

MUSIQUE POUR LA DÉDICACE DE SAINTE-MARIE DE COMPIÈGNE

par

Marie-Noëlle COLETTE

L'Antiphonaire de Compiègne, appelé aussi Antiphonaire de Charles le Chauve¹ est bien connu des historiens de la liturgie et de la musique. C'est en effet un des rares manuscrits dans lequel furent copiés intégralement, au IX^e siècle, les textes du répertoire chanté de la liturgie romano-franque. Ce manuscrit, dont l'origine fait encore objet de discussions, fut apporté à Compiègne au moment où fut célébrée, selon le vœu de l'empereur Charles le Chauve, la Dédicace de la chapelle Sainte-Marie, le 5 mai 877². De plus, sur un cahier central situé entre les deux parties de cet antiphonaire qui concernent respectivement le répertoire de la messe et de l'office, ont été ajoutées, peu de temps après la copie du graduel, quelques séquences qui auraient pu être chantées lors des cérémonies de cette Dédicace³.

Je voudrais donc présenter l'intérêt historique et musical de cet antiphonaire, et surtout des pages de séquences, qui, contrairement à l'antiphonaire lui-même, n'ont pas jusqu'à présent attiré l'attention des chercheurs.

(1) Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 17436.

(2) Cf. Michel Huglo, "Observations codicologiques sur l'Antiphonaire de Compiègne (Paris, B.N. Lat. 17436)" *De Musica et Cantu, Studien zur geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Helmut Huckle zum 60. Geburtstag*, hrsg. P. Cahn und A.K. Heimer, Hildesheim, G. Olms V. 1993. p. 118-130.

(3) Une analyse plus détaillée de ce séquentaire a paru dans mon article "Séquences et *versus ad sequentias* dans l'antiphonaire de Charles le Chauve (Paris, BnF lat. 17436)", *Revue de Musicologie*, t. 89 (2003/1), p. 5-29.

Alors que des parties importantes des chants de la messe et de l'office ont été composées entre le IV^e et le VI^e siècle, principalement sur des textes inspirés de l'Écriture sainte, ces chants furent transmis oralement, sans écriture, jusqu'au IX^e s. Les différents acteurs de la célébration trouvaient les textes dans des livres tels que le psautier, les recueils d'évangiles, d'épîtres. C'est à partir du VI^e s. que l'on trouve des livres ordonnés à l'usage de la liturgie : les psautiers liturgiques, les lectionnaires, épistoliers, évangélistes liturgiques, enfin le sacramentaire qui transmet les prières du célébrant tout au cours de l'année.

Au VIII^e siècle, Pépin le Bref entreprit, avec la complicité du pontife romain, la réforme du chant des Gaules, et fit à cet effet venir de Rome des livres, encore non notés, et surtout des chantres. S'ensuivit, aux VIII^e et IX^e siècles, la copie de quelques antiphonaires, destinés à la diffusion de cette réforme. Six de ces manuscrits sont parvenus jusqu'à nous, parmi lesquels l'antiphonaire de Charles le Chauve ; ils ont été rendus célèbres par l'édition de René-Jean Hesbert⁴. Ils ne comportaient pas encore de notation musicale, mais celui de Compiègne a reçu quelques additions notées en neumes de type français sur des textes de l'antiphonaire. D'autres neumes, de type messin, ont été ajoutés avec leurs chants, à savoir la prose *Summa pia* (f. 24) et quelques séquences (f. 29-30). Il s'agit du reste d'une des premières attestations de la notation dite messine. Les séquences sont présentées dans l'ordre suivant⁵ :

- [II] f. 29 A la suite des antiennes *De Resurrectione*,
Séquence sans titre.
Séquence à texte partiel : *Adorabo minor*.
29v. Fin de la séquence précédente.
- [I] f. 30. Séquence à texte partiel : *Fulgens preclara V. Rex in
eternum suscipe*.
Séquence : *Gloriosa*.
Séquence : *Eia recolamus*.

Soit trois séquences mélismatiques pures, dont deux pourvues d'un titre, *Gloriosa* et *Eia recolamus* et deux séquences à texte partiel, elles aussi intitulées, l'une par son incipit *Fulgens preclara*, l'autre par l'Alleluia correspondant, *Adorabo minor*. Aucune de ces séquences n'est dans ce manuscrit explicitement attribuée à une occurrence liturgique précise.

(4) René-Jean Hesbert, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Bruxelles, 1935.

(5) J'appelle ici séquences les suites de vocalises associées à l'Alleluia, et proses, les textes qui correspondent à ces mélodies. Quelques séquences, originaires de l'Ouest, sont composées autour de versus, on les appelle séquences à texte partiel.

Il ne s'agit pas d'un séquentiaire complet, commençant au début de l'année, mais bien d'un choix circonstanciel de séquences. Les intitulés qui, dans d'autres sources, renvoient pour les proses correspondantes aux célébrations de Saint Etienne ou de la Dédicace attestent que, même si ces pages ont été copiées un peu plus tard que le manuscrit principal, le choix des séquences concernait au moins le souvenir de la Dédicace de la chapelle Sainte-Marie.

Les séquences font partie du cahier qui comprend la prose *Summa pia* (f. 24), la liste des Alleluias (f. 25), les antiennes de procession (f. 26-29). La présentation de ces séries, commençant chacune au début d'un folio, ainsi que des indices paléographiques donnent à penser que les séquences ont d'abord été copiées sur le f. 30, puis sur les folios 29 recto et verso. L'ordre des séquences était donc celui que nous proposons entre crochets : *Fulgens preclara* et son versus *Rex in aeternum, Gloriosa, Eia recolamus*. Puis, f. 29, la séquence sans intitulé, et enfin *Adorabo minor* avec son versus *Suscipe laus*.

Le IX^e s., est une époque importante de diffusion des répertoires liturgiques. Une réforme est toujours, pour des chanteurs de tradition orale, une sorte de catastrophe. Mais, couplée à la renaissance carolingienne, celle-là fut sans doute une grande chance pour l'Occident.

Car elle eut pour conséquence un tournant important de l'histoire de la musique, favorisé par différents facteurs :

Une nouvelle réflexion théorique sur la musique, encouragée par l'importation de la classification des modes latins, l'octoechos. Les théoriciens, ayant besoin de préciser les relations musicales, ont été pour beaucoup, à l'heure où l'écriture latine connaissait aussi une réforme, dans la création, à la même époque, des premières notations musicales occidentales. Les premiers essais de notations musicales (milieu du IX^e siècle) ont d'abord concerné des mélodies éparées, copiées dans des manuscrits non liturgiques ou sur des exemples musicaux que décrivaient les théoriciens, ou encore sur des pièces nouvellement composées, prosules, proses.

Le premier manuscrit connu copié dans l'intention d'être complètement noté est le Séquentiaire de Saint-Gall ⁶, dont il ne reste que les premières pages, ensuite viennent au début du Xe siècle, voire à la fin du IX^e siècle – pour quelques manuscrits de Laon dont n'ont été conservés que des fragments –, le cantatorium de Saint-Gall et le graduel de Laon ⁷.

(6) Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 10587.

(7) Respectivement Saint-Gall, Stiftsbibliothek 359, Laon, Médiathèque, 239, et le manuscrit dit du Mont-Renaud, collection particulière.

Outre la création des notations musicales occidentales, une autre conséquence de la réforme du chant à l'époque carolingienne fut, avec ce qu'il faut bien considérer comme une rupture de la tradition, avec la renaissance des lettres, la possibilité donnée aux compositeurs de créer de nouvelles mélodies, non plus seulement sur des textes inspirés de la Bible, mais sur des textes nouvellement composés par les poètes. Il s'agit des tropes, chants greffés sur les anciens chants, ou des proses et séquences, qui pour la plupart sont issues de l'Alleluia de la messe auquel elles vont rester attachées. Cette position est attestée par quelques indications ajoutées à des chants de l'Alleluia dans l'antiphonaire du Mont Blandin⁸ : *Alleluia cum sequentia*. Nous savons que ce ne fut pas la seule utilisation des séquences, parfois chantées non seulement à la messe, mais aussi au cours de l'office de Vêpres comme il est indiqué dans des antiphonaires romains. On distingue, dans l'étude de ces répertoires, les régions Est et Ouest dont la distinction fut consécutive au partage de l'Empire carolingien entre les descendants de Charlemagne. Les conséquences de cette scission se manifestèrent dans la composition et les formes de transmission des répertoires créés de part et d'autre après ce partage⁹.

C'est donc à l'époque de la copie de notre antiphonaire, à la fin du IXe s., que, à Saint-Gall, un certain Tuotilo composait des tropes, et Notker composait des proses. Sur la première page du recueil de ces proses, ce dernier écrivit la célèbre préface dédiée à l'évêque de Vercelli, dans laquelle il explique pourquoi il s'est mis à composer ces chants d'un genre nouveau : Il rencontra, écrit-il, dans sa jeunesse, un moine venu de Jumièges, chassé par les Normands, qui portait avec lui un "antiphonaire" dans lequel étaient consignés des *versus ad sequentias*¹⁰. Il mentionne bien avoir vu dans un "antiphonaire" des *versus ad sequentias*, et ne les trouve pas très bien composés, à savoir que les textes ne remplissent pas entièrement les mélismes. Cette description correspond exactement au séquentiaire de Compiègne, même type de manuscrit, même présentation. De plus, la prose *Summa pia gratia nostra* copiée en neumes messins sur une autre page (f. 24) au début du même cahier fait justement état de cette invasion des Normands, devant laquelle fuyait le moine rencontré par Notker. Il ne s'agit sûrement pas du même manuscrit, mais ceci prouve que des feuillets isolés comprenant

(8) Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. lat. 10127-10144, VIII-IXe siècle. Ed. R.J. Hesbert, op.cit.

(9) Cf. M. Huglo, "Division de la tradition monodique en deux groupes "est" et "ouest", *Revue de Musicologie*, 85 (1999), p. 5-28.

(10) *Interim vero contigit, ut presbyter quidam de Gimedia nuper a Nortmannis vastata veniret ad nos, antiphonarium suum deferens secum, in quo aliqui versus ad sequentias erant modulati, sed iam tunc nimium viciati*. Texte latin dans Johannes Duft, "Wie Notker zu den Sequenzen kam", *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte*, LVI (1962), p. 205.

des choix de séquences avaient circulé avant même la copie de séquentiaires complets, et de fait nous en avons trouvé quelques autres exemples.

Si ces séquences étaient adaptées à la circonstance, il importe de comparer à la copie de ces mélismes les proses dont les incipit figurent dans les marges du séquentiaire. Ce qui permet de connaître les destinations liturgiques et d'apprécier la diffusion ultérieure de ces proses. Bien sûr il faut toujours songer que ce séquentiaire est antérieur aux manuscrits qui rapportent les proses concernées, la question du rapport chronologique et fonctionnel entre la composition des séquences et des proses restant ouverte. Cependant, nous allons voir que les intentions manifestées par le choix de ces séquences laisse à penser que les textes des proses étaient déjà connus, ou composés à cette occasion.

I]. f. 30. *Fulgens preclara*.

Cette séquence à texte partiel, pour la Résurrection, est très répandue, en particulier en Aquitaine et en Angleterre. Elle est d'ailleurs renommée pour être la plus belle, *prosarum pulcherrima*¹¹. Sa présence dans le séquentiaire peut se justifier par le temps de la cérémonie concernée ; notons aussi que l'empereur aimait assister à l'office de Pâques à Compiègne. Cette séquence comprend en outre l'acclamation *Rex in eternum* qui figure plus tard dans d'autres contextes en tant qu'acclamation royale.

II]. f. 30. *Gloriosa*.

Cette séquence correspond à l'Alleluia *Beatus vir [qui timet]*, un des Alleluia pourvus, dans l'antiphonaire du Mont-Blandin, de la mention cum sequentia. Elle se trouve dans le plus ancien recueil de proses de l'Ouest, de Toul¹², et elle sera bien répandue à l'Ouest par la suite. Cette prose est le plus souvent chantée en l'honneur de Saint-Etienne, or la fête de la Translation de Saint-Etienne était célébrée en certains lieux le 5, 6 ou 7 mai. En outre, des reliques de saint Etienne étaient vénérées à Aix-la-Chapelle¹³, ce lieu qui pour Charles le Chauve devait être le modèle de Compiègne.

III]. Au f. 30, l'indication marginale, *Eia recolamus*, est problématique car le nombre des phrases de cette prose ne correspond pas exactement au nombre des cellules mélodiques de la séquence de Compiègne. Une prose de l'Ouest, composée sur la même mélodie, *Claris vocibus*, suit de plus près la structure musicale de la séquence. Son texte, très riche en termes musicaux, célèbre la Vierge Marie, alors patronne de la chapelle de Compiègne. Cette prose sera

(11) D'après un prosaire de Saint-Martial de Limoges, Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 1135, XIe siècle.

(12) Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14843, f. 95v.

(13) Je remercie le professeur Joseph Dyer pour cette information.

plus tard chantée pour la Purification dans bon nombre d'églises de l'Ouest : Autun, Nevers, Winchester, Rouen, dans toute l'Aquitaine.

IV]. f. 29. La séquence sans intitulé.

Cette séquence, qui commence sur la mélodie de l'Alleluia *Domine refugium*, se trouve aussi sans intitulé au Xe siècle dans d'autres feuillets isolés comportant des séquences¹⁴. Les proses correspondantes que nous avons pu trouver sont attribuées soit à un dimanche, soit à la fête d'un confesseur.

- *Laude canora*, à Winchester

- *Eia simul*, à Saint-Martial de Limoges

- *Succina*, en Aquitaine et à Nevers.

- *Qui coelorum contines regna* à Echternach (Dominica) et Lorsch.

- *Eia summe sator*, pour Saint-Jean Baptiste, dans deux sources tardives, XIVE et XVIe siècles, provenant de Noyon¹⁵. L'origine et la datation de ces sources est remarquable, si l'on se souvient que cette séquence fut en d'autres lieux très tôt abandonnée, et que sa première attestation est celle de Compiègne.

V]. f. 29, la séquence composée sur l'Alleluia de la Dédicace, *Adorabo minor*.

Cinq proses peuvent lui être attribuées, les trois premières, *Letetur et concrepet*, *Observanda*, *Precelsa dies veneranda* très répandues à l'Ouest, *Angelicae turmae*, transmise par les deux tropaires de Winchester, enfin *Rex celice* à Paris, Saint-Magloire et à Saint-Evroult.

Les cérémonies de la Dédicace sont normalement décrites dans les pontificaux. Ces journées festives sont marquées en outre par le chant de la messe, des offices, des processions de reliques, mais dans ce manuscrit, ce sont ces chants nouveaux qui ont été consignés, pour leurs mélodies et non pour leurs textes, entre les pages de cet antiphonaire. On aurait donc, dans l'ordre :

Une séquence comportant une acclamation royale (*Rex in eternum*), et rappelant le temps liturgique au cours duquel a lieu la cérémonie, à savoir le temps pascal, *Fulgens preclara*.

(14) Autun, Bibl. mun. 24, f. 64, add. du IXe s. et Paris, BnF, nal. 1618, f. 91 "*Sequenciarum pars est ista*".

(15) Abbeville, manuscrit 7, missel de Noyon, XIII-XIVe s., et le missel de Noyon imprimé à Rouen en 1506. Cf. David Hiley, "The Repertory of sequences at Winchester", *Essays on Medieval Music in Honor of D.G. Hughes*, ed. Graeme M. Boone, Isham Library Papers 4 (Cambridge MA 1995), p. 153-193.

Une séquence rappelant le jour vénérable de la Translation du corps de saint Etienne, le 5, 6 ou 7 mai, *Gloriosa*.

Une séquence dédiée soit aux fêtes du Christ *Eia recolamus*, ou plutôt à la Vierge Mère, patronne de la chapelle impériale, *Claris vocibus*.

Selon la prose à laquelle elle renvoie la séquence sans intitulé pouvait célébrer un confesseur, saint Médard ou les saints Corneille et Cyprien. Cependant l'Alleluia *Domine refugium* qui lui sert d'incipit étant attribué au dimanche, il s'agirait alors de la séquence du jour, en ce dimanche 5 mai 877. La prose *Qui coelorum* qui est la plus conforme pour la mélodie rappelle, en conclusion, les premiers mots de l'Alleluia *Domine refugium factus es nobis a generatione et progenie : Ad te iam confugimus, A malis eruamur, Refugium domine te da, Demus ut gratias per cuncta secula*.

La dernière séquence enfin, *Adorabo minor*, est, comme la première (*Fulgens preclara*), à texte partiel, genre qui ne sera pas adopté à l'Est mais restera l'apanage des compositions de l'Ouest. Elle est directement destinée à la célébration de la circonstance, la Dédicace de la chapelle impériale.

En tout état de cause, la copie de ces séquences dans un manuscrit aussi soigné et prestigieux atteste l'importance des célébrations auxquelles elles ont participé. Ces compositions, d'un genre tout nouveau à l'époque, sont bien caractéristiques du style de l'Ouest, par leur organisation, par les textes partiels, par les structures mélodiques, par les assonances. Insérées dans un antiphonaire qui doit transmettre un répertoire remanié romano-franc, qui donc bouscule les habitudes des chantres francs, les séquences sont cependant là pour définir un nouveau territoire musical qui caractérise encore l'empire de l'Ouest. Très tôt après la réforme carolingienne, le chant romano-franc fut diffusé aux confins de l'empire. Sa diffusion très précoce à Bénévent (Sud de l'Italie) est connue depuis longtemps. De récents travaux ont prouvé la parenté de l'antiphonaire de Charles le Chauve avec le premier antiphonaire connu copié dans le Sud-Ouest de la France¹⁶. Le contenu de ce manuscrit manifeste clairement que l'antiphonaire de Compiègne fut un instrument de diffusion de la réforme romano-franque dans cette Aquitaine qui gardait les traditions gallicanes.

L'identification des séquences qui figurent ici nous a permis de retrouver quelques autres pages de séquences, isolées, reliées avec des manuscrits non liturgiques. En ces années qui ont vu apparaître les premières compositions de séquences, celles-ci étaient donc composées pour des circonstances choisies. Nous pouvons alors proposer comme hypothèse que les séquences

(16) Albi, Médiathèque Rochegude, Manuscript 44. Edition du texte : *A Complete Ninth-Century Gradual and Antiphoner from Southern France*. Ed. by John A. Emerson & Lila Collamore. Ottawa : Institute of Mediaeval Music, 2002. LXXII-375 p. (*Musicological Studies*, 77).

copiées dans cet antiphonaire furent composées pour la Dédicace de la chapelle Sainte-Marie, dans l'environnement de la chapelle palatine sous Charles le Chauve, et que pour cette raison elles furent bien implantées à l'Ouest par la suite. Le langage musical de leurs mélodies, révélant l'influence d'un style gallican, était un gage de leur bonne diffusion et une raison de leur présence dans cet antiphonaire romano-franc, une sorte de revanche pour les chantres francs, mais aussi, avec le souvenir de la Dédicace de Compiègne, un excellent vecteur publicitaire auprès de ces mêmes chantres, du chant romano-franc contenu dans cet antiphonaire prestigieux.

29

ANS DE RESURRECTIONE

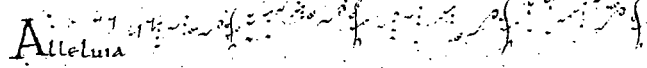
Sans angelus ad spulchrum dñi facta laetitia cooperat uideret cum muliere primo
 terrere perterrita ad se conuertit longe tunc locutus ē angelus dixit ei quod tuem reuer-
 di uobis quia illam quem quaeritis mortuum tunc uixit et uocatum in aëre surrexit. *At*

Maria uide angelum amicum splendore quācum laetitia in te reuelat quod saluatore ubi
 mentis et filius dei quod lapis frangitur ē. ab omni munere quem uides postquam ue-
 agnum oras fuit. *At* illum quem quaeris dñm surrexit et dixit. *At*

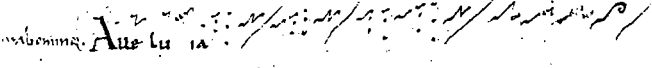
Maria et martha dum uenissent ad nonum tantum angelus splendens apparuit dicens
 quod quaeritis uum uum cum mortuis non ē. hic uenit et uide celum ubi uacat cooperat
 dicendi sapientis surrexit quod uacat omnia commiserat. et nobis humani generi. *At*

Longum in carere filius dei per resurgens amorem dicit ostendit apertis dupliciorem
 signis in omni uisus dicit per ubi dicit. *At* quod ego uacat omnia est uerum. *At* et uacat face-
 mundo resurrexerunt in manibus. *At* et uacat dicit et uacat uacat uacat uacat uacat uacat
 fore dicit in uacat et uacat dicit in uacat uacat. *At*

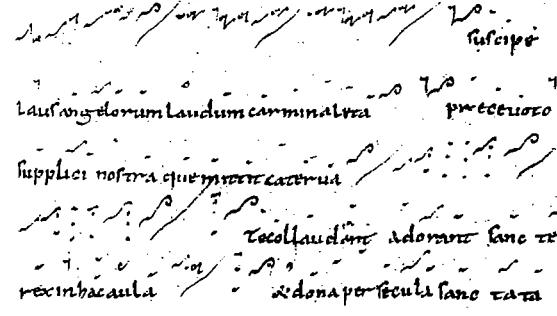
Alleluia

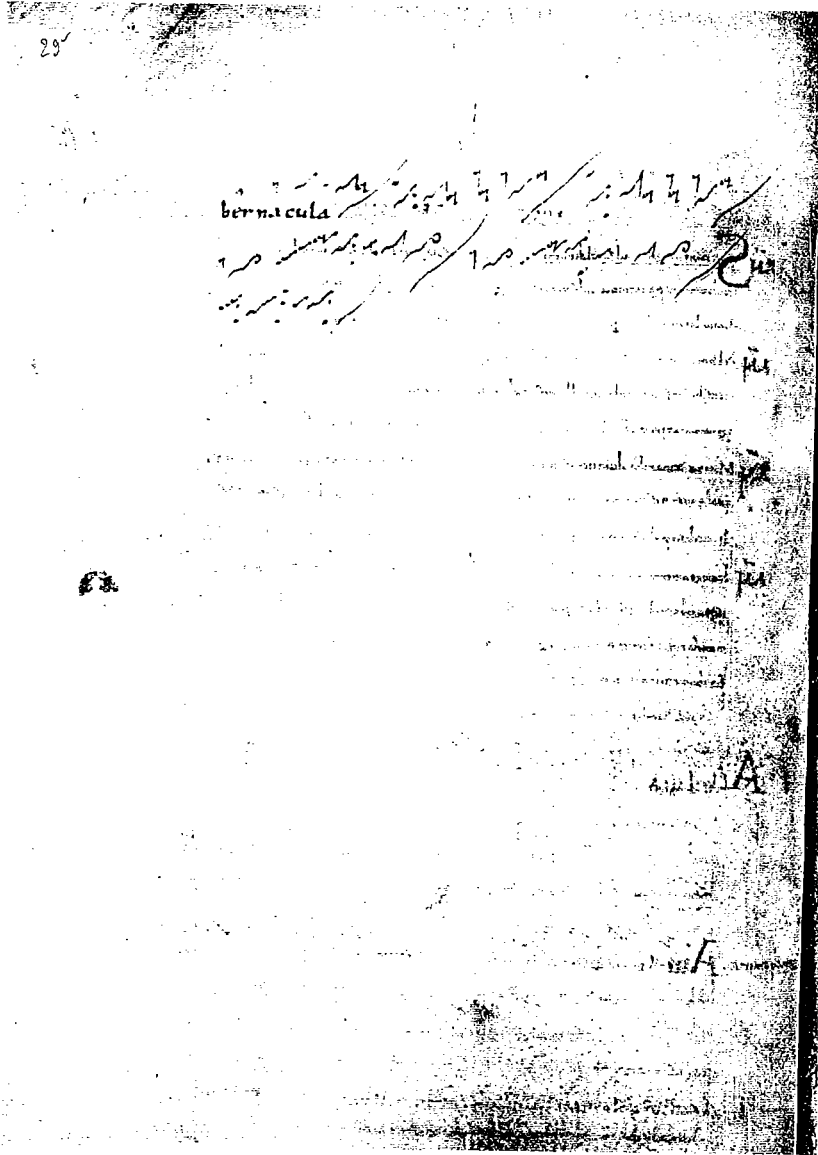


Aue lu ia



suscipe
 laus angelorum laudum carminum
 supplicum nostra que in te cetera
 recollaudant adorant hanc et
 recumbant et dona per secula hanc et





30

Fulgens Alleluia

Ree in aeternum suscipe benignus prece

manosira Victor ubiq; morce superata atq;

triumphata

ortus electribulucli leo potens surrexisti

ingloria Regna petens supera iustis reddens

premia in saecula

Ergo pie recipe nobis da peccamina

tecum resurgere ad beatam gloriam

Gloria

Alleluia

Terminat

Alleluia