

## Sur la construction musicale du drame liturgique.

Hélène Wagenaar-Nolthenius

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Wagenaar-Nolthenius Hélène. Sur la construction musicale du drame liturgique.. In: Cahiers de civilisation médiévale, 3e année (n°12), Octobre-décembre 1960. pp. 449-456;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1960.1163>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1960\\_num\\_3\\_12\\_1163](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1960_num_3_12_1163)

---

Fichier pdf généré le 24/03/2019

Hélène WAGENAAR-NOLTHENIUS

---

## Sur la construction musicale du drame liturgique

Poursuivant l'étude de l'origine du drame liturgique, de la tradition musicale et des problèmes qui s'y rattachent<sup>1</sup>, nous nous souviendrons que les problèmes du rythme, qu'on ne rencontre pas seulement dans le drame liturgique, constituent bien la question la plus difficile et la plus discutée de la monodie médiévale tout entière, tant religieuse que profane. Précisons : il s'agit de cette monodie née dans les périodes du moyen âge qui n'ont pas employé, ou qui ont insuffisamment employé la notation mesurée. Il est incompréhensible que les hommes aient eu besoin de tant de siècles avant d'en venir à l'invention si simple qu'est la barre de mesure. Ou plutôt, ce serait incompréhensible si nous perdions de vue que la barre de mesure est le résultat du développement de notre sens du rythme dans une certaine direction. Le mot « évolution », ou mieux encore le mot « dévaluation », serait caractéristique pour ce développement. Seul un rythme régulier, simplifié et peu subtil se laisse « emprisonner » par des barres de mesure. On pourrait même supposer qu'il a été impossible aux musiciens médiévaux de donner des indications de rythme, leurs propres rythmes étant trop compliqués et trop subtils pour n'importe quelle indication écrite. Ceci a été certainement le cas du plain-chant originel, mais aussi de nos drames liturgiques ; nous ne viendrons certainement jamais à bout de cette question ; acceptons-le. Vu nos connaissances limitées concernant l'interprétation rythmique, il nous a paru souhaitable de tenir compte de la nature des chants dans ces drames, de rechercher s'ils sont d'origine grégorienne, oui ou non.

Dans les drames les plus anciens, notamment ceux qui sont liés à la tradition internationale des cycles de Pâques et de Noël, le plain-chant ou le pseudo plain-chant prévalait assez souvent. Dans les drames moins traditionnels, d'origine française pour la plupart, l'influence de l'art des trouvères et surtout celle des séquences d'Adam de Saint-Victor ont prévalu. Ne nous étonnons donc pas de trouver, parmi les formes dont se servait le drame liturgique, pas mal de séquences et de formes qui en étaient dérivées. Nous rencontrons ensuite surtout la forme strophique, donc le chant à couplets, avec ou sans refrain.

Nous avons examiné précédemment en quelle mesure les compositeurs de drames ont voulu et ont pu former un tout complet de ces différents chants et de ces différentes formes. Dans deux exemples tirés des deux premiers (*Jeu de saint Nicolas*, du manuscrit dit de Fleury [Orléans 201]), l'effort pour créer une unité va de pair avec un manque de fantaisie musicale. Une seule mélodie — deux tout au plus — sert à toutes les strophes et à tous les rôles.

Dans un *Jeu de saint Nicolas* qui vient ensuite, le *Filius Getron*, l'auteur trouve une autre solution. Était-ce le même auteur, dans un stade ultérieur de son développement, ou un autre plus doué ?

1. Le présent article constitue la partie centrale des leçons prononcées au C.E.S.C.M. de Poitiers en 1960, sous le titre : *Les aspects musicaux du drame liturgique*.

J'ai tendance à accepter la dernière supposition. Le *Filius Getron* est un peu apparenté au *Quodam Judaeo*, autre *Jeu de saint Nicolas*, dont l'audace et la fantaisie dépassent de si loin celles des autres drames liturgiques dont nous avons parlé que j'oserais à peine les attribuer au même auteur. Voyons tout d'abord le *Filius Getron* (Orléans 201, p. 196).

C'est un drame qui ne se soucie nullement des trois fameuses règles : unités de temps, de lieu et d'action. L'action se déroule tantôt dans la ville du roi chrétien Getron, tantôt dans celle du roi païen Marmorinus, et se place dans les limites de temps d'une année. Toute sorte de personnages y figurent : Getron, sa femme, leur fils, leurs consolatrices, leurs citoyens, le roi Marmorinus et ses serviteurs. Tous les éléments, il faut le dire, sont là pour créer un jeu chaotique et d'un caractère hybride. Notre compositeur doit s'être cassé la tête à réfléchir au moyen de distinguer tous ces personnages l'un de l'autre autrement que par leur costume de scène. Sa solution fut une sorte d'œuf de Colomb ; elle fait penser au principe du leitmotiv que les compositeurs d'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle allaient réinventer. Chaque personnage eut sa propre mélodie, bien définie.

Le drame s'ouvre par l'entrée en scène des serviteurs du roi païen (mélodie A). Le roi leur répond qu'ils doivent aller faire des rapt (mélodie B). Ils exécutent cet ordre, ravissent le fils de Getron et rapportent leur action au roi (même mélodie). Mais lorsque le *puer* lui-même prend la parole, nous entendons une nouvelle mélodie (C), d'ailleurs identique à la mélodie principale des *Trois filles dotées*, autre drame de saint Nicolas. Il chante un dialogue avec la mélodie du roi. Ensuite, dans sa ville natale lointaine, sa mère commence à se lamenter sur une mélodie à elle (D) nettement inspirée des Lamentations de Jérémie, des nocturnes de la semaine sainte. De même son mari possède, à son tour, son propre leitmotiv, tandis que leurs citoyens ont le leur. Ceci continue jusqu'à la fin qui, fidèle à la tradition, offre une coda différente, sous la forme d'un hymne de louanges à saint Nicolas. Ce saint a en effet sauvé le fils de Getron et l'a rendu à ses parents.

Je voudrais signaler encore un petit détail amusant, qui se rapporte essentiellement à la musique et que l'on ne trouverait guère dans le texte en soi. Il existe un chant de ce fils enlevé, ce qu'il chante lorsqu'il est brave et tient tête au roi païen. Mais lorsque le mal du pays le prend et qu'il commence à se lamenter, tout d'un coup il chante la mélodie de sa mère, Eufrosine, au lieu de sa propre mélodie.

Pour nous résumer, ce jeu révèle un effort en vue de créer un système, à force de mélodies typiques. Une étroite unité n'en pouvait naître, les sujets dramatiques et musicaux étant, dans ce drame, trop hétérogènes. Pourtant, nous possédons un pendant de ce procédé dans un jeu qui ne traite pas une donnée anecdotique et légendaire, mais une donnée allégorique et qui, à cause de cela, pouvait être construit avec plus de symétrie. Pour montrer cela, je dois négliger un moment la collection de Fleury et me servir du manuscrit aquitain contenant le drame dit « Jeu de l'Époux », le *Sponsus*.

L'intrigue de ce drame succinct est empruntée à la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, thème chéri des drames sur le Jugement dernier, dans les pays germaniques également. Au fond, il n'a pas de rapport direct avec la liturgie et, tel que ce drame nous a été livré, il nous est impossible de savoir s'il tenait une place quelconque dans la liturgie : impossible de dire s'il fut joué à la fin des matines, avant la grand messe, pendant les vêpres, ou à quelque autre moment. Le plain-chant connaît, il est vrai, la belle antienne de communion : *Quinque prudentes virgines*, du commun des vierges non martyres qui, comme évangile, contient le péricope afférent à Matt. XXV. Le plain-chant use encore d'autres chants comportant des allusions au même texte, mais sans lien mélodique direct avec notre jeu. Il faut chercher la rédaction définitive du *Sponsus* en Angoumois ou en Périgord, le dialecte dont les acteurs se servent en plusieurs endroits semble l'indiquer. Ce dialecte, d'ailleurs, a attiré l'attention des philologues depuis longtemps.

Vu le sujet, le drame doit être né dans un couvent de femmes, l'abondant emploi du langage populaire fait à soi seul penser déjà à une communauté moins lettrée que n'était celle d'une abbaye bénédictine ou d'une collégiale, centres où sont nés les drames écrits uniquement en latin ; toutefois le ms. B.N. lat. 1139 dans son état actuel provient de l'abbaye Saint-Martial de Limoges.

Examinons de près la musique. Notre drame se sert de quatre mélodies, distribuées de préférence à quatre (ou cinq) différents acteurs ou groupes d'acteurs, donc à peu près ce qui se faisait dans le



Excorandae principans populo - - Pater meus Getron vo-ca-bu-lo  
Deum colit cu-i sunt maria - - Quem facit nos et vos et om-ni-a

(Cfr. Jeu des  
3 filles dotées.)

Cara mihi pignora fili-ae - - Opea patrio ino-pis u-ni-cae  
Et solamen meae mi-eri-ae - - Mihi maesto tandem consu-li-te, me miserum!

*Filius Getron.* La forme sous laquelle le *Jeu de l'Époux* nous est parvenu n'est cependant pas aussi parfaite que celle des jeux de Fleury, non seulement à cause de la notation aquitaine sans portée, mais encore parce que le scribe a évidemment commis quelques négligences. Nous avons donc à reconstruire ce drame en quelques endroits.

Au début du jeu on trouve le mot : *Sponsus*. Est-ce le titre du drame ou l'indication de l'acteur qui doit chanter les vers qui suivent ? Peut-être les deux. Il est probable que cette « ouverture » doit être chantée, sinon par le Christ lui-même, du moins par le chœur de ses élus. C'est un chant strophique sur lequel on chante, la première fois, cinq couplets : *Adest sponsus qui est Christus | vigilate virgines*. On entend de nouveau le *Sponsus* — cette fois, c'est bien lui — vers la fin du drame, chantant des vers écrits dans le même mètre : *Amen dico vos ignoro | nam caretis lumine*. Il est important de constater la présence de ce mètre identique qui diffère de celui des vers chantés par les vierges, car, vers la fin du drame, le scribe a omis de noter la musique. En tenant compte d'abord de ce même



Puer Heu, heu, heu mihi mi - - sero Vitae meae finem de-si-de-ro. Vi-vus enim quamdiu  
Mater Heu, heu, heu mihi mi - - serae Quid agam, quid queam di-ce-re? Quo peccato ma-ru-i  
(Cfr. Quomodo sedet ... plena populo? Facta est quasi .. domina .. etc.)



fu-ero liberari na-qua-quam potero  
perdere natum meum et ultra vivere ?  
( princeps pro ... sub tributo )

mètre, ensuite de la tendance à donner, à chaque personnage ou groupe de personnages, une même mélodie, on ne sera probablement pas loin de la vérité en chantant les derniers vers de l'Époux sur cette même mélodie, à laquelle nous donnons le sigle *A*. Ainsi le drame s'ouvre et se termine par cette mélodie *A*. En nous tenant au principe qui voulait que chaque personnage eût sa propre mélodie, nous sommes amenés par la musicologie à faire d'autres corrections encore dans ce drame. Ces corrections peuvent nous donner une idée sensiblement plus nette du drame entier.

Après l'introduction *A* chantée par l'Époux, les *prudentes* prennent la parole, selon le manuscrit ; elles chantent, sur une mélodie que nous appelons *B*, un texte français : *Oiet, virgines, aiso que vos dirom*. Or, les vierges sages ne se servent plus de cette mélodie dans le reste du drame, leur leitmotiv est tout différent, comme nous verrons. Cela suffit déjà pour nous rendre un peu sceptique quant à la mélodie *B* : *Oiet, virgines*. En examinant de plus près le texte, nous nous rendons compte qu'il n'est pas très logique dans la bouche des *prudentes*. Il s'adresse aux vierges en général, et n'en font-elles pas partie elles-mêmes ? Nous ne nous étonnons donc pas d'apprendre que celui qui chante ces vers se fait connaître comme étant l'archange Gabriel, envoyé au-devant de l'Époux qui est le Christ. Il chante : *Gabriel, son, en trames par aici*. Il faut évidemment remplacer le mot *prudentes* du manuscrit par le nom de l'archange. Vers la fin du drame, ce serviteur parlant français apparaît encore une fois sur la scène. Son texte n'est pas accompagné de musique, pas plus que celui du Christ. Mais nous voyons que le schéma des rimes est exactement le même que celui des paroles qu'accompagne la mélodie *B*. Si nos hypothèses sont exactes, le drame se termine par les mélodies qu'on a chantées au début : par *A*, *B*.

Après Gabriel viennent les *fatuae* :

*Nos virgines qui ad vos venimus.*

Elles ajoutent, à leur chant strophique en latin, un refrain français. Ce refrain n'est pas un bien spirituel qui n'appartienne qu'à elles seules : les *prudentes* et les vendeurs d'huile s'en servent également, quoique avec une petite modification.

*Dolentas, chitivas, trop i avem(avet) dormi!*

Nous appelons *C* la mélodie des *fatuae*. Vient ensuite la mélodie fixe, appartenant aux *prudentes* seules, que nous appelons *D*. Les vierges sages ne chantent que jusqu'à la majuscule *A*, où les *fatuae* recommencent à chanter. Nous le savons par une *F* en marge du manuscrit, et par la mélodie *C*. Au beau milieu du chant des *fatuae*, en apparence, les *prudentes* reprennent leur chant. Il ne s'y trouve ni majuscule, ni indication de rôle. Mais nous voyons apparaître la mélodie *D* et le texte également n'est approprié qu'à celles qui ont encore une provision d'huile :

*De nostre oleo queret nos à doner  
No'n avret pont, alet en achapter!*

Très probablement, cette strophe n'est pas complète. Viennent ensuite les *mercatores*, les vendeurs d'huile. Le compositeur leur a donné la même mélodie qu'aux *fatuae* : la mélodie *C* ; celui qui pense que l'huile de la vertu est négociable est aussi fou que les vierges qui l'ont gaspillée. Vient ensuite la lamentation des *fatuae* sur la même mélodie *C*. Et à la fin, comme je l'ai déjà dit, viennent l'Époux et sans doute Gabriel également, qui chantent la morale. Il n'y a donc pas de notation musicale ici, mais le schéma des rimes en dit assez sur les mélodies appartenant au texte : *A* et *B*. Voici la dernière scène : *Modo accipiant eas demones et precipitentur in infernum*. Ainsi avons-nous obtenu le schéma musical suivant :

$$A, B \quad \frac{C, D}{C, D} \quad \frac{C}{C} \quad A, B$$

Gennrich croit pouvoir ranger tout ce drame parmi les grandes séquences, les lais.

Cette interprétation du drame de l'Époux ne semble pas erronée si nous en comparons la construction avec celle des autres œuvres, jusqu'au *Lai de l'ancien et du nouveau Testament*. Pourtant, les

jeux plus récents ne sont pas construits d'une manière aussi systématique. Il est curieux de voir que ces efforts pour créer une unité, efforts si compréhensibles et, du point de vue artistique, si louables, ont été, en fin de compte, abandonnés de nouveau ; ou, en d'autres termes, de voir que ces efforts ne mènent pas aux résultats les plus convaincants.

Permettons-nous une comparaison avec la musique du XIX<sup>e</sup> siècle. La symphonie du temps de Mozart et de Beethoven a eu une forme fixe, comprenant quatre mouvements reliés entre eux par la tonalité et inspirés par une seule idée spirituelle ; mais, quant à la mélodie, ces quatre mouvements étaient indépendants. Beethoven, qui n'en était pas pleinement satisfait, a essayé quelquefois de lier entre eux les mouvements d'une symphonie par le thème. Des compositeurs venant après lui ont suivi le même chemin ; et ce fut César Franck, qui triompha. Franck a emprunté à un seul thème-cellule les matériaux de tous les thèmes d'une symphonie ou d'une autre composition comprenant plusieurs mouvements. Or, le créateur du drame de l'*Époux* pourrait être appelé le César Franck du moyen âge. Il a eu, comme Franck, quelques épigones, mais il est resté, comme Franck encore, une figure assez isolée. Comme de nos jours, me semble-t-il, le dernier mot était alors à ceux qui cherchaient à réaliser l'unité d'une œuvre sur un plan plus élevé, plus spirituel. Ces compositeurs-là cherchaient une unité de sphère, unité que ne rompent pas, mais au contraire fortifient, les contrastes bien choisis dans la mélodie, la tonalité et le tempo. La vraie harmonie n'est-elle pas obtenue par un équilibre heureux entre l'action et la réaction ?

Dans les deux drames dont je dirai quelques mots maintenant, qui peuvent prétendre à une très grande importance musicale, on ne trouve guère — ou à peine — de thèmes-cellules. Leurs chants sont des morceaux indépendants, « fermés », tout comme les arias d'un opéra classique. Pourtant, ils constituent tous les deux une unité beaucoup plus grande que ne le font les anciens jeux du cycle de Pâques et de Noël. Ceux-ci ne furent pas créés en une seule fois, et ils contenaient toute sorte d'éléments hétérogènes. Chacun des deux drames dont je vais parler est basé au contraire sur un livret cohérent et complet, dont les mélodies forment également une unité artistique, mais où n'existent pas, ou n'existent que rarement, des liens mélodiques directs. Ce sont le jeu de saint Nicolas, *De quodam Judaeo*, de Fleury, et le *Jeu de Daniel*, de Beauvais.

J'ai l'intention de m'occuper surtout du *Jeu de Daniel*. Pourtant cet exposé serait incomplet si je n'essayais de donner une idée du jeu bouleversant, intitulé *De quodam Judaeo*, qui est le troisième des quatre jeux de saint Nicolas contenus dans le manuscrit dit de Fleury. Le sujet fut traité également par le clerc gyrovague Hilarius, dans une version apparentée à la nôtre, mais dont la musique, malheureusement, est perdue.

L'histoire est connue : un Juif riche (dans la version d'Hilarius c'est un riche païen) laisse tous ses biens dans sa maison non fermée, sans autre garde qu'une statue de saint Nicolas, et il sort. Pendant son absence, des voleurs surviennent et volent son argent. Rentré, le propriétaire tient saint Nicolas pour responsable du vol et menace de flageller et de brûler la statue si l'argent ne lui est pas rendu. Saint Nicolas, qui a pris peur, ordonne aux bandits de rapporter les objets volés. Ce qui se fait et, immédiatement après, le Juif se convertit au christianisme. Le sujet de cette légende, entre parenthèses, peut être accusé de comporter des tares théologiques, mais non des traits d'antisémitisme : en tout cas pas dans la version de Fleury. Il est évident que la sympathie de l'auteur va au *Judaeus*, qui a une si grande confiance dans le saint et dont la confiance est si honteusement trompée. Dans la musique surtout, l'auteur traite son personnage principal avec grande dévotion, plus encore, il essaie de le caractériser en lui prêtant un tempérament exubérant et oriental, tant dans l'expression de sa joie que dans sa tristesse. Là où nous l'entendons se lamenter, par exemple sur ses trésors volés, on dirait l'homme Job murmurant sur son fumier. Face à sa véhémence, les voleurs ne sem-

blent être que des occidentaux incolores. Cependant, pour ce qui est de la force de caractère, saint Nicolas peut très bien tenir tête à son protégé.

Du point de vue de la forme, il y a quatre grands chants, qui demandent notre attention. Le Juif ouvre le jeu par une sorte de discours-programme : il dit avoir tant de confiance dans la puissance de saint Nicolas qu'il va sortir en laissant son coffre-fort ouvert... C'est une longue tirade, prise, comme il se doit, dans la forme épique par excellence, la laisse provenant de la chanson de geste : une courte phrase répétée onze fois, suivie d'une autre phrase répétée six fois et terminée par une coda. Leur alternance est en rapport avec leur contenu.

Sur la première mélodie le Juif énumère les vertus du saint, mais lorsqu'il en tire ses conclusions, en disant :

*Ergo rerum te mearum servatorem statuo,*

il commence une nouvelle strophe-laisse. A peine le Juif est-il parti que les voleurs font leur entrée. Leur mélodie à eux est toute différente de celle du Juif, c'est une vraie marche de conspirateurs. Dans de courtes phrases, ils décident de voler le coffre-fort ; découvrant que celui-ci n'est pas fermé, ils oublient leur prudence.

Du point de vue de la musique, leur excitation est une bonne préparation au désespoir du Juif, qui rentre dès que les voleurs se sont sauvés. Et voici que nous arrivons au centre musical de notre drame. Centre d'ailleurs aussi de l'action dramatique. La véhémence de ces reproches doit ébranler saint Nicolas, c'est pourquoi l'auteur et le compositeur ont travaillé de leur mieux en écrivant cette partie :

*Vah, perii! Nichil est reliqui michi!  
Cur esse cepi?*

La mélodie suit le principe de la séquence, du lai, en donnant la même mélodie à chaque couple de strophes. Mais le compositeur sent que l'émotion est trop violente pour pouvoir être exprimée dans une symétrie rigoureuse ; ses répétitions sont donc très libres ; les clavecinistes du XVIII<sup>e</sup> siècle auraient parlé d'« agréments ». La fin devient vraiment frénétique, à l'endroit où la victime déçue menace la statue du saint.

On entend bien que saint Nicolas a besoin de toutes ses forces pour tenir tête à cette frénésie. Il apparaît aux bandits qui sont en train de se partager le butin. Pourtant, il n'éclate pas dans un chant irrégulier, car il doit chanter une intimidation bien réfléchie. Il choisit donc un chant strophique terminé par une courte phrase, tonnante, qui, pour ainsi dire, vous donne des coups de poings. Ce refrain s'est fixé, non pas seulement dans l'esprit des bandits ébahis, mais aussi dans celui des auditeurs. C'est pourquoi le compositeur se devait de les toucher par son dernier chant. Tristement, les voleurs vont rendre leur butin (*quanta mors est has gazas reddere!*), tout en chantant une mélodie qu'ils avaient fait entendre déjà lorsqu'ils étaient en train de voler ; un tout petit leitmotiv comme dans le *Filius Getron!* Le Juif de son côté entonne un chant de joie terminé par le refrain *Gaudeamus*, refrain qui est en rapport avec le refrain menaçant de Nicolas. En outre ce chant ressemble, ici et là, au cantique *Deo nostro sit laus et gloria*, qui termine le drame du *Filius Getron*.

Je voudrais maintenant faire quelques remarques préliminaires sur le drame de Beauvais, drame qui constitue notre principal témoin dans le plaidoyer pour l'importance musicale du drame liturgique. Ce *Jeu de Daniel*, à ce qu'on croit, est né dans la deuxième partie du XII<sup>e</sup> siècle. Il nous est parvenu dans un beau et très lisible manuscrit du XIII<sup>e</sup>. Ce manuscrit se trouve aujourd'hui au British Museum, sous la désignation Egerton 2615 ; le savant Coussemaker l'a connu lorsqu'il constituait

encore la pièce d'ornement d'une bibliothèque privée à Padoue. Il a certainement été exécuté à Beauvais, car il contient principalement le répertoire de la cathédrale de cette ville. Notre jeu remplit les folios 95-109. Il est certain qu'il a été destiné à être joué aux environs de Noël. Nous le savons non pas seulement par la prédiction de Daniel et par l'hymne *Nuntium vobis fero* chanté par l'ange, prédiction et hymne qui terminent le jeu, mais encore par plusieurs tournures dans le texte même, comme par exemple : *Congaudentes celebremus natalis solemnia* ou par cette autre tournure : *In hoc natalitio | te laudat hec concio*. Le drame était joué un jour de fête : cela est prouvé par le texte : *Nos quibus occasio ludendi hac die conceditur solemnii*. Mais certainement pas à la fête de Noël même. On peut penser au 1<sup>er</sup> janvier, la Circoncision, le jour où, à Beauvais également, on célébrait l'*officium asini* (fête des fous) fortement tropé. A ce propos, on a signalé les mots : *O hez*, que le roi Darius doit chanter dans notre drame et qui sont caractéristiques de l'office de l'âne. Cet argument ne me semble pas tout à fait convaincant : le roi, ici, doit faire rimer avec les mots *o rex* deux autres syllabes et, en ce cas-là, le vocabulaire disponible n'est pas très riche, évidemment. Convenons pourtant, quant à la date de la représentation, des environs du 1<sup>er</sup> janvier.

La matière a été empruntée au Livre de Daniel, aux chapitres V et VI, et complétée par des allusions à Balthazar et au dragon, et par l'histoire du prophète Habacuc, au chapitre XIV, histoire qui se trouve dans la Vulgate, mais, à ce qu'il paraît, dans l'original araméen. Les événements racontés dans ce texte se suivent rapidement, et logiquement, de sorte que celui qui voudrait dramatiser les vicissitudes de Daniel trouverait l'intrigue toute prête dans la Bible. Que, dans la France du XII<sup>e</sup> siècle, se soient trouvés au moins deux dramaturges ayant traité la matière de la vie de Daniel dans le même ordre ne prouve donc nullement, en soi, que le drame plus récent dépendait du drame plus ancien. Pourtant on trouve un lien très net entre ces deux drames. La version la plus ancienne est celle d'un étudiant gyrovague de génie, Hilarius, disciple d'Abélard : nous avons déjà rencontré son nom en parlant des jeux de saint Nicolas. La version la plus récente est celle de Beauvais et c'est de celle-ci que nous nous occuperons. Elle s'annonce, dans son « ouverture », comme étant la création des étudiants de la collégiale.

Une fois encore, nous ne possédons rien que le texte de l'œuvre d'Hilarius. Comparé à celui de Beauvais, ce texte antérieur ne semble pas moins intéressant. Ce n'est que maintenant que nous apprécions pleinement la valeur des portées du manuscrit Egerton. Sans la musique, notre drame, comme celui d'Hilarius, aurait été un drame bien écrit, employant un mètre très régulier, dans un latin d'écolier sage. Mais il donnerait aussi, irréparablement, une impression monotone et pédante. Ce sont les mélodies qui donnent son caractère propre au drame, en y ajoutant une dimension nouvelle, y apportant aussi la variation, la tension et le sens psychologique.

Il est certain que le drame d'Hilarius a été également accompagné de mélodies ; des chants à refrain, des séquences s'y trouvent abondamment. Comme, à plusieurs reprises, le texte de Beauvais se sert des mêmes mots et des mêmes tournures, on est enclin à croire que les mélodies ont eu aussi des rapports. Seulement, le drame de Beauvais est, de beaucoup, plus dynamique : on y a inséré moins souvent de longs chants, aux points culminants, et on y trouve, beaucoup plus souvent que dans le drame d'Hilarius, de rapides répliques.

Une telle « vivification » devait distinguer aussi les mélodies du jeu de Beauvais de celles d'Hilarius. On ne trouve dans le drame de ce dernier qu'un seul chant dont on peut croire qu'il a servi directement de modèle. Lorsque, chez Hilarius, Darius entre triomphalement dans la ville, son armée entonne un chant strophique avec le refrain : *Gaudeamus, laudes tibi debitas referamus*. Les auteurs de Beauvais ont voulu garder ce chant, excellent, mais ils l'ont trouvé certainement trop « léger » pour une marche triomphale. Ils l'ont mis dans la bouche des satrapes de Balthazar rapportant les vases du Juif ; dans des strophes contenant d'autres mots, mais terminées par le même refrain.

L'armée de Darius reçut alors un autre chant, celui-ci plus puissant et plus triomphal, et qui devint le plus impressionnant de tout le jeu de Beauvais. Cette méthode me paraît être caractéristique des artistes de Beauvais. Pour le reste, où ont-ils trouvé leurs mélodies ? Dans le monde chrétien entier, monde qui s'étalait si vaste et si tentant devant les jeunes étudiants (qui sait combien de *vagantes aspirants* se sont trouvés parmi eux ?) Ils ont puisé quelquefois aux sources de l'ancien plain-chant, dont on rencontre des imitations et des paraphrases (par exemple du répons *Merito haec patimur*, et du *Kyrie* tropé *Huius rei*). Quelquefois c'est l'eau de la source des trouvères qu'ils ont bue : des chants comme *Vir propheta*, *Solvitur in libro Salomonis*, *Surge frater*, etc., l'affirment. Le plus souvent pourtant ce sont les séquences, jaillies alors partout en France, qui les ont inspirés, et qu'ils ont imitées bien des fois (*Ad honorem tui Christe*, *Jubilemus*, *Congaudentes celebremus*). Comme nous l'avons déjà dit, il ne s'agit que rarement d'un plagiat direct, mais très souvent de réminiscences. Nous avons démontré qu'en interprétant les rythmes des mélodies du *Jeu de Daniel*, il faut tenir compte de leur origine. Ces mélodies ont-elles été seulement chantées, ou bien ont-elles été accompagnées également par des instruments ? Quoique le manuscrit ne nous en dise rien, cette dernière supposition est certainement la meilleure.

Dans les textes mêmes on parle souvent de timbales, de cithares et en général, de *musicorum organa*, d'instruments de musique. Ce que nous savons de l'exécution de la musique médiévale, par les illustrations et les descriptions, nous autorise parfaitement à nous servir, en jouant ces drames, d'instruments d'accompagnement. Mais quelle a été la musique exécutée ? et quels étaient, exactement, les instruments indiqués ou décrits ? cela nous ne le savons pas définitivement. Or, les compositeurs médiévaux n'ont pas été très exigeants quant à leur ensemble orchestral. Ils ne désiraient pas, comme le font les compositeurs de nos jours, atteindre un *coloris* orchestral subtilement dosé, ils se sont servis tout simplement des instruments qu'ils avaient sous la main. Ne perdons pas de vue que tel instrument était considéré comme étant plus aristocratique que tel autre, la harpe, le luth, par exemple, et que certains instruments avaient un cachet militaire ou royal, la trompette « busine ». D'autres étaient considérés comme des instruments pour les mendiants, par exemple la vielle (symphonie, chifonie) et plus tard aussi le violon. Ces instruments jouaient rarement leur propre partie, du moins au XII<sup>e</sup> siècle. Ils accompagnaient la partie de chant ou bien ils marquaient certains passages et certains rythmes (comme le faisait par exemple le tambourin). C'est ainsi que dans l'enregistrement du *Jeu de Daniel* on s'est servi, d'une manière abondante il est vrai, mais tout de même assez justifiée, des instruments de la fin du moyen âge.