyricus, *alias* Francowitz, tirait des *Carmina Burana* et de certains mss. du xiii^e siècle un recueil de poèmes dont il disait qu'ils avaient été composés trois cents ans auparavant et que certains d'entre eux étaient chantés soit à une, soit à deux, soit à trois voix ; ce qui est vérifié par les mss. qui subsistent encore et qui sont précisément ceux dans lesquels Francowitz a puisé². Depuis le xvi^e siècle, une abondante littérature a été consacrée à la poésie des goliards qu'on appelle aussi, surtout en Allemagne, les vagants, mais les mélodies qui supportent leurs vers n'ont été que très rarement étudiées, et aujourd'hui encore leur transcription systématique est à peine commencée.

L'édition encore inachevée des *Carmina Burana*, par Hilka et Schumann, qui repose sur plus de

1. Ces conférences, prononcées en 1955, ont été publiées en 1959, sous le titre : *Introduction à la lyrique musicale romane*, dans les « Cahiers civil. médiév. », t. II, p. 203-211, 283-293. *Erratum* : p. 207, l. 28, lire IX^e et non XI^e siècle ; p. 283, l. 16, lire W. MEYER et non MULLER.

2. Sa signature figure même sur l'un d'eux.

vingt manuscrits principaux et deux cents études ou livres, la plupart en langue allemande ; l'étude remarquable de W. Meyer, de Spire, sur les *Fragmenta Burana* ; le travail de Mme Dolbiach-Rojdesvsky, avec commentaires et traductions en langue française, qui utilise plus de cent ouvrages imprimés ou manuscrits ; les éditions philologiques par K. Strecker des poèmes de Gautier de Châtillon et du Chansonnier de Cambridge sont autant de sources autorisées où chacun peut se renseigner sur la vie et les productions des poètes médiolatins.

On prélèvera cependant quelques-uns des éléments de ce domaine qui se trouvent en rapport direct avec la lyrique musicale. Il faut d'abord insister sur le fait que, si ces poètes-musiciens ont brillé au XII^e siècle, ils ont été précédés par une série de personnages (et d'œuvres) dont le plus ancien est probablement Sédulius Scotus, localisé au moins par deux dates, 847 et 859 ; parmi ceux de ses poèmes qui ont été conservés³ certains sont pastoraux, d'autres sont intitulés *Rythmi versiculi* et construits sur des strophes de quatre vers de sept syllabes ; l'un d'eux, les *Verba comediae*, fait allusion à Bacchus ; d'autre part, il composa un *plactus* pour la mort du margrave de Frioul⁴. On estime qu'il est le premier poète à tendance érotique au IX^e siècle, et si nous ne possédons aucune notation musicale de ses œuvres, on lui doit par contre une poésie de vingt vers pleine d'allusions musicales : *Fistula nostras sonet*⁵. Un Napolitain du début du X^e siècle, Vulgarius Eugenius, se flatte de versifier en mètres saphiques, en parhémiaques ou en tétramètres iambiques, mais il s'agit là de versification très proche de l'accentuelle⁶. Quant au Cordouan Paulus Alvarus, qu'on rencontre vers 869, il inaugure les *Carmina Philomelae* dont on retrouvera le sujet dans le Chansonnier de Cambridge (XI^e siècle), et mentionne fréquemment des termes musicaux (*canticum, organum, cithara, lyra*)⁷. Au X^e siècle Gautier de Sens († 923) fait allusion aux *clerici ribaldi* qui seront plus tard les vagants ou goliards⁸. Au cours de ce même siècle la « Chanson de Vérone » : *O admirabile Veneris*, imitée ou au contraire modèle du chant de pèlerins : *O Roma nobilis*, reparaît dans plusieurs mss. (dont celui de Cambridge) avec une notation neumatique, parfois même avec une notation lisible, et constitue en quelque sorte la liaison matérielle entre la production goliardique clairsemée des siècles précédents et celle de la période de floraison : XI^e et XII^e siècles.

Je ne comprends pas dans ce répertoire les poèmes neumés du ms. de Saint-Martial, coté lat. 1154, dont les thèmes s'écartent nettement de ceux des chansons profanes, et qui ont été étudiés de près par M. J. Chailley⁹.

* * *

On ne peut se faire une opinion vraisemblable des chansons goliardiques que si elles sont transcrites en notation moderne avec leurs intervalles exacts et leur rythme ; encore faut-il savoir comment apparaissent celles des chansons qui sont transcripibles ; or, à quelques exceptions près, les pièces du ms. de Cambridge comme celles du Buranus — bien que celui-ci soit datable de la fin du XIII^e siècle et peut-être du début du XIV^e — sont notées au moyen de neumes intraduisibles directement ; heureusement pour certaines de ces chansons, une circonstance favorable résulte de leur présence dans un ou plusieurs mss. du XIII^e siècle (parfois du XIV^e ou du XV^e) notés

3. K. STRECKER, éd. dans *Add. aux Poetae latini, M.G.H.*, 1951.

4. ZUMTHOR, *Histoire littéraire de la France médiévale*, Paris, 1954, § 113, Sédulius Scotus ; JARCHO, *Die Vorläufer des Goliard*, dans « *Speculum* », 1923, p. 523-579.

5. STRECKER, éd. citée, dans *Add. aux Poetae latini*, 185, n° XVIII.

6. ID., éd. *Poetae latini*, IV, 1923, 406.

7. *Ibid.*

8. P.L., CXXXII, 717-718. — L'introduction du mot *Goliardi* dans un ms. du IX^e ou du X^e siècle est suspecte ; quant à l'origine de ce terme (la famille Goliard des poètes itinérants), elle a donné lieu à divers travaux auxquels je ne puis que renvoyer le lecteur.

9. J. CHAILLEY, *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, Paris, 1960.

sur lignes, c'est-à-dire lisibles avec une certaine précision, au moins pour ce qui est de leurs intervalles. Leur rythme, c'est-à-dire les valeurs relatives de la durée des sons qui se succèdent dans la mélodie, pose en revanche des problèmes qui ne peuvent être résolus qu'avec une inévitable marge d'incertitude pour chacune des pièces à transcrire.

Il n'est d'ailleurs pas indispensable d'être musicien pour comprendre en quoi consiste la difficulté et comment on peut tenter de la résoudre ; il ne s'agit pas, non plus, de tracer une histoire de la notation musicale, mais seulement de dégager les rapports qui peuvent exister entre la poésie latine et sa mélodie.

Les mss. du XIII^e siècle qui conservent ces chansons les présentent généralement avec des notations indifférenciées, c'est-à-dire que la forme des notes — soit des carrées : ■, soit des caudées : ■, soit des ligatures : ■ — n'en indique pas les valeurs relatives ; il existait cependant au XIII^e siècle, et à partir de 1225 environ, des traités comportant, et pour la première fois, une théorie complète du rythme musical (connu sous les termes de *modi rythmici*, interprétés en langage moderne : notation modale), dans laquelle la forme des signes musicaux déterminait leurs durées relatives, de même que dans notre notation actuelle la blanche vaut deux noires ou quatre croches.

Et c'est là le nœud du problème : les transpositeurs modernes estiment depuis 1900 environ, et pour la plupart d'entre eux, qu'ils ont le droit d'interpréter les notations indifférenciées des chansons médiolatines ou vulgaires au moyen de ces *modi rythmici* qui reposent essentiellement sur la ternarité, c'est-à-dire sur le trochée, l'iambe et leurs diverses combinaisons. C'est accepter que toutes les chansons goliardiques soient traduites exclusivement en mesures ternaires.

Cette solution avait été suggérée à F. Ludwig, à P. Aubry, puis à Jean Beck au début de ce siècle par le fait en quelque sorte justificatif que des textes liturgiques du x^e ou du xi^e siècle, accompagnés de neumes sans valeur de durée déterminée, apparaissaient finalement dans les mss. du XIII^e siècle avec une notation modale ternaire ; de là à appliquer la modalité aux monodies, même de langue vulgaire, notées en signes indifférenciés, il n'y avait qu'un pas, franchi avec assurance par Jean Beck¹⁰ et avec moins de sécurité par P. Aubry¹¹. Cette règle prétendument vérifiée, il n'y avait plus qu'à l'extrapoler au XII^e siècle et ensuite au XI^e ; c'est ce qui se fait encore couramment aujourd'hui, en particulier pour les chansons médiolatines que nous verrons plus loin.

Toutefois, un illustre promoteur de la ternarité, F. Ludwig, déclarait déjà vers 1930 que, s'il appliquait les *modi* à la mélodie du XII^e siècle, c'était seulement « par nécessité » et en l'absence de toute théorie de rythmique musicale antérieure à celle du temps de saint Louis ; car il est patent qu'avant cette date de 1225 indiquée plus haut, il n'existe pas — ou nous ne connaissons pas — une ligne consacrée à la rythmique spécifiquement musicale¹². L'application systématique et universelle des règles modales aux notations monodiques les plus irrégulières peut aboutir dans bien des cas à des transcriptions acceptables pour notre oreille, laquelle dans d'autres cas peut se sentir heurtée ; Jean Beck, en préconisant¹³ l'exemple suivant



ajoute : « Ce mouvement, auquel notre oreille moderne n'est plus accoutumée, surprendra agréablement. » Cet « agréablement » n'est pas certain et on en donnera plus loin d'aussi choquants (si ce n'est plus).

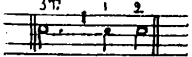
10. Jean BECK, *La musique des troubadours*, Paris, 1910, p. 39 et ss. : « Ave gloriosa virginum regina », etc.

11. P. AUBRY, *Cents motets de Bamberg*, t. III, 1908, p. 140 et ss. Par ex. : « Por conforter ma pesance », de Thibaut de Champagne.

12. Je ne puis entrer dans le détail des études en faveur de la ternarité absolue — et même contre elle. Cf. le travail remarquable et nuancé de Mgr H. ANGLÈS sur les *Cantigas de santa Maria* (3 vol. in-fol., 1943/58).

13. J. BECK, *op. cit.*, p. 48.

Il faut préciser que, selon les musicologues cités, la philologie joue son rôle dans la détermination du rythme modal à adopter ; par exemple, les vers de sept ou de huit syllabes nécessiteraient le tro-

chaïque ou l'iambe musical ; le décasyllabe exigerait un dactyle hypertrophié  ; etc.¹⁴.

D'autre part, il fallait faire correspondre la place et la durée des dernières notes de chaque vers avec la syllabe accentuée de la rime, masculine ou féminine.

L'accouplement texte-musique se compliqua encore lorsqu'on envisagea les particularités de la versification accentuelle, fréquente dans la poésie médiolatine. Les philologues français ont scandé le vers accentuel au moyen d'un accent ou d'un point et d'un trait : / o / o / o ... ; les Allemands adoptèrent la séméiographie de la versification quantitative : — ◡ ; la dernière syllabe accentuée est marquée par un trait — (*steigend*), l'atone par un ◡ (*absteigend*), ce qui pouvait suggérer que l'accentuée était l o n g u e et l'atone b r è v e ; erreur qui avait été prévenue non seulement par W. Meyer, mais récemment encore par K. Strecker : « Ces notations... ne sont employées ici que par analogie et ne répondent pas à la réalité¹⁵. »

On doit noter ici que les musicologues du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes sont restés sous l'influence de la lyrique grecque antique ; dans celle-ci la prosodie était rigoureusement quantitative, et nous savons par quelques documents notés significatifs que la durée des notes de la mélodie correspondait à la quantité de la syllabe musicalisée : une note L pour une syllabe L ; une note brève pour une syllabe B, avec la proportion 1 L = 2 B.

On sait par contre que, dans le courant du iv^e siècle de notre ère (on cite Commodien), la prosodie latine qui avait recueilli les principes de la prosodie grecque abandonna progressivement la q u a n t i t é pour pratiquer la versification accentuelle dans laquelle les syllabes ne diffèrent plus les unes des autres par leur durée, mais par leur intensité sonore ; on aboutit ainsi à une alternance d'accentuées et d'atones et ce système, qualifié aussi r y t h m i q u e au moyen âge (en Occident), se déroula parallèlement à la versification quantitative qu'elle finit par supplanter. Il arriva même que les syllabes du vers accentuel correspondaient assez fréquemment à la quantité : c'est le cas de certaines strophes ambrosiennes que les uns veulent quantitatives et d'autres accentuelles¹⁶.

Comme on avait constaté que certains vers accentuels simulaient par leur disposition des vers quantitatifs d'un même nombre de syllabes, on aboutit à des analogies du genre de celles-ci :

		Base	
petit asclépiade quantitatif latin		— — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ ◡	
(dit alexandrin)		Base	
Id. grec		— ◡ — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ ◡	
asclépiade rythmique (médiéval, accentuel) :			
notation allemande (HILKA-SCHUMANN) ...		◡ — ◡ — ◡ — + ◡ — ◡ — ◡ —	
notation française		. . . + . . .	

14. Cf. AUBRY, *loc. cit.*

15. STRECKER, *Introduction à l'étude du latin médiéval*, trad. franç., 1946, p. 47.

16. Pour cette importante métamorphose des principes rythmiques, tant en latin qu'en grec (Byzance), et qui eut une si profonde influence sur les lettres occidentales, je ne puis que renvoyer aux manuels spécialisés (par ex. HAVET) et aux nombreux travaux qui lui ont été consacrés.

Le mètre saphique relativement fréquent a donné lieu à des commentaires qui, pour être philologiques, sont cependant en liaison avec le rythme mélodique et dont il faut dire quelques mots.

Le saphique médiéval, celui de Paulin d'Aquilée par exemple, présente souvent la particularité d'être formé de douze au lieu de onze syllabes ; les philologues expliquent cette anomalie en supposant qu'il s'agit d'un « travestissement de la strophe saphique classique en iambiques rythmiques » (Havet). Certains musicologues, et dernièrement M. J. Chailley, proposent une explication verbo-musicale : la mélodie étant trochaïque, la pénultième note allongée jusqu'à durer trois temps et repoussant ainsi l'ultime sur un nouveau trochée se serait divisée en une note de deux et une d'un temps ; celle-ci correspondrait à la syllabe supplémentaire du saphique rythmique (à douze syllabes). Or, l'hypothèse de la mélodie trochaïque équivaut à considérer le problème comme résolu : ce que nous cherchons, en effet, à connaître, c'est le *rythme* de la mélodie ; et c'est une autre hypothèse d'admettre que ce rythme est conforme à celui du vers, et celui-ci trochaïque « par analogie » avec le *XII^e* siècle où — autre hypothèse — la syllabe longue était l'accentuée, et la brève, l'atone ; mais l'existence d'un accent *fort et long* est admise par les philologues liturgiques (dom Ferretti) « pour les langues romanes » et non pour le latin : la mélodie ecclésiastique continue d'être « indifférente à l'accent » (Ferretti) et, par conséquent, à l'influence de la versification. C'est dire que, contrairement à l'ingénieux enchaînement d'hypothèses dont on parlait tout à l'heure, le saphique trochaïque latin de douze syllabes des Carolingiens n'entraîne pas obligatoirement la ternarité de la mélodie, qui, à son tour, ne saurait expliquer la douzième syllabe de ce vers rythmique.

D'ailleurs, on tiendra compte d'autres particularités : 1) les rythmiciens spécialisés proposent pour le saphique de douze syllabes du même Paulin d'Aquilée une scansion différente de la précédente ; 2) on rencontre des strophes en saphique rythmique de onze syllabes dans le Camb. (*XI^e* siècle, Strecker) qui ne supportent pas, comme l'admet M. J. Chailley, la « double scansion » : accentuelle et quantitative¹⁷ ; il faut alors revenir à l'alternance d'accents et d'atones.

Ce qui vient d'être dit pour le saphique pourrait l'être d'autres types de vers (asclépiade, ambrosien, etc.) ; on peut conclure qu'en dépit de nombreuses hypothèses, que je ne puis rapporter ici, il n'y a pas grand chose à tirer de la structure de cette versification médiévale pour déterminer les rapports de durée des sons musicaux qui soutiennent les vers des pièces lyriques.

En revanche, quelques données, non plus hypothétiques mais précises, conduisent vers des solutions à la fois plus simples et moins incertaines relatives à l'interprétation rythmique des mélodies de chansons goliardiques.

P. Aubry se demandait si les proses d'Adam de Saint-Victor ne devaient pas être traduites en mesure ternaire plutôt qu'en notes égales comme l'avaient affirmé les musicologues de Solesmes. Le problème est d'importance pour le sujet qui nous occupe : ces proses sont écrites en vers accentuels latins et se trouvent être exactement contemporaines des chansons médiolatines de Gautier de Châtillon. De surcroît, elles sont en quelque sorte encadrées par des textes théoriques du *IX^e* siècle, d'une part, et de l'autre par ceux de Jérôme de Moravie, datés des environs de 1260, textes auxquels on n'accorde peut-être pas assez d'attention.

Vers 860, Aurélien de Réomé, s'appuyant sur un passage de Bède le Vénérable (qu'il ne nomme pas), distingue expressément le *mètre* du *rythme*, c'est-à-dire la versification quantitative de l'accentuelle, celle-ci consistant essentiellement dans le nombre des syllabes¹⁸. Vers la fin du même siècle, un traité, attribué à un certain Otger (ou Notger), enseigne la manière de chanter : *Ego sum via veritas et vita ; Alleluia, Alleluia* ; les notes de chacun des trois membres sont égales en durée, sauf la dernière qui est longue. Ce sera la règle fondamentale de la monodie liturgique, du *cantus*

17. Et même chez Eugenius Vulgarius (*X^e* siècle). Voir *supra*, p. 258.

18. Cf. GERBERT, *Scrip. de Musica*, t. I, 33 b [désormais abrégé G., I].

planus ou plain-chant¹⁹. On peut y ajouter un paragraphe du début du x^e siècle insistant sur l'obligation d'observer la mesure battue avec la main ou avec le pied ; c'est dire que la monodie liturgique, exécutée par un ou plusieurs chantres, se plie à une mesure déterminée.

Quant aux règles de Jérôme de Moravie, elles sont aussi significatives. Jérôme déclare que les anciens — c'est-à-dire les compositeurs antérieurs à la modalité rythmique, soit environ 1200 — avaient adopté pour unité de durée musicale la *breve* d'un *instans*, soit environ 1/6 de seconde ; la longue valait alors deux brèves (environ 1/3 de seconde). Dans la monodie liturgique, toutes les notes sont égales à une brève *moderne* de trois *instantia*, sauf en cinq circonstances où la brève est remplacée par une longue (de six *instantia*), en particulier à la pénultième et — mais pas toujours — à l'ultime. A l'époque même où Jérôme rédigeait son traité, l'office des jours fériés se chantait sur des mélodies en valeurs modales, la brève durant alors trois *instantia* (environ 1/2 seconde) ; mais les offices des jours non fériés continuaient de se chanter en valeurs brèves, « à la manière des anciens » (les notes *I*, en semi-brèves et les semi-brèves en *brevissimae*, soit 1/6 de seconde)²⁰.

Il existe quelques autres textes précieux révélant une interprétation non modale de la mélodie ; mais ceux qui viennent d'être rappelés s'appliquent particulièrement aux productions des poètes lyriques latins des x^e, xi^e et xii^e siècles, tous de formation liturgique, donc fortement influencés par la technique du plain-chant, non pas ternaire, mais isorythmique ; tous bien instruits de la versification métrique comme de la rythmique ; inventeurs eux-mêmes d'un nouveau type de vers et de strophe ; tous au courant de la musique folklorique qui se manifestait à l'église même par la coutume de la danse sur des mélodies d'antiennes, d'hymnes ou de proses ; tous par conséquent capables d'utiliser des rythmes musicaux indépendants des *modi rythmici*, dont personne ne parle, on le répète, avant 1225 environ, ce qui peut en reporter l'emploi, au moins rudimentaire, aux alentours de 1200.

La mélodie des chansons goliardiques, située approximativement entre 1025 et 1200, appartient donc à l'époque des notes égales, sauf certaines d'entre ces notes qui peuvent être longues par leur position ; cela ne signifie pas qu'il faille rejeter systématiquement les rythmes iambiques, trochaïques ou dactyliques, que les poètes connaissaient en raison de leur familiarité avec Horace, Virgile, Stace, etc., dont certains passages ont été agrémentés de neumes par les pédagogues ou leurs disciples ; il faut seulement se dégager de la modalité rythmique et de la ternarité généralisée ; se souvenir aussi de ce précepte que la musique n'est pas soumise aux règles de Donat, c'est-à-dire aux exigences ou incidences d'ordre grammatical²¹.

*
* *

Avant d'aborder le détail musical des chansons médiolatinnes, il est nécessaire d'en connaître la structure générale poétique.

En dehors des mètres classiques et de leurs dérivés accentuels, les goliards ont inventé une organisation rythmique spéciale connue sous le nom allemand de *Vagantenzeil* et, en français, de « vers

19. Cf. *Musica enchiriadis*, ms. du ix^e siècle, éd. G., I, 183 a.

20. Cf. éd. CSERBA, p. LXX et 187. Le texte est assez obscur et sans doute fautif. Il faut : les notes longues se chantent en *brevior* (2 semi-brèves des « modernes », soit 2 *instantia*) et les brèves en *brevissimae* (des « modernes », soit 1 *instans*, 1/6 de seconde env.).

21. *Institutio Patrum*, éd. G., I, 6 b : « Musica non subjacet regulis Donati, sicut nec divina scriptura ».

goliardique » ; il est formé de deux *kola*, le premier de sept, le second de six syllabes, la dernière syllabe pouvait être accentuée (dans le premier *kolon*) et atone (dans le second) ; on a donc²² :

(7) — ◡ — ◡ — ◡ — (+ 6) — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
 Gaú-de-á-mus í-gi-túr jú-ve-nés dum sú-mus

La strophe goliardique est souvent constituée de trois ou de quatre vers, et peut être suivie d'un refrain de mètre différent, par conséquent accompagné d'une autre formule mélodique²³ ; mais surtout au XII^e siècle les poètes combinèrent leurs rythmes accentuels en de nombreuses formes de vers et de strophes, dont l'exposé et l'étude ont été détaillés avec soin par W. Meyer, Strecker, Hilka-Schumann dans des éditions scientifiques dont la minutie et la rigueur ne laissent rien à désirer.

Cependant, parmi les pièces notées ou qui sont ostensiblement destinées au chant, il convient d'insister sur les compositions à strophes parallèles, construites selon le schéma de la *s é q u e n c e*, mais dont les sujets sont profanes. C'est le cas du *Modus Ottinc* versifié vraisemblablement vers l'an 1000, conservé par Cambridge, qui comporte six strophes parallèles (1a 1b - 2a 2b, etc.), dont la première est neumée, et une septième strophe singulière ; l'opinion de W. Meyer est qu'un tel lai chanté était accompagné par la harpe, ce qui est conforme à un mode d'interprétation décrit plusieurs fois dans les grands romans des XII-XIII^e siècles (roman de *Horn* ; *lai de Tristan*) ; c'est encore le cas de *Olim sudor Herculis*²⁴, formé de quatre doubles strophes notées, chacune d'elles étant de surcroît suivie d'un refrain, et dont le prétexte est mythologique, et aussi de *Clauso Cronos* dont on parlera plus loin avec quelques détails.

On pourrait y ajouter plusieurs autres pièces (par ex. *O decus, o libye regnum*, entièrement neumé) qui doivent être classées sans hésitation parmi les lais latins lyriques, et si j'y insiste, c'est que, dans une thèse récente sur l'origine du lai lyrique, M. Jean Maillard, à qui l'on avait suggéré d'aborder le lai latin, a cru devoir passer sous silence les pièces composées dans la forme *q u a s i s é q u e n c e* et même rejeter de cette catégorie le grand lai latin d'esprit goliardique — un des derniers du XIII^e siècle, puisqu'il est très probablement du chancelier Philippe († 1236) — qui figure dans le roman de *Fauvel* (*Veritas, equitas*, noté sur lignes dans le ms. fr. 146, au plus tard de 1314) ; de ce fait, cette thèse, à la fois philologique et musicologique, qui aurait dû nous éclairer sur ce point particulier du XII^e siècle, ne nous est d'aucun secours.

* * *

On aimerait connaître les noms et les dates de ces chansons médiolatines, et très particulièrement des chansons notées ou tout au moins neumées.

On est cependant limité sur ce point ; au XI^e siècle, la chanson plusieurs fois notée ou neumée *Aurea personet*, est attribuée à l'ulbert de Chartres ; encore cette attribution a-t-elle été contestée ; au XII^e, plusieurs des poèmes sont attribués sans contre-indication ; mais, si l'on excepte Abélard dont les six *planctus* sont neumés, on ne rencontre guère que Gautier de Châtillon dont on puisse reconnaître avec sécurité la paternité de *Licet eger*, noté dans un ms. d'Évreux, et avec incertitude quelques autres chansons telles que *Ver pacis, Fas et nejas, Celum non animum*²⁵. Encore aurons-

22. Cf. MEYER et STRECKER.

23. GAUTIER DE CHATILLON, éd. STRECKER, 1929, n° 10, 5 premières strophes.

24. HILKA et SCHUMANN, *Carmina Burana*, Heidelberg, 1950, n° 63.

25. *Ibid.*, n° 15.

nous à discuter la paternité de la mélodie de *Ver pacis* ; quant au *planctus Ante nescia* (religieux et non goliardique), qui figure avec des neumes dans les *Fragmenta*, il est de Geoffroy de Saint-Victor († après 1187) dont on retrouve la notation sur lignes dans un ms. du XIII^e siècle conservant les œuvres de cet auteur.

Nous connaissons d'assez nombreux poèmes de Hugues d'Orléans, de Pierre de Blois et de quelques autres, mais qui ne comportent aucune notation, du moins dans l'état actuel de nos recherches²⁶.

Enfin, parmi les œuvres tardives, on rencontre *Bulla fulminante* attribuée au chancelier Philippe et datée vraisemblablement de 1223 ; une chanson de Marner, que W. Meyer date de 1232 ; on a proposé Philippe de Grève ou plus exactement le chancelier Philippe comme auteur possible de quatre ou cinq pièces, Adam de Saint-Victor pour *Homo qui vigeas*²⁷, et même Pierre de Blois pour les pièces 29, 30, 31 (entre 1135 et 1204, selon Zumthor) : *In lacu miserie*, non neumé, *Deum juvenus floruit* (neumé, mais sans notation lisible), *Vite perdit* (neumé et noté à deux voix dans Florence, Plut. 29, I, 356 r^o). Ces attributions, en grande partie fondées sur le style des auteurs proposés, demeurent assez hypothétiques.

II

La composition des mélodies qui supportent les poèmes médiolatins propose une première énigme : l'auteur des paroles a-t-il composé la mélodie ? Cette mélodie a-t-elle été ajoutée soit par un contemporain, soit par un compositeur du XIII^e siècle (ou même du XIV^e) ?

Pour ce qui est de Gautier de Châtillon, il est presque assuré qu'il est l'auteur de certaines des mélodies de ses chansons : son épithème (rédigée par lui ?) porte en effet : *Perstrepuat modulis Gallia tota meis*... Le *modulus* était un petit *modus* qui avait à cette époque conservé le sens d'« air musical ».

Or, précisément à propos de Gautier, on a constaté qu'une pièce composée par lui lors du couronnement de Philippe Auguste en 1179 (*Ver pacis*) porte la même mélodie qu'une chanson de Blondel de Nesle ; ce dernier a-t-il utilisé la musique imaginée par Gautier ? ou bien Blondel (ou peut-être un autre adaptateur) a-t-il ajusté le texte de Gautier sur la mélodie de *Ma joie me semont* ? Le fait qu'on ne rencontre *Ver pacis* noté que dans des mss. du plein XIII^e siècle, postérieurs à Gautier et à la première notation de Blondel, rend le problème à peu près insoluble.

Le cas de deux chansons anonymes : *Procurans odium* et *Purgator criminum*, est un peu différent ; *Procurans odium*, non neumé dans les *Carmina*, se retrouve noté sur lignes dans plusieurs autres mss. comme base d'un conduit à deux ou trois voix. Or sa mélodie est celle — à quelques variantes près — d'une autre chanson de Blondel de Nesle : *L'amour dont suis espris* (Raynaud, R. 1545), conservée par le ms. Arsenal 5198 dans une notation indifférenciée que les transpositeurs modernes soumettent ici aux *modi* ; elle sert également à une chanson française de Gautier de Coincy, ainsi qu'à un conduit latin à trois voix : *Purgator criminum*. On se limitera à ces quelques exemples pour souligner les incertitudes résultant de transferts qui sont d'un usage courant aux XII^e et XIII^e siècles.

Le terrain est un peu plus solide avec une chanson dont l'attribution à Gautier de Châtillon ne fait pas de doute, et qui n'existe avec une notation lisible que dans un seul ms., le n^o 2 d'Évreux

26. Dernièrement, en 1962, Linker a proposé Walter von Vogelweide comme auteur d'une pièce allemande (*Muget ir Schouwen waz dem meyen*) dont la mélodie empruntée à notre trouvère Gautier d'Épinal (B.N., ms. fr. 20050, 54) est aussi conservée par d'autres mss. et a d'ailleurs été transcrite à deux reprises. Mais la référence aux *Carmina Burana* (151 a et 169 a) est inexacte : ces deux cotes sont bien attribuées à Walter, mais la mélodie notée n'est pas signalée par Hilka et Schumann, et l'*initium* n'est pas le même.

27. HILKA et SCHUMANN, n^o 22.

(fol. 4 v^o), datable des environs de 1200. Semblable à la notation de toutes les autres pièces du ms., celle de *Licet eger* est indifférenciée, ne présentant que des notes caudées et des ligatures. Cette uniformité nous est utile quant au rythme ; certaines pièces, et en particulier le célèbre *planctus Ante nescia*, voisinent avec *Licet eger* et la qualité de séquence de ce *planctus* suppose, en dépit de transcriptions ternaires²⁸, une interprétation isochrone que j'ai adoptée pour les strophes 1, 3, 4, 6, figurant sur le ms. avec des notes²⁹.

Le sujet général de cette pièce est la critique du comportement d'un certain clergé en proie à la luxure et à l'avarice. La construction de *Licet eger* procède à la fois de la séquence et de la chanson : de la séquence en ce que deux strophes consécutives se chantent sur la même mélodie ; de la chanson, parce que l'œuvre, qui comporte huit strophes (au moins), repose sur deux mélodies seulement, qui sont énoncées au début de la pièce et qui servent alternativement aux couples strophiques.

Toutes les strophes sont égales en vers et en mètres :

A	4 vers de 8 syllabes
B	{ 3 vers de 7 syllabes 1 vers de 6 syllabes,

mais l'agencement mélodique est moins systématique qu'on pourrait le prévoir ; il se schématise de la façon suivante :

{	texte 2 vers :	1	et	2	(8 syllabes)
	mélodie	A		B	avec finale suspensive
{	texte 2 vers :	3	et	4	(8 syllabes)
	mélodie	A'		B'	avec finale terminale ³⁰
{	texte 2 vers :	5	et	6	(7 syllabes)
	mélodie	C		D	avec cadence suspensive
{	texte 1 vers :	7			(7 syllabes)
	mélodie	A''	tirée		de A
{	texte 1 vers :	8			(6 syllabes)
	mélodie	E			conclusive.

La mélodie qui convient au second groupe de strophes est agencée un peu différemment, comme le montre la notation ci-dessous ; elle utilise seulement deux formules nouvelles (premier et troisième vers d'une part, sixième de l'autre) et reprend par contre les dessins A, B, C, E (ou leurs dérivés) de la strophe 1 pour les autres vers. Le schéma suivant résume la structure texte-mélodie de *Licet eger* :

Str. 1/2 :								
Texte	a8	b8	c8	d8	e7	f7	g7	h6
Mélodie.....	A	B	A'	B'	C	D	A'	E
Str. 3/4 :								
Texte	a8	b8	c8	d8	e7	f7	g7	h6
Mélodie.....	F	B'	F	B'	C	G	A'	E'

28. GENNERICH, *Formenlehre...*, 1932, p. 143, en 6/4.

29. Je signale que le nombre des strophes et leur ordre varient assez sensiblement d'un ms. à l'autre, circonstance fréquente dans cette littérature.

30. A' signifie que la mélodie est une variante de A ; de même A''.

La transcription proposée est fondée sur l'isochronisme, à raison d'une unité de temps, une noire, par syllabe, chaque mélisme de deux ou de trois notes ayant la durée d'une unité ; subsidiairement on peut admettre que le ton liturgique adopté est celui de *sol* (le septième ton).

Str. 1

Li-cet e-ger cum e-gero-tis

Str. 3 (= 4)

Do-um se-i non do-na-tur,

et i-gno-tus cum i-gno-tis

ni-si gra-tus con-fe-ra-tur;

fun-gar tamen vi-ce co-tis

quod qui ven-dit vel mer-ca-tur.

jus u-sur-pans sa-cer-do-tis

le-pa-sy-ri vul-ne-ra-tur.

B

Fle-te Sy-on fi-li-e

Quan-sie am-bi- am-bi-tus,

pre-si-des ec-cle-si-e

y-do-lo-rum ser-vi-tus;

i-mi-tan-tur ho-di-e

tem-plum sancti spi-ri-tus

chri-stum a-zo-mo-tis.

non com-pa-gi-na-tur.

Une autre traduction de *Licet eger* a été publiée en 1963 par le musicologue allemand Lipphardt, qui adopte d'emblée la modalité rythmique (ternaire) :

Neumes sur lignes

Li-cet e-ger cum e-gero-tis et i-gno-tus cum i-gno-tis.

7. Fle-te Si-on fi-li-e

6. Chri-stum a-zo-mo-tis

Neumes sur lignes

Scansion H.S., II, 8

Le transcritteur, qui n'a traduit que la première strophe, s'est cependant trouvé gêné puisqu'il a été obligé d'interpréter le même signe de deux façons différentes. D'autre part, M. Lipphardt estime que *Licet eger* est conçu dans la manière de la ballade, mais sans refrain ; or c'est précisément la présence du refrain qui caractérise la ballade, comme le rondeau et le virelai.

On peut être surpris de découvrir des séquences de quatre temps, ou de trois, ou de six, mais il faut se souvenir que les barres de séparation (barres de mesure) ne sont placées ici que pour la facilité d'exécution ; au moyen âge et jusqu'au cours du xvi^e siècle, les chanteurs ou chefs de chant battaient l'« unité de temps », baptisée *tactus* à la fin du xv^e siècle, mais ne groupaient pas ces unités en *m e s u r e s* comme aujourd'hui.

Avec *Dulce solum* on aborde un autre type lyrique : la chanson strophique. Celle-ci existe avec une notation sur lignes dans un ms. (lat. 223) de Chartres et avec des neumes un peu plus compliqués dans *Carmina Burana* et dans un ms. de Linz. Cette chanson a été étudiée à maintes reprises et particulièrement par le chanoine Delaporte, qui en a publié la photo dès 1927 et a bien voulu m'en communiquer une épreuve. Le sujet diffère totalement du précédent : l'auteur du poème se dit sur le point d'abandonner la douce terre de sa patrie, l'affection de ses amis et l'objet de son amour. L'esprit satirique ou de remontrance a disparu pour faire place à l'affectivité. Il est urgent de le noter pour replacer l'œuvre à côté des productions trobadoresques du xii^e siècle.

Dulce solum comporte quatre strophes, chacune de quatre vers, suivis au moins dans le ms. de Chartres et dans *Carmina Burana* d'une sorte de refrain de deux syllabes qui varient à chaque strophe (ce refrain manque dans Chartres à la dernière str. : *Usque*). On dira plus loin la nature de ce refrain.

Chaque vers se divise assez régulièrement en 4 + 6 syllabes ; les quatre vers de chaque strophe ont la même rime, soit quatre rimes différentes pour les quatre strophes : *-ie*, *-ii*, *-ia*, *-ibus* ; les « mots-refrains » n'ont rien à voir avec ces rimes, et je ne sais pourquoi les éditeurs Hilka et Schumann, qui les mentionnent dans le commentaire, ne les ont pas transcrits à la suite des couplets. La structure poétique est donc assez banale, mais celle de la mélodie, pour simple qu'elle soit encore, présente de l'intérêt ; en voici le schéma :

Texte	aio	bio	cio	dio	e2
Mélodie	A	A	B	A	R (refrain = résumé de la mélodie).

La formule *A* reste identique à elle-même ; on peut estimer qu'elle est du premier ton authentique (*ré*), tandis que la formule *B* serait en plagal. Quant au refrain, qui résume en neuf notes la mélodie principale, il donne à la chanson l'allure de la *verbeta* liturgique espagnole, dans laquelle l'assistance reprend sur la dernière voyelle du verset (souvent *A*) l'essentiel de la mélodie.

D'une part, la construction *A A B A* a suggéré qu'on y pourrait trouver l'annonce du rondeau primitif de six vers ; ce qui reste discutable puisque dans le rondeau primitif le texte même du premier vers revient dans la strophe avec sa mélodie propre.

D'autre part, le rondeau ne comporte pas le refrain annexe de la *verbeta*, et enfin il n'existe pas de rondeau à plusieurs strophes.

Quant au rythme, il en a été proposé différentes versions, toutes discutées et discutables ; la dernière en date est due à M. Lipphardt, qui applique à cette mélodie le rythme dactylique hypertrophié du xiii^e siècle connu sous le nom de « troisième mode » bien que la notation anormalement archaïque du ms. de Chartres (estimé fin xiii^e siècle), aussi bien que celles des deux autres mss. neumés soient le reflet de celle, originale, du xii^e siècle, qui nous est inconnue et n'est plus

représentée que par les neumes du ms. de Munich (les neumes de Linz sont plus complexes et ornementaux).

La transcription de la première strophe de *Dulce solum* que je propose est isochrone, la seule qui lui convienne ; à sa suite l'interprétation de la mélodie *A* dans le rythme proposé par M. Lipphardt paraît cahotique et anti-naturelle.

Dulce solum d'après Chartres.

Vers *Dulce so-lum na-ti-s pa-tri-e*
 1) Domus jo-ci tha-las mus gra-ti-e
 2) Re-ci-ta-tus amo-ri's ra-bi-e

Ref. E... xvi...

Lipphardt. Vers a. b. d. (Chartres)

a) Dul-ce so-lum na-ti-s pa-tri-e

Non seulement ce rythme musical est hétérogène au texte, mais il est difficile d'admettre que ce *modus* compliqué convienne à une chanson que le transcritteur lui-même date de 1150 environ. L'affirmation par quelques musicologues (tel Schrade) que les deux modes hypertrophiés (dactylique et anapestique) étaient employés au XIII^e siècle repose sur une véritable pétition de principe, à savoir la transcription (et non la notation) dans le troisième ou le quatrième *modus* d'une chanson

attribuée à Gautier de Châtillon (*Ver pacis aperis*, quatrième mode par Husmann : .)

*
* *

Dans la première partie de cet exposé, on a fait allusion au lai latin *Clauso cronos* dont la construction est la suivante :

- 4 premières strophes doubles (parallèles),
- 5^e singulière,
- 6, 7, 8 doubles
- 9^e singulière.

En général la métrique varie d'une paire de strophes à la suivante, mais elle ne révèle pas le support musical dont la conception diffère de celle des chansons analysées précédemment.

Les strophes 1a, 1b, puis 2a, 2b, ont la même structure prosodique : quatre vers par strophe, un vers de huit syllabes alternant avec un vers de six syllabes. Néanmoins la mélodie de 1a, 1b est différente de celle de 2a, 2b. — Les strophes 3a, 3b, de deux vers seulement chacune, ont leur mélodie propre ; de même, 4a et 4b (quatre vers de sept syllabes chacun par strophe). — La strophe 5 de huit vers de sept syllabes présentant tous a même rime (... *tum*) repose cependant sur deux mélodies

²⁺² ²⁺²
A A' B B'. — 6a, 6b ont la même mélodie (quatre vers de huit syllabes chacun) ; les strophes 7 et 8 présentent la particularité suivante : 8a et 8b comportent trois vers alors que 7a et 7b n'en ont que deux chacune ; mais ce sont les mêmes formules qui servent aux vers supplémentaires de 8 :

7a	mélodie	A	A'	(A ouvert, A' clos)
7b	—	A	A'	»
8a	—	A	A' A'	»
8b	—	A	A' A'	»

Enfin la neuvième strophe singulière comme la cinquième, de trois vers, chacun de 7 + 4 syllabes, utilise pour le deuxième vers la mélodie de 7a, tandis que le troisième et dernier vers, débutant sur cette même mélodie, continue par une vocalise qui, tout en s'inspirant de certaines pièces liturgiques ornées — comme beaucoup de graduels, — anticipe sur le style du *bel canto* ou tout au moins sur celui des *laudi* du XIV^e siècle ou des airs de cour du XVI^e.

On remarque que la mélodie de chaque strophe se compose de deux sections symétriques, et qui seraient rigoureusement identiques si elles ne se distinguaient par la cadence finale ; la première, A, aboutit à une cadence suspensive qualifiée « ouvert » dans les chansons de trouvères ; la deuxième se termine par une cadence conclusive dite « clos » ; dans les pièces latines, on peut rencontrer les termes correspondants : *apertum* et *clausum* (mais qui ne figurent pas dans les *Carmina Burana*). On doit à ce propos noter que le rapport des deux sons qui caractérisent d'une part l'ouvert et de l'autre le clos est, comme aujourd'hui, celui de dominante à tonique ; *Clauso cronos* étant du septième ton, l'ouvert se fait sur la note *ré* (ou son substitut *si*) et le clos sur la tonique *sol*.

Si l'on ajoute à cela la tonalité majeure des mélodies, la carrure de certaines d'entre elles qui les rapproche de la chanson de danse, on conclut que l'esthétique de ce lai latin du XIII^e siècle est beaucoup plus voisine de la nôtre que celle des chansons précédentes : *Licet eger et Dulce solum*.

Clauso cronos.
Mélodie des Str. 7a 7b 8a 8b.

7a. *mi-ni-nd e-xi-tus ig-ne vi-gen-te*

7b. *mor-te me-dul-fi-tus os-sa-te-nen-te..*

Str. 9. *Par... ce da... to... pi-a Cy-pri-a-*

8a. *-go... ne et qui-a vin-ci..*

8b. *mur, arma-re po-ne et qui-bus se ve-nus-to Di*

ne!



La dernière pièce examinée est un conduit (*conductus*) polyphonique : *Fas et nefas*, neumé dans les *Carmina Burana*, à une voix, mais noté sur lignes et à trois voix dans deux mss. : Florence (Plut. 29, I, 225, XIII^e siècle) et Cambridge (J. Col. 18, fol. I, XIV^e siècle) ; ces notations, bien qu'appartenant à la période modale, sont indifférenciées et poseront le problème du rythme ; mais il convient de définir le *conductus* ; celui-ci, d'abord monodique, accompagnait les déplacements des officiants ou des assistants et les processions qui se déroulaient souvent à l'intérieur de l'église. Le conduit devint polyphonique vers 1200 environ, et il se trouve largement représenté dans les mss. dits de Notre-Dame. Contrairement à ce qui se passera dans le motet, les deux, trois ou quatre voix du conduit polyphonique chantent en même temps les mêmes syllabes du texte et réalisent ainsi ce que nous appelons aujourd'hui des accords verticaux. Contrairement encore au motet, les voix s'arrêtent ensemble aux mêmes repos et sont écrites en partition comme dans les pièces de piano, d'orgue ou d'orchestre actuelles, et non plus en voix séparées. Cette disposition générale est celle de *Fas et nefas* qui présente, entre deux phrases mélodiques correspondant à deux vers successifs, une barre verticale, probablement une légère pause.

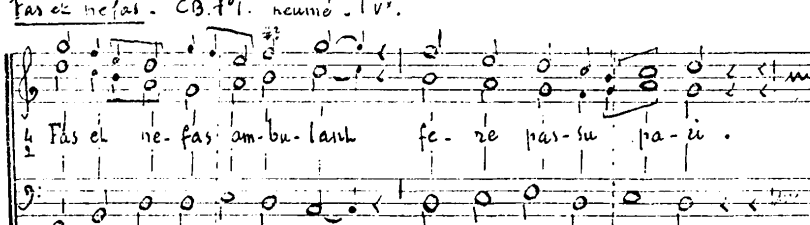
Le poème, qui est peut-être de Gautier de Châtillon, comprend cinq strophes de neuf vers disposés comme suit : 7 syllabes + 6 + 7 + 6 + 7 + 6 + 5 + 7 + 6 ; il s'agit de la « strophe goliardique », mais dont le septième vers est de cinq syllabes avec finale ascendante. Il n'est pas rare que les goliards, très maîtres de leur art, innoveraient dans leur propre discipline.

Le chant original est celui qui sert de base, c'est-à-dire la voix grave (*tenor*, fr. « teneur ») ; autant qu'on en peut juger, il correspond assez exactement aux neumes des *Carmina Burana* et, sans entrer dans le détail des raisonnements, je puis dire que c'est la nécessité de totaliser le même nombre de temps dans les trois voix, au septième vers de cinq syllabes, qui m'a en quelque sorte imposé le rythme isochronique avec allongement de la septième syllabe du vers de sept syllabes, de la cinquième et de la sixième du vers de six syllabes.

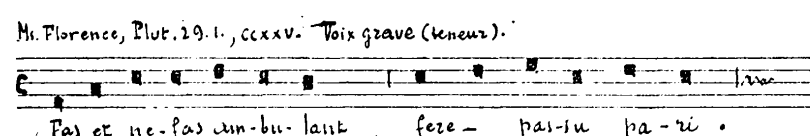
Les cinq strophes se chantent comme dans une chanson — qui était la forme originale — sur la même mélodie (je n'ai donc transcrit que la première strophe) ; le sujet du poème est moral : confrontation du vice et de la vertu.

Comme *Clauso cronos*, *Fas et nefas* est du septième ton, donc analogue à notre mode majeur et parfois même avec la précision du *fa* ♮ à titre de sensible ; en dépit de la présence presque exclusive des accords de quinte et d'octave, ce trio se rapproche manifestement de notre conception moderne de la musique.

Fas et nefas - CB. fol. neumé - 1 v^e.



Ms. Florence, Plut. 29. I., ccxxv. Voix grave (teneur).



CONCLUSION

L'étude qui précède est moins destinée aux musicologues qu'aux participants à des recherches centrées sur l'époque romane ; leur attention pourrait désormais s'arrêter sur des textes ou sur des notations encore inconnus ou négligés.

Pour les textes, c'est évidemment la découverte d'un paragraphe ou même d'une ligne, appartenant au XI^e ou au XII^e siècle et relative à la rythmique musicale, qui pourrait confirmer ou infirmer toutes les reconstitutions tentées jusqu'ici et qui demeurent hypothétiques. Elle pourrait d'ailleurs suggérer de nouvelles solutions. Je rappelle à ce sujet qu'il a suffi de quelques mots de Jérôme de Moravie pour enseigner que la brève des anciens (avant 1180-1200) durait un *instans*, celle des modernes (du XIII^e siècle), trois *instantia* ; d'où se déduisent des indications précises relatives à l'exécution du chant liturgique et, par incidence, des chansons médiolatines.

Pour ce qui est des notations, on peut admettre que tous les manuscrits cotés, surtout en France, en Allemagne, en Angleterre, ont été dépouillés ; cependant, malgré leur minutie, Strecker, qui avait signalé la présence de *Licet eger* dans un ms. d'Évreux, a omis de dire qu'il y est noté sur lignes (1925), Hilka et Schumann eux-mêmes ont oublié que *Tempus transit gelidum* (n° 152 des *Carmina Burana*) figure noté dans un ms. célèbre, le B.N. lat. 3719, de Saint-Martial. Il y a quelques années, j'ai relevé dans un ms. liégeois bien connu, conservant des œuvres de Jean de Garlande, une séquence entièrement notée, qui n'était mentionnée jusque-là que dans un ms. anglais où elle est incomplète.

Il est une autre possibilité de découverte qui n'est peut-être pas encore épuisée : ce sont les pages de garde dont certaines sont en quelque sorte barbouillées de neumes ou de notes. Ce sont aussi les couvertures de mss. conservés dans les dépôts d'archives ou de bibliothèques ; beaucoup d'entre elles sont constituées par des parchemins arrachés à des *codices* et porteurs de notations musicales. Dom Hourlier découvrait, il y a quelques années (1956), sur des reliures en parchemin plusieurs pièces médiolatines notées ; il se réserva le commentaire des œuvres liturgiques et abandonna les chansons profanes à M. Chailley qui reconnut parmi elles deux chansons goliardiques présentant de notables différences avec d'autres versions.

De semblables trouvailles restent donc possibles et sont de la juridiction plus particulière des philologues attachés à cette période romane ; mais les archéologues peuvent aussi contribuer à ces découvertes. En 1946, M. Marius Schneider parvenait à cette conclusion : que l'ordre des chapiteaux divers, à sujets animaliers, des monastères de San Cuxat et de Gérone correspondait aux notations musicales de deux hymnes en usage dans ces monastères³¹. En dépit de la fragilité de cette thèse, il n'est pas interdit de croire qu'en raison de la généralité et de l'importance du symbolisme à l'époque romane et au XIII^e siècle (mis en évidence jadis par Émile Mâle), de telles dispositions dans le choix et l'ordre des chapiteaux n'aient pas existé dans les cloîtres romans du Midi de la France qui, je crois, n'ont pas encore été systématiquement étudiés de ce point de vue. Enfin, l'archéologue peut servir la musicologie en relevant avec soin les figurations d'instruments de musique, de joueurs d'instruments, de chanteurs, de danseurs qui paraissent dans les bas-reliefs, les sculptures et les peintures ; ces représentations sont relativement fréquentes et peuvent être en rapport avec les textes de certains chants liturgiques qui font allusion à des instruments de musique.

31. M. SCHNEIDER, *El origen musical de los animales simbolos en la mitologia y la escultura antiguas*, Barcelone, 1946 ; Id., *Die Singende Steine*, 1955.

ANNEXE

La liste des *Carmina* chantés qui suit est extraite du microfilm du manuscrit de Munich lat. 4660 Clm. Elle est destinée spécialement aux musicologues, bien que les médiolatinistes soient à même de rencontrer et d'identifier, dans des mss. encore peu exploités à ce point de vue, certaines de ces chansons qu'une notation lisible permettrait de transcrire.

Les pièces neumées ne sont pas les seules qu'il soit intéressant d'inventorier ; on propose dans l'énumération suivante : 1° les chansons neumées qui se retrouvent dans d'autres mss., mais sans notation lisible ; 2° les chansons neumées qui se retrouvent avec des notations lisibles dans d'autres mss. et qui ont ou non donné lieu à des transcriptions en notation moderne ; 3° les pièces non neumées, mais qui comportent un refrain et qui, par conséquent, étaient destinées au chant ; 4° les pièces non neumées et sans refrain, mais qui par la présence de « lignes de conduite » (..... ou ~~~~~) suggèrent des mélismes ou des vocalises et, donc, qu'elles étaient neumées ou notées dans l'original ; 5° celles qui ne portent aucun signe de possibilité musicale, mais qui ont été relevées, parfois tardivement, sous forme de mélodie ou de polyphonie.

Les éditeurs Hilka et Schumann ont eu le mérite de mentionner, pour les chansons qui en comportaient³², les versions neumées ou notées connues en 1941.

En dépit de l'importance des *Carmina Burana*, on ne saurait oublier que d'autres chansons médiolatinnes existent, parfois avec des neumes, parfois en version notée, d'autres avec des refrains (*Versa est in luctum*, *Nummus vincit*, etc.), dans le recueil de Cambridge, le ms. de Saint-Omer (Gautier de Lille ou de Châtillon), dans les mss. B.N. Lat. 3245, 11412, Nouv. acq. 1544, surtout 11867, dans Vat. Reg. 1462 (xe-xie s.), Vat. 344, etc.

La liste ci-dessous comporte : 1° une colonne pour le folio du ms. ; 2° une colonne pour le numéro de l'édition HILKA et SCHUMANN (H.S.) ; pour les drames et les dernières pièces, celui de SCHMELLER ; 3° la liste elle-même. Hilka et Schumann ont dressé, en tête de leur édition, un tableau de concordance entre le numérotage H.S. et celui de Schmeller.

Pour les *Fragmenta*, notre première colonne donne le numéro de la ou des planches ; la deuxième colonne, la page de l'étude de W. MEYER.

Abréviations principales

« A f M W »	: « Archiv für Musikwissenschaft ».
all.	: allemand.
A. H.	: « Analecta Hymnica ».
BESS. Fest.	: « BESSELER Festschrift », 1962.
B.N.	: Bibliothèque Nationale, Paris.
Ca.	: Ms. de Cambridge.
F	: Florence, ms. Pluteus, 29, 1.
fr.	: français.
G. (I, II ou III)	: GERBERT, <i>Scrip. de Musica</i> , t. I, II ou III.
H.S.	: éd. HILKA et SCHUMANN.
lat.	: latin.
lig.	: ligature.
LIPP.	: LIPPHARDT.
LUD., Rep.	: LUDWIG, <i>Repertorium</i> .
mél.	: mélisme.
Mus. Cat.	: <i>La Musica a Catalunya</i> (H. ANGLÈS).
N.	: neumé.
N. n.	: Non neumé.
R.	: RAYNAUD (n° ...).
Refr. ou Refl.	: Refrain.
Str.	: Strophe.
T	: Madrid, ms. 20486.
Trans.	: Transcription.
Vx	: Voix.
W 1, W 2	: Wolfenbüttel, 1 ou 2.
YOUNG	: <i>The Drama of the Medieval Church</i> , 2 vol., éd. 1961.

32. Pour tout ce qui concerne la bibliographie, la diptérogaphie, les attributions, etc., se reporter à l'édition en cours de HILKA et SCHUMANN.

Liste des *Carmina* chantés

Ms.	H.-S.	
1 r ^o -v ^o	19	<i>Fas et nefas.</i> — Tout neumé, neumes simples et lig. Notation in F, 225, r ^o -v ^o , 3 vx. Trans. MACHABEY, d'après ms. de Ca. (« Romania », LXXXIII, 337). LIPP., BESS. Fest., p. 104.
2 r ^o	21	<i>Veritas veritatum.</i> — Neumes prévus. Notation in F, 1 vx. Cf. LUD., Rep., 227, 264.
2 r ^o	22	<i>Homo qui vigeas.</i> — N.n., mais noté : F, 286/7, 2 vx ; T, 126 r ^o -v ^o , 1 vx ; W 2, 127/8, 2 vx, 148/9, 1 vx.
2-3 r ^o	26	<i>Ad cor tuum.</i> — N.n., mais noté in F, 420/21, 1 vx ; <i>Las Huelgas</i> (cf. ANGLÈS), str. 3, p. 167, str. 4, p. 161, à 1 vx ; notation carrée.
3 r ^o -v ^o	27	<i>Bonum est confidere.</i> — N.n., mais, à la fin : lignes de conduite : <i>Tu...o, ve...scere</i> (donc neumes prévus), et notés dans F, 430 r ^o -v ^o , 1 vx ; <i>Las Huelgas</i> (ANGLÈS), 157 r ^o -v ^o , 1 vx.
4 r ^o	30	<i>Dum juventus.</i> — Huit lignes neumées, simples et lig., quelques mél. Trans. hypothétique : LIPP., BESS. Fest., p. 105, 1 vx. Seul ms.
4 r ^o -v ^o	31	<i>Vite perdit.</i> — Entièrement neumé. 1 simple ou une lig. par syllabe. Str. 1, notée dans F, 356 r ^o , 2 vx. Trans. LIPP., BESS. Fest., p. 106, 2 vx.
5 r ^o -v ^o	33	<i>Non te luisse pudeat.</i> — Neumatique simple, qqs. courts mél. Noté dans F, 435 r ^o -v ^o , str. 1 à 1 vx.
5 v ^o	34	<i>Deduc Syon uberrimas.</i> — N.n. mais neumes prévus (lignes de conduite, <i>ever...tere</i>). Noté dans plusieurs mss. : F, 336/7 ; T, 83-85 v ^o ; W 2, 93 r ^o -96 r ^o ; W 1, 159 v ^o -161. 2 vx.
6 r ^o	36	<i>Nulli beneficium.</i> — N.n. mais noté in F, 334 r ^o -335 r ^o , 2 vx. Fr. 146, B.N. (Fauvel), VII, 1 vx. W 1, 117/18, 2 vx ; T 63 r ^o -65, 2 vx.
6 r ^o -v ^o	37	<i>In Gedeonis area.</i> — N.n. mais noté in Barcelone, Rip. 116 ; Trans. LIPP., BESS. Fest., 108/09. 1 vx (différent de celui qui est signalé par CHAILLEY, ms. Ch. 156 et F, 239, 3 vx). Le poème serait de 1187/88. Cf. ANGLÈS, qui le transcrit in <i>Mus. Cat.</i> , 256, avec bibliogr. à la date de 1935.
13 r ^o -v ^o	47 et 47 a	<i>Crucifigat omnes.</i> — N.n. mais noté in F, 231/2, 3 vx ; Ca. Jesu Coll. 18, feuille volante 3/4, 3 vx (XIV ^e s.) ; W 1, 78-79, str. 1, 3 vx ; W 2, 138/39, 2 vx, 46, 3 vx. (Stuttgart), fol. 33 r ^o neumé. Trans. LIPP., BESS. Fest., 110/11, 3 vx. (Cf. H.S. qui l'ont divisé en deux, 47 et 47a.)
13 v ^o -14 r ^o	48	<i>Quod spiritu David.</i> — Refr. Neumé sur 11 lignes et 2 mots. Neumes simples et lig. Seul ms. Cf. l'éd. H.S. La chanson allemande qui suit sans interruption n'est pas neumée. LIPP., Trans. hypothétique, BESS. Fest., 1 vx, p. 112.
16 v ^o	51	<i>Debachatur.</i> — N.n., mais str. à refr. (refr. <i>Proh dolor</i>). H.S. ont séparé de <i>Debachatur</i> 3 str. avec un nouveau refr. :
16-17 r ^o	51 a	<i>Imperator rex Graecorum.</i> — (Refr. <i>Ayos...</i>) N.n. Seul ms.
17 r ^o	52	<i>Romam a solemnibus</i> , ou <i>Nomen a solemnibus</i> (H.S.). — N.n., mais refr. Noté in B.N. lat. 3749, 164 r ^o -v ^o , 1 vx (XII ^e s.) ; <i>Ibid.</i> , 3719, p. 41-42. 1 vx. Cf. DREVES, A.H., XX, 19 et ss. Trans. LIPP., « AfMW », 1955, 122 et ss., d'après 3549. (Il date la pièce de 1100, mais H.S. : 1 ^{re} moitié du XII ^e s.)
17-18 r ^o	53, 53 a	<i>Anno Christi Incarnationis.</i> — N.n., mais neumes prévus et lignes de conduite. (H.S. en ont fait deux pièces). Seul ms.
18 v ^o	56	<i>Janus annum circinat.</i> — N.n., mais refr. Seul ms.
18-19	57	<i>Bruma veris emula.</i> — N.n. H.S. disent : neumes prévus ; ligne de conduite sur le dernier mot : <i>De... liniri</i> . Seul ms.
19-20 r ^o	59	<i>Ecce chorus virginum.</i> — 7 str. avec refr. N.n. Seul ms.
23 r ^o -v ^o	62	<i>Dum Diane vitrea.</i> — 4 str. inégales. N.n. H.S. disent : neumes prévus. Qqs. lignes de conduite dans la str. 1. Seul ms.
23 r ^o -24 v ^o	63	<i>Olim sudor Herculis.</i> — Str. parallèles et refr. n.n., mais noté in Ca., 1 vx, et F, 417 r ^o -v ^o , 1 vx. Trans. LIPP., BESS. Fest., 1 vx, d'après Ca. p. 113/4.
26 r ^o -v ^o	67	<i>E globo veteri.</i> — N.n., mais neumes prévus, lignes de conduite. Noté in F, 446 v ^o . 1 vx mél.
26-27	68	<i>Saturni sidus lividum.</i> — N.n., mais neumes prévus (H.S.).
28 r ^o -v ^o	71	<i>Axe Phebus aureo.</i> — N.n., mais noté in ms. Erfurt (H.S.). Str. parallèles inégales. Trans. LIPP., « AfMW », 1955, 2, p. 122 et ss., 1 vx.

Ms.	H.-S.	
29 r ⁰ -v ⁰	73	<i>Clausus chronos et serato (alias : Clauso cronos)</i> . — N.n., mais noté in Saint-Gall, 383. Trans. MACHABEY, «Romania», LXXXIII, p. 329 et LIPP., «AfMW», 1955, 1 vx.
29-30 r ⁰	75	<i>Omittamus studia</i> . — N.n., mais refr. 4 vers. Seul ms.
34 r ⁰ -v ⁰	79	<i>Estivali sub fervore</i> . — Neumé, str. 1 à 3. Neumatique simple. Schéma de la mélodie par H.S. Seul ms.
34 v ⁰	80	<i>Estivali gaudio</i> . — 6 lignes neumées : 1 str. et refr. Les 2 premiers mots sont au début du <i>Ludus de rege Aegypti</i> (v. <i>infra</i>). Cf. YOUNG, II, 463 : <i>Estivali...</i> est un <i>conductus</i> . Seul ms.
34-35 r ⁰	81	<i>Solis jubar</i> . — 4 str. N.n., mais refr. Seul ms.
35 r ⁰ -v ⁰	82	<i>Frigus huic</i> . — N.n., mais probablement un refr. : O O O A A A E. Plusieurs études (FARAL, OULMONT). Seul ms. (H.S. : <i>Frigus hinc</i>).
35 v ⁰	83	<i>Sevit aure</i> . — N.n. Refr. : <i>Et gaudia</i> , etc. (H.S. : <i>Quam dulcia</i>).
36 r ⁰	84	<i>Dum prius inculta</i> . — N.n., mais refr.
36 v ⁰	85	<i>Veri(s) dulcis</i> . — N.n. ici, mais neumé in B 2, 64 r ⁰ (selon H.S.). Neumé in ms. Escorial, Z, II, 2, dont facs. in <i>Mus.Cat.</i> , p. 179, trans. p. 252, et LIPP., «AfMW», 1955.
36 v ⁰	86	<i>Non contrecto</i> . — N.n., mais refr. Seul ms.
37 r ⁰ -v ⁰	88	{ <i>Ludo cum Cecilia</i> . — 6 ^e str. de H.S. <i>Amor habet superos</i> . — N.n., H.S. donnent un refr.
37-38 r ⁰	88 a	<i>Jove cum Mercurio</i> . — N.n., mais noté in B.N. lat. 3719, fol. 28. Trans. LIPP., «AfMW», 1955, 1 vx.
38 v ⁰	90	<i>Exiit diluculo</i> . — N.n., mais noté in Munich Clm. 5539, 35 r ⁰ -v ⁰ , 2 vx (XIV ^e s.). Trans. LIPP., «AfMW», 1955.
43 r ⁰	3	<i>Ecce torpet</i> . — N.n., mais noté in Ca. I, v ⁰ , et A, 98 r ⁰ , str. 1, 1 vx. Refr. Trans. LIPP., BESS. Fest., p. 102, 1 vx. Attribué à Gautier de Châtillon.
45 r ⁰ -v ⁰	8	<i>Licet eger</i> . — N.n., mais noté in Évreux, 2, fin XII ^e -XIII ^e s. Trans. MACHABEY, «Études normandes», n ^o 83, 1957, 1 vx, avec facs. ; LIPP., BESS. Fest., p. 103, 1963.
47 v ⁰	12	<i>Procurans odium</i> . — N.n., mais noté in F, 226 r-v ⁰ , 3 vx. Ca. J.C. 18, 1 r ⁰ , 3 vx (XIV ^e -XV ^e s.). Munich Clm. 5539, XIV ^e s. Str. 1 à 2 vx, str. 2 à 1 vx. T, 124/5, 2 vx. (Cf. DREVES, A.H., t. XXIII. Cf. Blondel de Nesle).
47-48 r ⁰	14	<i>O varium fortune</i> . — Neumatique syllabique simple et lig. ; noté in F, 351 v ⁰ , 2 vx ; B.N. fr. 146, fol. 3 v ⁰ , str. 1, 1 vx (Cf. J. WOLF, <i>Gesch. d. Mens. Not.</i> , p. 42 ; AUBRY, photo. du ms. 146).
48 r ⁰ -v ⁰	15	<i>Celum non animum</i> . — 2 premières str. neumées, neumatique syllabique. Noté in F, 223/4, 3 vx. Str. 1 ; W 1, 15 r ⁰ -v ⁰ . Str. 1, 3 vx.
49 v ⁰	94	<i>Congaudentes ludite</i> . — N.n., mais refr. Seul ms.
49 v ⁰	95	<i>Cur suspectum</i> . — N.n., mais refr. en fr. Seul ms.
49 v ⁰	96	<i>Juvenus amori feri</i> . — N.n., mais refr. Seul ms. (H.S. : <i>Juvenes</i>). Incomplet.
50 r ⁰ /82 v ⁰	118	<i>Proh dolor quid faciam</i> . — H.S. disent : c'est la 3 ^e str. de la chanson <i>Doleo quod nimium</i> . On lit encore 3 neumes sur <i>amicitiam</i> (3 ^e str.). La chanson devait être neumée à l'origine. Latin mélangé de français. Seul ms.
50 r ⁰	119	<i>Dulce solum</i> . — Neumé jusqu'à <i>quando dulcia</i> . Refr. Noté : Chartres, ms. 223, 66 v ⁰ . Études et photo. de DELAPORTE SALZER, etc., <i>apud</i> H.S. Autres neumes in ms. Linz. Trans. MACHABEY, «Romania», LXXXIII, 336 ; LIPP., «AfMW», 1955, 122 et ss.
51 r ⁰ -v ⁰	122	<i>Expirante primitivo</i> . — N.n., mais neumes prévus ; lignes de conduite : ex. : <i>igni...</i> <i>culo</i> . Seul ms.
51-52 r ⁰	123	<i>Versa est in luctum</i> . — N.n., mais refr. attrib. à Gautier de Châtillon. Cf. WILMART, «Revue bénédictine», 1937, 152 et ss.
52 r ⁰	124	<i>Dum Philippus moritur</i> . — N.n., mais une indication sur le ms. : <i>Refl</i> . Seul ms.
52 v ⁰	126	<i>Tempus instat floridum</i> . — N.n. Refr. à la 2 ^e ligne. : <i>Eya, qualia</i> , etc. Seul ms. H.S., début : <i>Huc, usque...</i> (II, p. 209).
53 r ⁰ -v ⁰	128	<i>Remigabat</i> . — Mél. neumés sur le 1 ^{er} mot de chaque str. et sur d'autres mots. Schéma par H.S. Seul ms.
53-54 r ⁰	130	<i>Olim lacus coluivram</i> . — N.n., mais refr. Seul ms.
54 r ⁰ -v ⁰	131	<i>Dic Christi veritas</i> . — 1 ^{re} str. neumée jusqu'à <i>bulia fulminante</i> , av. vocalise sur : <i>nan... te</i> .

Ms.	H.-S.	
		A la suite :
54 r ^o -v ^o	131 a	<i>Bulla fulminante</i> , déduit de la vocalise. H.S. en ont fait deux numéros. Notations in F, 204 r ^o , Egerton, 274, W 1, W 2, T. Cf. GENNRICH, « AfMW », XI, 1929, 326-330; VECCHI, <i>Poesia latina</i> , trans. à 3 vx.
55 r ^o		<i>Flete jideles</i> . — Neumé, quelques mél. Appartient à un <i>ludus</i> (cf. <i>infra</i>).
58 r ^o	140	<i>Terra jam pandit</i> . — Premiers mots neumés. Syllabique, sans lig. Seul ms.
58 v ^o -59 r ^o	142	<i>Tempus adest floridum</i> . — Début neumé. Cf. <i>Piae cantiones</i> , Londres, 1910. MÜLLER-BLATTAU dit : « Les neumes ne sont pas analogues à la notation. » Schéma de la not. <i>Piae</i> : ABAB CBDE.
59 r ^o	143	<i>Ecce gratum</i> . — 1 ^{re} str. neumée. Neumes simples et lig. A la suite et sans interruption :
59 r ^o -v ^o	143 a	<i>Ze niven</i> . — 7 vers allemands. Qqs. neumes encore lisibles à partir du 5 ^e vers : <i>Ich Wil...</i> Peut-être de Reinmar.
60 r ^o	146	<i>Tellus flore vario</i> . — 1 ^{re} str. neumée, <i>virga</i> et <i>punctum</i> . 5 str. inégales. Schéma H.S. AABCA.
		A la suite immédiate, en allemand :
»	146 a	<i>Nachtegel, sing einem don</i> . — Neumé, sauf le 4 ^e et dernier vers. (Les neumes ne sont pas rigoureusement semblables à ceux de <i>Tellus flore</i> .)
60 r ^o -v ^o	147	<i>Si de more</i> . — Neumé à partir de la 3 ^e str. Simples et lig.
60 v ^o	147 a	A la suite et sans interruption : <i>Sage, daz ich</i> . — 6 vers allemands neumés, mais différemment de ceux de <i>Si de more</i> . Peut-être de Reinmar le Vieux.
60 v ^o -61 r ^o	149	<i>Floret silva nobilis</i> . — N.n. mais refr. (avec vers allem.).
61 r ^o	150	<i>Redivivo vernat flore</i> . — Neumé jusqu'à <i>dulci sonis</i> . Pas de refr. indiqué. Schéma H.S. : ABABC.
		Enchaîné sans interruption à la chanson allemande :
»	150 a	<i>Ich bin Cheiser</i> . — Neumé sauf les derniers mots. Neum. simples. Peut-être de Heinrich von Morungen. Seul ms.
61 r ^o -v ^o	151	<i>Vivent prata hiemata</i> . — Deux premières str. neumées, simples et lig. Schéma de H.S. : ABCABCDEFHGHC.
61 v ^o	151 a	Suivi immédiatement de : <i>So wol dir</i> . — Neumé (peut-être de W. von Vogelweide ou de Liutulf von Savene). Seul ms.
»	152	<i>Estas non apparuit</i> . — N.n., mais refr. Seul ms.
61-62 r ^o	153	<i>Tempus transit gelidum</i> . — 1 ^{re} str. neumée. Noté in B.N. lat. 3719, 27. Non signalé par H.S. Trans. LIPP., « AfMW », 1955, 122 et ss.
64 r ^o (cf. 36 v ^o)	159	<i>Veri(s) dulcis in tempore</i> . — Neumé. Refr. V. ms. 36 v ^o .
64 r ^o	160	<i>Dum estas inchoatur</i> . — Tout neumé. Le ms. donne une str. de plus que H.S., neumée à peu près comme les deux premières. Schéma H.S. : ABCD : A semblable à C, B semb. à D. Seul ms.
65 r ^o	161	<i>Ab estatis foribus</i> (Ms. : <i>floribus</i>). — 2 str. Entièrement neumé. Figure avec ses 2 str. supplémentaires dans le <i>Ludus</i> , fol. 105 r ^o du ms., mais non neumé.
»	161 a	Suit immédiatement <i>Ab estatis</i> : <i>Div werlt frowt</i> (même forme littéraire que <i>Ab estatis</i>). — Neumé avec des lacunes. Seul ms.
65 r ^o -v ^o	162	<i>O consocii</i> . — 1 ^{re} str. neumée (5 str.). Seul ms.
66 r ^o -v ^o	164	<i>Ob amoris pressuram</i> . — 2 str. neumées. Seul ms. Suit immédiatement :
66 v ^o	164 a	<i>Ih wolde gerne singen</i> . — 2 premiers vers neumés.
66 v ^o -67 r ^o	165	<i>Amor telum est insignis</i> . — 1 ^{re} str. neumée, simples et qqs. lig. 3 str. de 9 vers chacune. Schéma de H.S. : AABAAB CD (ou CAD ?)
67 r ^o	166	<i>Jam dudum amoris</i> . — 1 ^{re} str. neumée, simples et lig. H.S. : 4 ^e str. semble ajoutée. Schéma : ABABCDE. Seul ms.
67 v ^o	167, 1, 2.	<i>Laboris remedium</i> . — 1 ^{re} str. neumée. 6 str., mais H.S. font des 4 dernières un autre n ^o . Seul ms.
67-68 r ^o	168	<i>Anno novali mea</i> (H.S. : <i>annualis mea</i>). — 1 ^{re} str. neumée. Schéma H.S. douteux. Seul ms.
70 r ^o	177	<i>Stetit puella</i> . — 2 str. suivies de <i>Eia</i> , suivies d'une str. lat. All., sans <i>Eia</i> . Seul ms.

Ms.	H.-S.	
70 v ^o	179	<i>Tempus est jocundum.</i> — 1 ^{re} str. et refr. neumés simples.
»	179 a	Suivi immédiatement de :
71 r ^o	180	<i>Einen Brief.</i> — N.n., mais refr. (différent de <i>Tempus</i>). <i>O mi dilectissima.</i> — 1 ^{re} str. et refr. neumés. (Le refr. en all. : <i>Mandaliet ! mandaliet !</i>) Peut-être d'un ancien Minnesang. Seul ms.
»	180 a	Immédiatement après :
71 r ^o -v ^o	181	<i>Ich will truren.</i> — N.n., mais refr. Seul ms. <i>Quam natura.</i> — N.n., mais refr. Seul ms.
71 v ^o	181 a	Suivi de :
»	182	<i>Der Winder.</i> — N.n., mais refr. Seul ms.
»	182 a	<i>Sol solo in stellifero.</i> — N.n., mais refr. Suivi de :
71-72 r ^o	183	<i>Uns chumet.</i> — N.n., mais refr.
72 r ^o	184	<i>Si puer cum puellula.</i> — N.n., mais refr. Seul ms. <i>Virgo quedam nobilis.</i> — Str. 1 vers lat., 2 vers all. Refr. : <i>heia ! heia !</i> all., puis lat. N.n. Étudié par JEANROY, « Romania », XXXI, 1902, 621.
72 r ^o -v ^o	185	<i>Ich was ein Chint...</i> <i>Virgo dum florebam...</i> Chaque str. : 4 vers (1 all., 1 lat., 1 all., 1 lat.) N.n., mais refr. : 3 vers lat. Genre pastourelle ? Seul ms.
73 v ^o -74 r ^o	98	<i>Troie post excidium.</i> — Neumes et mél., 1 ^{re} ligne. Syllabes répétées (<i>ei, ei, ei...</i>). Seul ms.
74 v ^o -75 r ^o	99	<i>Superbi paradisi.</i> — 10 str. inégales. 1 ^{re} str. neumée, mél. Cf. texte de H.S. Seul ms.
75 r ^o -v ^o	100	<i>O decus, o Libye regnum.</i> — N.n., mais sans doute neumes prévus ; dernier mot : <i>Do... loris.</i> Entièrement neumé dans Munich, Clm. 4598, XIII ^e s., 61 r ^o -v ^o .
77 v ^o -78 v ^o	103	<i>Eia dolor/nunc me solor.</i> — N.n., mais dernier vers de str. 2 a : <i>Vec... te.</i>
78 v ^o	104, I et II	<i>Egre fero.</i> — N.n. H.S. en font deux n ^{os} : <i>Egre fero</i> 3 str. <i>Amor noster</i> 3 str. Sans doute neumes prévus, car on lit au dernier vers : <i>Principis in ar... ce.</i>
80 r ^o	108	<i>Vacillantis trutine.</i> — Neumé. Refr. : <i>O langueo</i> , tout neumé. Noté dans Ca. (Bibl. Univ., n ^o 17), 1 r ^o -v ^o . Trans. LIPP., BESS. Fest., 118. Cf. H.S., II, p. 178/9.
80 r ^o -v ^o	109	<i>Multiformi succendente.</i> — Neumé, mél. Refr. Seul ms.
80 v ^o	110	<i>Quis furor est in amore.</i> — N.n. H.S. disent : neumes prévus ; en effet, lignes de conduite : <i>in... amore / in... novari / E... go.</i>
80-81 r ^o	111	<i>O comes amoris.</i> — N.n. ici, mais neumé dans les <i>Fragmenta Burana</i> , pl. 1 (v. p. 24 de W. MEYER et <i>infra</i>).
81 r ^o -v ^o	113	<i>Transit nix et glacies.</i> — N.n., mais refr. Seul ms.
81 v ^o	114	<i>Prata jam rident</i> (ms.). <i>Tempus accedit floridum</i> (H.S.). Neumes prévus (<i>gra... tiam</i> , str. 1 du ms.).
81-82 r ^o	115	<i>Nobilis mei miserere.</i> — 4 str. avec ref. N.n. A la suite :
82 r ^o	115 a	<i>Edile vrowe min.</i> — En all. Refr. N.n.
82 r ^o -v ^o	116	<i>Sic mea fata.</i> — N.n., mais noté in B.N. lat. 3719, 88 r ^o , trans. LIPP. « AfMW », 1955, 12 et ss.
82 v ^o	118	<i>Doleo quod nimium.</i> — N.n. 1 mot neumé. Cf. <i>supra</i> , fol. 50 r ^o .
83 r ^o	SCHMELLER CLXX	<i>O curas hominum.</i> — 4 premiers vers neumés, mél. sur <i>O</i> , lignes de conduite.
»	CLXXI	<i>Aristipe quam vissero.</i> — 1 mot neumé, mél. sur <i>A</i> , ligne de conduite dans str. 2.
89 r ^o	H.S. 178	<i>Bacche benevenies.</i> — N.n., mais refr. de 4 vers.
89 v ^o	179	<i>Potatores exquisiti.</i> — N.n., mais noté in Ms. Egerton 3307, milieu du xve s. (cf. SCHOFIELD, « Musical Quarterly », XXXII, 599 et ss. ; BUKHOFZER, 1950). Trans. partielle : SCHOFIELD, <i>op. cit.</i> , et les deux premières str. dans MACHABEY, « Mélanges P.-M. MASSON », 1955, I, 151/2 (3 vx).
90 v ^o	181	<i>Urbs salve regia.</i> — N.n. Refr. all.
»	182	<i>Hostes laudatur.</i> — N.n., mais refr.
93	189	<i>Lugeamus officium in Decio.</i> — Tout neumé, quelques mél. (p. 94 r ^o , neumes peu lisibles sur la 1 ^{re} ligne). C'est le début du <i>Ludus Jusorum</i> . Suite du <i>Ludus</i> : neumée.
94 r ^o	189, 3	<i>Victime novali.</i> — Séquence du <i>Ludus</i> , neumée, n. simples.
»	189, 4	<i>Loculum humilem.</i> — 2 lignes neumées avec mél.

Ms.	H.-S.	
94 v ^o	189, 5	<i>Mirabantur.</i> — Neumes simples ou lig. Fin du <i>Ludus</i> .
	SCHMELLER	
99 r ^o	CCII	<i>Ludus scenicus de nativitate Domini :</i>
»	CCII, 1	<i>Ecce Virgo pariet.</i> — Neumes simples, qqs. mél.
»	»	<i>Dabit illi...</i> — Neumes simples.
»	CCII, 2	<i>O Judea misera.</i> — 2 str. de 8 vers, neumées. Ensuite :
»	»	<i>Aspiciebam.</i> — N. et mél. (<i>incipit</i> seul).
99 v ^o	CCII, 3	<i>Hec stellae novitas.</i> — 4 str. de 4 vers. Neumatique différente sur chaque str.
»	»	<i>Judicii signum tellus.</i> — <i>Incipit</i> , neumé. Noté et transcrit <i>apud</i> de COUSSEMAKER, <i>Hist. de l'harm. au m.â.</i> , 110, pl. V, d'après le ms. B.N. lat. 1154, fol. 122. Cf. <i>Mus. Cat.</i> , p. 288 et ss., facs. de mss. du x ^e au xv ^e s. et trans. de 23 versions latines, 10 espagnoles et 6 polyphoniques (esp.). Importante étude. Discussion de l'attribution : J. CHAILLEY, <i>Saint-Martial...</i> , 130, 141 et ss. Il ne cite pas l'indication des C.B.
»	»	<i>Salve nobilis virga</i> (chanté par un <i>chorus</i>). — Neumé. (Texte complet de ce répons et du <i>versus</i> : YOUNG, <i>op. cit.</i> , II, 174.)
»	CCII, 4	<i>Ecce novo more...</i> — 2 lignes neumées.
»	CCII, 5	<i>Ut haec floruit.</i> — 3 str. de 4 vers, neumées, un peu ornées.
»	»	<i>Vadam, vadam.</i> — 1 vers neumé.
»	»	<i>Cave, cave.</i> — 1 ligne neumée.
»	»	<i>Orietur stella.</i> — 1 lig. neumée.
99 v ^o -100 r ^o	CCII, 6	<i>Dic michi.</i> — 2 str. de 8 vers. Neumes simples.
100 r ^o	CCII, 8	<i>Multum nobis obviat.</i> — 8 vers neumés.
»	CCII, 9	<i>Ad nos illa prodeat.</i> — 8 vers neumés.
»	CCII, 10	<i>Nunc aures aperit.</i> — 8 vers neumés.
100 r ^o -v ^o	CCII, 11	<i>O Augustine maxime.</i> — 40 vers, neumes simples.
»	CCII, 12	<i>In eventu prospero.</i> — 8 vers neumés. Qqs. finales ornées.
»	»	<i>Homo mortuus.</i> — 8 vers neumés comme <i>In eventu</i> .
100 v ^o	CCII, 13	<i>Ne fantasia dixeris.</i> — 2 str. de 8 vers, neumés. Simples et lig.
»	»	<i>Laetabundus</i> (<i>incipit</i> seul, neumé). — V. <i>Mus. Cat.</i> , 219-286, facs. 69. Sauf deux répliques, toutes les autres, sous les n ^{os} 14 et 15 (p. 84) de SCHMELLER sont neumées.
101 r ^o	CCII, 16	<i>Infelix, propera.</i> — 6 (ou 8) vers neumés.
»	CCII, 17	<i>Discant nunc Judei.</i> — En prose, mais chanté et neumé. Ce n ^o 17 de SCHMELLER, et toutes les répliques qui suivent (fol. 101 r ^o du ms.) sont neumées (sauf : <i>Tu que portabis</i> . V. à ce sujet, YOUNG, II, 180, n.).
101 v ^o	CCII, 18	<i>Per curarum.</i> — 4 str. de 8 vers, neumées, simples et lig. (n ^o 18 de SCHMELLER).
»	CCII, 19	<i>Mea jam precordia.</i> — 32 vers neumés (simples et lig. [19]).
»	CCII, 20	<i>Questionem noverat.</i> — 32 vers dont les 13 derniers ne sont pas neumés. Oubli ? (20 de SCHMELLER). Les pièces versifiées qui remplissent les ff. 102 v ^o à 104 r ^o du ms. ne sont pas neumées.
104 r ^o	CCII, 39	<i>Ad hanc vocem.</i> — Et les 3 répliques suivantes, neumées (<i>Ad hanc...</i> 8 vers) [précédées de la doxologie <i>Gloria...</i> , neumée].
104 v ^o	CCII, 41	<i>Tu Bethlehem.</i> — <i>Incipit</i> seulement. Neumé. Le <i>Ludus</i> se termine sur <i>Tu comes esto !</i> mais le ms. continue par des chants et des répliques appartenant à d'autres <i>Ludi</i> , ajoutés à la Nativité (v. YOUNG, II, 463 et ss.). Ces textes ne sont pas neumés, mais les deux pièces insérées : <i>Estivali gaudio</i> et <i>Ab aetatis foribus</i> , sont neumées autre part (v. <i>supra</i>).
	CCIII	<i>Ludus paschalis, sive de passione Domini.</i> (Titre ajouté par SCHMELLER). Le début est neumé.
107 r ^o	CCIII, 1	<i>Mundi delectatio</i> (chanté par Marie-Madeleine). 8 + 8 vers neumés, quelques mél.
»	»	<i>Mihi confer.</i> — 8 vers neumés.
107 v ^o	»	<i>Ecce merces optime.</i> — 8 vers neumés.
»	CCIII, 2	<i>Chramer, Gip die varwe mir.</i> — 3 str. de 4 vers avec refr. de 3 vers, en all. Neumé.

Ms.	SCHMELLER	
107 v ^o	CCIII, 2	<i>O Maria Magdalena.</i> — 9 vers (chantés) neumés.
»	»	Reprise de <i>Mundi delectatio.</i> — (<i>Incipit</i> seul, n.).
»	CCIII, 3	<i>Heu vita preterita.</i> — 8 vers neumés.
»	»	<i>Dico tibi</i> (1 ligne 1/2, neumée).
107 v ^o -108 r ^o	»	<i>Hinc ornatus seculi.</i> — 8 vers neumés, ainsi que le dialogue qui suit.
108 r ^o	3 et 4	<i>Ibo nunc ad medicum.</i> — 4 vers neumés (suivis de 2 str. de 4 vers en all., non neumés). Le dialogue qui suit est neumé.
»	CCIII, 5	<i>Debitores habuit.</i> — 2 str. de 6 vers, neumés. Ainsi que le dialogue qui suit.
108 v ^o	CCIII, 6	<i>Awe, Awe, daz ich...</i> — 2 str. de 4 vers, en all., neumés. Toute la scène dialoguée qui suit est neumée (soit 108, 109, 110 r ^o).
110 r ^o	CCIII, 7	<i>Awe, Awe, mich.</i> — En all. 5 vers, puis 3 str. de 4 vers, le tout neumé.
»	CCIII, 8	<i>Flete fideles anime.</i> — 4 str. de 5 vers (lat.), tout neumé.
111 r ^o	CCIII, 8	<i>Mi Johannes.</i> — 8 vers neumés. Inclus par certains auteurs dans le <i>Flete fideles</i> . Cf. YOUNG, I, 498 et ss.
»	»	<i>Planctus ante nescia.</i> — <i>Incipit</i> seul, neumé. Ce <i>planctus</i> est entièrement neumé dans les <i>Fragmenta</i> (v. <i>infra</i>), et noté sur lignes dans le ms. Mazarine, lat. 1002, 234 et ss., XIII ^e s. (mais l'œuvre est du XII ^e s., étant attribuée à Godefroy de Saint-Victor). Plusieurs autres mss. notés, en particulier Évreux lat. n ^{os} 2 et 39. Trans. d'après le ms. 2, par GENNRICH, <i>Formenlehre</i> , 1932, 143 (entièrement en 6/4). Plusieurs autres études. Liste des mss. : CHEVALIER, 14950.
»	CCIII, 9	<i>Vere filius.</i> — Suivi de 3 vers all., puis de 3 répliques en lat., le tout neumé. Le ms. donne ici, d'une autre écriture, plusieurs textes qui n'appartiennent pas au <i>Ludus</i> . Celui-ci continue fol. 112 v ^o :
112 v ^o	CCIII, 10	<i>Jesus von gotlicher Art.</i> — 4 et 4 vers all. neumés.
»	»	<i>Swer redelicher Dinge gert.</i> — 4 et 4 vers all., neumés. Fin du <i>Ludus</i> .
112 r ^o	CCVII	<i>Hac in die.</i> — Écrit en vers. Chaque vers du ms. vaut 3 ou 4 vers de SCHMELLER. La version de SCHMELLER est en 11 str. inégales. Tout neumé.
PLANCHES	ÉTUDE ET TEXTE	<i>Fragmenta Burana.</i> — É. W. MEYER, Berlin, 1901. (Folios ayant appartenu au ms. 4660 de Munich ; W. MEYER en a publié les photographies, précédées d'une importante étude.)
pl. I	p. 24	<i>O comes amoris.</i> — Chanson entièrement neumée, 19 lignes. Le dernier mot : <i>sclacium</i> , n.n.
II et III	p. 25-27	<i>Mundus finem properans.</i> — (De Marner, 1230/60). 15 str. de 4 vers. 1 ^{re} str. (3 lignes) neumée.
IV b	p. 30	<i>Ave nobilis / venerabilis / Maria.</i> — Écriture fine. 3 str. de 14 versicules, le tout neumé. Noté à 2 vx in F, 363. Autres mss. ou éd. dans l'étude.
IV c	p. 31	<i>Christi sponsa Katherina.</i> — 3 str. neumées. La str. est de 4 vers et un refr. de 2 vers. Les neumes ne sont pas exactement les mêmes, mais peut-être équivalents d'une str. à l'autre.
V, VI	p. 31 à 123	Début des trois jeux (<i>Ludi</i>), v. p. 123 et ss. <i>Ludus breviter passionne.</i> Début, <i>Ubi vis paremus.</i> 3 planches neumées. Pl. VI : <i>Planctus ante nescia</i> , 17 lignes neumées. Étude et texte, p. 125. Bibliogr. incomplète. Cf. <i>supra</i> . Texte intégral dans YOUNG, <i>op. cit.</i> , I, 514 et ss.
VIII à XI	p. 124-130	<i>Incipit ludus immo exemplum dominice resurrectionis.</i> (Benedicktbeuern Osterspiel). Sauf les didascalies, tout neumé, simples, lig. et courts mél. Texte et étude, p. 126-130.
XII-XIII	p. 136	<i>Incipit exemplum apparicionis Domini discipulis suis (juxta castellum Emaus).</i> <i>Ludus</i> « par antiennes », dit W. MEYER. Tout neumé. Texte, p. 136 et ss. YOUNG, I, 463. (N.B. Pour l'identification des antiennes signalées dans les <i>Ludi</i> par leur seul <i>incipit</i> , se reporter à YOUNG qui les cite d'après l' <i>Antiphonaire de Hartker</i> , éd. de la P. M., 2 ^e s., I, 1900).
XIV	p. 144	<i>Dolor crescit.</i> Fragment d'un « jeu marial » (W. MEYER) en lat.-all., vers de 10 syll. Texte, p. 144 de MEYER. Tout neumé.

En attendant la publication de HILKA-SCHUMANN, on trouvera quelques renseignements dans leurs « Commentaires » (p. 56-63) et surtout dans YOUNG, *op. cit.*, I et II, *pass.*