

UN REFLET DE L'ÉCOLE LIEGEOISE DE CHANT GREGORIEN A TRAVERS LES
 MANUSCRITS DE L'ANCIENNE COLLEGIALE SAINTE-CROIX A LIEGE

1) Présentation historique et archéologique des manuscrits

La redécouverte récente de l'ensemble du groupe de manuscrits liturgiques notés de l'ancienne collégiale Sainte-Croix à Liège permet d'attirer l'attention sur leur valeur, tant historique que musicologique (1). Ce groupe comprend une double paire d'antiphonaires, dont subsistent un exemplaire de la pars hiemalis, et les deux copies de la pars aestivalis, ainsi qu'un graduel couvrant toute l'année liturgique (2). Ce dernier constitue un véritable "aggiornamento" par rapport à diverses mentions confuses de la fin du siècle passé et du début du XXe (3). L'homogénéité de ce corpus possédant tout le répertoire chanté de la messe et de l'office est flagrante, que ce soit au niveau de la décoration (4), même répertoire ornemental

(1) La démarche d'identification ainsi que les différentes possibilités d'investigations ont fait l'objet d'une monographie :

FRISQUE (X.), Les manuscrits liturgiques notés du XIVE siècle, de la collégiale Sainte-Croix à Liège, mémoire présenté pour l'obtention du grade de licencié en Archéologie et histoire de l'art, section musicologie, Louvain-la-Neuve, juin 1989.

(2) Après un séjour d'un demi-siècle dans une bibliothèque privée, le lieu de dépôt actuel de ces manuscrits est, d'une part, le Musée d'Art religieux et d'Art mosan de Liège (M.A.R.A.M.) pour le graduel et l'un des deux antiphonaires d'été, et, d'autre part, l'Abbaye Notre-Dame d'Orval pour l'antiphonaire d'hiver et celui d'été contenant le colophon.

(3) Elles s'expliquent par une référence à la notion vague d'"antiphonale" (missarum ou officii) ou tout simplement "livre de chant", par exemple :

RENIER (J.S.), Inventaire des objets d'art renfermés dans les monuments civils et religieux de la ville de Liège, Liège, 1893, tome IX, p. 82.

(4) La disposition de la décoration est semblable dans les quatre manuscrits tout en conservant une liberté d'application. Elle comprend les lettrines initiales pour les grandes fêtes et les grandes divisions des manuscrits. Ces initiales sont basées sur des aplats rouges et bleus (parfois rehaussés de chrysographie dans le graduel) et sont associées à un travail féligrancé comprenant des motifs ajourés de type dracontin, végétal ou de tapisserie. Les majuscules de la hauteur d'une portée et d'une ligne de texte sont monochromes rouges ou bleues en alternance au début de chaque pièce ou d'incipit. Les capitales à l'encre noire et ajouts de rouge se situent au

et même agencement (5), que ce soit au niveau de la codicologie, même unité de réglure (texte et portée 32 mm) et même reliure du XVII^e siècle (6), ou que ce soit encore au niveau de la paléographie, même type de littera gothica textualis formata et de notation-clous.

L'attribution des manuscrits à la collégiale Sainte-Croix est indubitable, non seulement par les caractéristiques du sanctoral, mais surtout pour les antiphonaires d'après le colophon contenu dans la pars aestivalis au F° 118^r (dépôt à Orval). Il s'agit de quatre vers assonancés comprenant les modalités du contrat et une dédicace spirituelle liée à la dévotion propre à la collégiale Sainte-Croix :

"Le chantre .B. nous commande, deux fois, ces deux volumes,
sous ton haut patronage .Ph. doyen,
Ce travail est accompli pour la croix qu'en récompense de
votre travail,
le Christ qui a été crucifié vous porte aux cieux" (7).

début des versets liés aux répons, alléluias et autres. Elles possèdent parfois des grotesques : têtes caricaturales à tendances stylisées ou bestialisées (d'une autre main dans le graduel).

- (5) Pour une approche comparative et plus systématique, voir : OLIVER (J.), In Beeld geprezen Miniaturen uit Maaslandse devotieboeken, 1250-1350, catalogue de l'exposition au béguinage de St-Trond, Louvain, 1989, pp 140 à 147. TASSET (G.), Etude de la décoration d'un graduel et d'un antiphonaire de la collégiale Sainte-Croix de Liège, mémoire de licence, Université de Liège, Faculté Philosophie et lettres, année académique 1987-1988.
- (6) La reliure a été renouvelée par un atelier laïc liégeois travaillant entre 1635 et 1670, et mis en évidence par J. Brassine. Elle se caractérise par la décoration des plats recouverts de cuir estampé à froid à l'aide de roulettes, par le renforcement du dos avec des bandes de cuir et par des pièces de laiton à tête d'angelot sur les coins et au centre. BRASSINE (J.), La reliure mosane, Liège, 1932, tome II, pp 82 à 85.
- (7) "Ordinat hec duo bis Cantor .B. volumi(n)a nobis.
Ductu precipuo .Ph. Decane tuo.
Pro cruce fit laboris vos pro mercede laboris :
Qui crucifixus erat xp̄c. ad astra ferat".

Les deux personnalités présentées par une initiale et leur fonction ont été naguère identifiées par E. Poncelet, à savoir, d'une part, le chantre Baudouin de Molin et, d'autre part, Philippe Bruni, doyen de la Collégiale de 1324 à 1361 (8). Si Bruni apparaît comme le donateur des quatre antiphonaires, ce qui est confirmé par son panégyrique rédigé par Mathias de Lewis en 1379, Baudouin de Molin constitue, quant à lui, le personnage principal dans leur élaboration. Il a très certainement joué un rôle essentiel dans la compilation du répertoire, en particulier pour les offices propres comme celui de Sainte-Hélène. La datation des antiphonaires, tout au moins pour le terminus a quo, est intimement liée à sa carrière de chantre, commencée en 1333. Par contre, la date de sa mort, 1334, semble un repère moins net pour l'achèvement des manuscrits. En effet, la fin des antiphonaires, formée par la partie d'hymnaire, a été rédigée par une autre main, la même qui se retrouve dans la totalité du graduel et qui se caractérise par un ductus plus anguleux et par de petites antennes au lâcher-de-plume. L'origine du graduel n'est accréditée par aucune mention d'époque, mais son sanctoral est très riche en saints locaux (9), à la différence des antiphonaires. En outre, sa provenance liégeoise est indéniable par le traitement de certaines festivités, en particulier celle de Saint-Lambert avec, outre sa fête patronale, une octave et sa translation. Il en va de même pour l'appartenance à la collégiale Sainte-Croix, d'après l'importance des fêtes liées à la Sainte-Croix : l'Invention avec son octave, l'Exaltation avec son octave et l'Apparition. La typologie et la disposition de ces livres de chœur sont conventionnelles pour le Bas Moyen-Age (10) :

(8) PONCELET (E.), Inventaire analytique des chartes de la Collégiale Sainte-Croix à Liège, Bruxelles, 1911, tome 1, p. XLVI, note 1.

(9) Ces saints locaux sont associés à l'archidiocèse de Cologne, tel saint Severin, ou à l'ancien diocèse de Liège, tels sainte Gertrude, saint Ursmère, abbé de l'Abbaye de Lobbes, et ses principaux évêques, pour Tongres, saint Servais; pour Maastricht, saints Domitien, Monulphe, Gondulphe, Lambert et, pour Liège, saint Hubert.

(10) L'aspect externe des manuscrits liturgiques de Sainte-Croix correspondent à la production d'un scriptorium liégeois dans le second quart du XI^e siècle, lequel s'illustre également par un graduel de la collégiale Saint-Paul de la même époque et de la même facture (paléographie et notation) : Bibliothèque du Grand Séminaire de Liège (32 A 8), 326 folios, parchemin, folio et justification respectivement 480 x 335 mm et 375 x 245 mm, une colonne, 12 portées.

graduel Sainte-Croix :

MARAM : 323 folios; parchemin; folio et justification respectivement 465 x 330 mm et 375 x 250 mm, une colonne, 12 portées.

- F° 1^r antiennes à Magnificat pour les vêpres pascales, bref tonaire, séquences pour Sainte-Agnès et Sainte-Marthe, chants de l'ordinaire de la messe.
- F° 22^r messes pour le propre du temps, depuis le premier dimanche de l'Avent jusqu'au 23e dimanche après la Pentecôte.
- F° 181^v messes pour le propre des Saints, depuis Saint-André jusque Sainte-Catherine.
- F° 271^r messes pour le commun des saints.
- F° 305^r séquences pour Saint-Bathélemy, Saint-Dyonisis et Saint-Servais (main plus tardive).
- F° 309^r messes votives.

antiphonaire Sainte-Croix, pars hiemalis :

Orval : 311 folios (avec le folio de garde et les dix rajoutés dans le foliotage après le F° 215), parchemin, folio et justification respectivement 480 x 360 mm et 385 x 247 mm, une colonne, 12 portées.

folio hymnes polyphoniques : "Fulget dies fulget ista",
de garde "Magnum nomen Domini", "In presepe ponitur"

- 9 F°^{OS} vénitoire s'achevant par l'ajout d'une polyphonie "Fit porta Christi pervia"
- F° 1^r offices pour le propre du temps depuis le premier dimanche de l'Avent jusqu'au Samedi-Saint.
- F° 176^r office pour le propre des saints, depuis Saint-André jusqu'à Saint-Ambroise.
- F° 233^v offices pour le commun des saints
- F° 248^v commémorations
- F° 257^v bref tonaire
- F° 261^r hymnaire pour le temporel et le sanctoral
- F° 289^r hymne polyphonique : "Puer nobis nascitur" et cantique en falsobordone : "Nunc dimittis" (11)
- F° 290^r Te Deum (deux colonnes).

(11) Pour l'analyse comparative et stylistique des diverses pièces de polyphonie ainsi que pour leur transcription, voir :

FRISQUE (X.), op cit, pp 213 à 258 et annexe pp 97 à 112.
(article en préparation)

die illa lux magna alleluia. *Ad cantum: in domino et
crucis usque. Et gloriati.*

Cru redemptor, v. Custodi nos domine. *Ant.
11203*

Qui domine visitare nos in pace ut letamur
coram te corde pectore. *Ca. Hunc dimitt. Evov*

Cic. *ca. ut. ut. ut. occurrat. in. Inuit. ac.*

Obuam saluato. n. nostro. ps. *U. e. nite. In. i.*

H. an. *tru. re. ps. B. tatus. ur. Evov. a. e.*

*ps. q. d. u. e. u. n. g. a. d. e. r. a. d. i. c. t. e. s. c. e. t. r. o. s. d. e. r. a. d. i.
c. e. b. u. s. a. l. c. e. n. d. e. p. a. t. n. o. s. t. e. r. u. t. n. o. s. d. e. g. r. a. d. i. c. e.
d. n. s. d. e. l. o. c. o. s. u. o. d. e. n. t. u. r. u. t. s. a. l. u. e. r. e. p. l. u. m. s. u. i.*

Spiens a lon ge. *ca. u.*

Suo. *re. a. l. l. i. p. o. t. e. n. t. i. a. n. i. u. l. e.*

ul. *u. t. u. n. c. e. u. e. b. o. d. i. c. t. a. m. t. o. t. a. m. t. e. r. r. a.*

rigen. *ca. u. t. u. t. o. b. u. a. n. t. e. t. t. u.*

Antiphonaire d'été de la Collégiale Sainte-Croix

F°118^r :
Fin du propre du temps et colophon en bas de page.

Antiphonaire d'hiver de la Collégiale Sainte-Croix

F°1^v frontispice :
Initiale ornée pour la première antienne aux matines du premier dimanche de l'Avent : "Aspiciens a longe".

que manducant hy ule e nim fac bar. *Dom 23
Ad Bened
D. p. h. i. n. t. e. r.
fol. 116*

quid esse facturus. *Ad magu a.*

um uidissent tur te signum quod fecit
hesus dice bat ue te hic est propheta qui
uenturus est in mundum. *Evovae. Ant.*

Quinq; panibus et quibus pisabilis la
pauit dominus quinq; milia hominum.
Evovae.

*Dominica ultima post Pentecosten
Ad Bened. antiph. Cum Videritis
in reper. fol. 117
Ad Mag. Amen dico vobis in reper.
fol. 118*

Quoniam hoc duo bis Cantor. *Et uoluntia nobis.*

Sicut. *in capitulo. ph. Deant. uo.*

Propter sui laboris. *nos pro mundi laboris.*

Qui mundus erat xpc. *ad alia facta.*

antiphonaire Sainte-Croix, pars aestivalis :

Orval : 352 folios, parchemin, folio et justification respectivement 455 x 325 mm et 384 x 236 mm, une colonne, 12 portées, colophon.

MARAM : 342 folios, parchemin, page et justification respectivement 455 x 335 mm et 380 x 245 mm, une colonne, 12 portées.

Orval. MARAM.

- F° 1 12 F^{OS} vénitoire
- F° 12^R F° 1^R offices pour le propre du temps, depuis Pâques jusqu'au 22e dimanche après la Pentecôte.
- F° 122^R F° 108^R offices pour le propre des saints depuis Saint-Marc évangéliste jusque Saint-André.
- F° 257^R F° 255^R offices pour le commun des saints.
- F° 304^R F° 290^R commémorations
- F° 313^R F° 292^R bref tonaire
- F° 318^R F° 296^R hymnaire pour le temporel et le sanctoral s'achevant par le Te Deum (deux colonnes).

2) La place du répertoire liturgico-musical de l'école liégeoise dans la tradition manuscrite

La dimension normative de ces manuscrits pour les caractéristiques liturgico-musicales de l'ancien diocèse de Liège permet de comprendre les tenants et les aboutissants de l'école liégeoise de chant grégorien en termes de filiation du répertoire et d'identité locale (12). Par rapport à la diversification du répertoire en deux groupes distincts, l'un oriental pour les régions de langue germanique et l'autre occidental pour les régions de langue romane, l'apparement des sources à l'un d'eux est clairement perceptible. En effet,


(12) Dans cette perspective, M. Huglo signale que "l'étude d'une mélodie particulière ou un groupe de mélodies ne nécessite pas seulement les données fournies par les manuscrits les plus anciens, mais encore celles des sources les plus importantes de chaque région". HUGLO (M.), Les livres de chant liturgique, collection "Typologie des sources du Moyen-Age Occidental", Turnhout, 1988, p. 114.

une confrontation avec les témoins les plus représentatifs de la tradition de l'office portant sur la portion du temps de l'Avent oriente les antiphonaires de la collégiale Sainte-Croix vers la tradition occidentale. Ces sources sont les six antiphonaires utilisés par Dom Hesbert dans le premier volume du *Corpus Antiphonarium Officii*, consacré au cursus romain : antiphonaires de Compiègne, IX^e siècle (Paris, bibliothèque nationale, ms. lat. 17 436), de Durham, XI^e siècle, provenant du Nord de la France (bibliothèque capitulaire, ms B III 11), de Bamberg, XII^e siècle (Staatliche Bibliothek, codex litt 23), d'Ivrée, XI^e siècle (bibliothèque capitulaire, ms 106), de Monza, début XI^e siècle (bibliothèque capitulaire, ms C.12.75), et de Vérone, XI^e siècle (bibliothèque capitulaire, ms XCVIII) (13). En dehors de la grande majorité des cas où l'antiphonaire d'hiver Sainte-Croix est en adéquation totale avec la tradition commune, il existe quelques variantes qui indiquent sa parenté avec l'antiphonaire français de Durham et, par conséquent, avec le groupe Ouest. Ainsi, lorsque ce dernier diffère de toutes les autres sources par une pièce spécifique ou simplement par l'emploi d'une pièce à un moment précis, l'antiphonaire Sainte-Croix la possède aussi, notamment durant la première semaine de l'Avent pour les antiennes suivantes :

feria II ad Benedictus "Jerusalem respice"
 feria IV ad Magnificat "De Syon excibit lex et verbum"
 feria V ad Benedictus "Veniet fortior me post me"
 Sabbato ad Magnificat "Bethleem non est minima".

Cette tendance est renforcée par la situation inverse, tout aussi révélatrice, où seul le représentant de la tradition germanique, l'antiphonaire de Bamberg, ne converge pas avec les autres manuscrits, celui de Sainte-Croix ne le suit pas, à savoir, par exemple, dans la troisième semaine de l'Avent :

feria VI ant. ad Benedictus	"Dicite pusillanimus"
Ste-Croix F° 12 ^r	"Cantate Domino canticum"
ant. ad Magnificat	"Cantate Domino canticum"
Ste-Croix F° 12 ^r	"Erumpent montes".

Cependant, le lien des manuscrits de Sainte-Croix avec les régions germaniques est très net, à la lumière des critères plus immédiats, telle la paléographie musicale de type "Hufnagelschrift", ou la persistance de la portée guidonienne combinant lettres-clefs (C pour DO, un losange pour FA) et les lignes de couleurs (jaune pour DO, rouge pour FA). Ce type de paléographie, à savoir la forme de clou de fer à cheval correspondant à la forme de la virga  constitue la dernière phase de l'évolution de la notation dite au sens large "allemande". Celle-ci s'est constituée par le redressement et l'épaississement des neumes sangalliens et donne lieu durant le XI^e et le XII^e siècle au "Vieil-allemand" (14), ou "notation de

(13) HESBERT (R.J.), Corpus Antiphonarium Officii, Rome, 1963, vol. I.

(14) CORBIN (S.), Répertoire de manuscrits médiévaux contenant des notations musicales, Paris, 1974, tome III, p. 13.

transition" (15), formé de "neume-accent gothique allemand" (16). Aux XIII^e et XIV^e siècles, la phase de gothisation, semblablement à l'écriture littéraire, transforme les neumes par un trait épaissi, qui se brise en segments, formant des angles, tout en conservant les formes neumatiques traditionnelles. La tête de la virga révèle le mieux la place historique des manuscrits Sainte-Croix au sein de cette phase. Sa "tête de clou" adopte encore un tracé très pur, formé d'un simple losange placé au-dessus du trait vertical et débordant des deux côtés. Il n'en est pas de même dans les manuscrits plus tardifs où la tête de la virga ne présente plus d'épaississement sur la gauche, mais un allongement du lâcher-de-plume sur la droite. L'adoption de ce type de notation par les manuscrits liégeois n'est pas systématique, mais correspond aux variations des affinités politiques de la Principauté. Pour la première moitié du XIV^e siècle, la tendance est allemande, influencée notamment par des princes évêques comme Adolphe de la Marck (1314 à 1344) et Englebert de la Marck (1345-1364).

Cette apparente ambiguïté qu'entretiennent les manuscrits de Sainte-Croix à l'égard des deux courants d'influence occidentale et orientale s'explique par leur appartenance à un groupe spécifique, dit de "transition" par M. Huglo (17). En effet, entre les deux groupes principaux, ceux de l'Est et de l'Ouest, il existe une zone de transition du fait d'emprunts liturgiques ou musicaux à l'un ou l'autre groupe principal. Cette situation, valable pour les manuscrits de l'école de Metz et de Liège, se vérifie avec ceux de Sainte-Croix qui, sur le plan immédiat, la paléographie et le sanctoral, se rattachent à la région germanique mais, à un niveau plus sous-jacent, les variantes liturgiques, s'en distinguent. Ceci se comprend par la situation géographique de l'ancien diocèse de Liège, qui s'étendait de Louvain à Aix-la-Chapelle et, d'autre part, de la Basse-Meuse (aujourd'hui hollandaise) jusqu'à Revin. Comme le signale M. Huglo : "les églises et monastères de la vallée de la Meuse étaient en contact avec les églises de Trèves et de Cologne, aussi bien qu'avec les régions qui devaient un jour prendre le nom de Lorraine et de Champagne". La vallée de la Meuse et la Principauté de Liège apparaissent donc comme régions privilégiées, "permettant le transfert vers l'Allemagne, de pièces de chants et de textes venus de France", c'est-à-dire "deux régions dont le répertoire liturgico-musical (graduel, antiphonaire, tropaire, séquentiaire) était déjà différencié dès la fin du IX^e siècle" (18). Par conséquent, l'origine historique de cette zone de transition serait à placer dans l'ancien Royaume de Lotharingie issu du partage de

(15) SUÑOL (G.), Introduction à la paléographie grégorienne, Tournai, 1935, p. 306.

(16) MOCQUEREAU (A.), Paléographie musicale, Berne, 1895, tome III, planches 125 à 131.

(17) HUGLO (M.), Les tonaires : inventaire, analyse, comparaison, Paris, 1972, p. 114.

(18) Ibid, pp 294 et 310.

Verdun en 843. Ce Royaume séparait la France et l'Allemagne, du Nord au Sud de l'Europe, représentant une région liturgique à la fois tributaire de l'Est et de l'Ouest.

Cette interprétation d'une lecture dans la longue durée historique des manuscrits liturgiques de Sainte-Croix mériterait une investigation systématique sur un corpus plus large. Toutefois, ils fournissent un échantillon révélateur, qui se trouve en outre accrédité par le fait que Dom le Roux place ce même antiphonaire de Durham dans la zone de transition et même comme relevant directement de Liège. Celui-ci envisage cette fois une série de variantes textuelles liées à la tradition française et qui se retrouvent dans l'antiphonaire de Durham et celui d'hiver de Sainte-Croix :

pour le premier dimanche de l'Epiphanie :

- R: A dextris est mihi Dominus (delectatum est
Ste-Croix F° 80^V (nec commovear
propter hoc (delectatum est
..... (dilatatum

- R: Domini est terra ...
V: Ipse super maria fundavit (eum et super
Ste-Croix F° 81^V (eam
flumina praeparavit (eum
..... (eam

- R: Audiam, domini, vocem ...
V: Domine dilexi decorem domus tuae
et locum (habitationis
Ste-Croix F° 82^F (tabernaculi

- R: Peccata mea, Domine ...
V: Quoniam iniquitatem mean ego agnosco
verset psalmique remplacé selon
l'habitude française par
Ste-Croix F° 82^F..V: Sana me, Domine, et sanabor salvum me
fac et salvus ero (19).

Au sein des courants d'influence, les tenants et aboutissants de l'école liégeoise s'expriment également à travers les antiphonaires de Sainte-Croix sur le plan de la spécificité locale. Celle-ci prend corps en particulier dans la structure de l'office, à savoir dans la fixation d'un ordre déterminé des pièces que les derniers volumes du Corpus Antiphonarium Officii essaient de reconstituer sous son aspect originel, et qui se révèle infiniment plus flottant et diversifié que pour la messe. M. Huglo note à ce sujet : "les divergences d'ordonnance qui font de l'antiphonaire d'une église une individualité propre - ajoutons personnalisée - définissent un usage local

(19) LE ROUX (R.), "Etude de l'office dominical et ferial : les répons de psalmis pour les matines de l'Epiphanie à Septuagésime, selon le cursus romain et monastique", dans les Etudes grégoriennes, VI (1963), pp 54, 56, 58 et 64.

toujours distinct de l'usage voisin " (20). Ceci se vérifie pleinement pour la série des répons des matines des quatre dimanches de l'Avent, d'où émergent les couples caractéristiques d'après la codification numérique établie par Dom Hesbert (21).

Premier dimanche

- 11 Ascipiens a longe
- 12 Aspiciebam
- 13 Missus est
- 14 Ave Maria ... Spiritus
- 15 Salvatorem
- 16 Audite verbum
- 17 Ecce virgo
- 18 Obsecro
- 63 Ecce dies veniunt
- 19 Laetentur coeli

Deuxième dimanche

- 21 Jerusalem cito
- 22 Ecce dominus veniet et ...
et erit
- 23 Jerusalem surge
- 24 Civitas Jerusalem
- 25 Ecce veniet Dominus
protector
- 26 Sicut mater
- 27 Jerusalem plantabis
- 28 Egredietur Dominus de Samaria
- 29 Rex noster
- 70 Docebit nos.

Troisième dimanche

- 31 Ecce apparebit
- 32 Bethleem civitas
- 33 Qui venturus est
- 34 Suscipie verbum
- 35 Aegypte noli flere
- 36 Prope est
- 37 Descendet
- 38 Veni Domine
- 39 Ecce radix Jesse

Quatrième dimanche

- 41 Canite tuba, in Sion,
vocate
- 43 Non auferetur
- 44 Me oportet
- 45 Ecce jam veniet plenitudo
- 46 Virgo Israel revertere
- 47 Juravi
- 48 Non discedimus
- 49 Intuemini
- 91 Nascetur

Sur les 500 manuscrits de provenances multiples et rattachés au cursus romain (canonial) que Dom Hesbert a traités, il y en a 184 qui témoignent de la liste du troisième dimanche et

(20) HUGLO (M.), Les livres de chant liturgique, op cit, p. 87.

(21) La codification est réalisée d'après une liste-type où le premier chiffre correspond à l'ordre des dimanches et le second est affecté aux neuf premiers répons. Celui-ci est parfois dépassé lorsque des répons surnuméraires destinés aux fêtes s'ajoutent aux répons dominicaux.
HESBERT (R.J.), op cit, vol. V, pp 32 et suivantes.

plus que sept pour le premier dimanche (22). Finalement, seulement deux s'accordent avec les quatre listes liées à l'antiphonaire d'hiver de Sainte-Croix et définissent ainsi un usage local propre à Liège. Il s'agit de deux bréviaires, l'un datant de circa 1320 et provenant de la cathédrale Saint-Lambert (conservé à Darmstadt, Landesbibliothek, n°394) et l'autre du XVIIe siècle provenant de Saint-Barthélemy de Liège (conservé à Arras, n° 417). Le fait que seule la liste du troisième dimanche présente une succession conventionnelle empêche le rattachement de cette configuration liégeoise à une branche très archaïque (23). Néanmoins, il apparaît qu'elle puisse être rattachée à un groupe qui se manifeste dans la seconde moitié du XIIIe siècle à Metz, à la limite de la zone germanique. Celle-ci se caractérise, au quatrième dimanche, par une liste amputée du répons - 42 - "Vigesima quarta" et complétée à la fin par le répons - 91 - "Nascetur".

3) Analyse du corpus mélodique en plain-chant tardif

Les manuscrits de la collégiale Sainte-Croix constituent des sources non seulement éminentes pour illustrer à différents niveaux la place d'un répertoire liturgico-musical au sein de la zone de transition, mais encore éloquente pour refléter la production de l'école liégeoise de chant grégorien. Son premier essor, au Xe siècle, est marqué par la personnalité de l'évêque Etienne (+ 920), responsable de trois offices propres; pour l'Invention de Saint-Etienne, la Sainte-Trinité et Saint-Lambert, qui ont été transcrits par Antoine Auda d'après l'un des antiphonaires d'été de Sainte-Croix (24).

A côté de ces oeuvres très renommées, il en existe de multiples qui sont le fruit de générations de clercs suivant Etienne et oeuvrant dans tout le diocèse. Parmi cette floraison extraordinaire d'offices propres, liée à la diversification des dévotions locales à partir du Xe siècle, une douzaine de noms de compositeurs-liturgistes, avec leur production respective,

(22) Pour la confrontation des quatre listes, voir HESBERT (R.J.), op cit, vol. V, pp 58, 83, 105 et 128.

(23) Ibid, pp 365 et 366.

(24) AUDA (A.), L'école musicale au Xe siècle. Etienne de Liège, Bruxelles, 1923, pp 58, 113 et 187. Dans le cas de l'office de Saint-Lambert, il s'est également appuyé sur le légendier du Xe siècle, (Bruxelles, B.R. ms. N° 14.650-59).

ont été repérés par diverses mentions d'époques (25). Toutefois, ces renseignements exceptionnels n'ont entraîné jusqu'à ce jour que peu d'intérêt parmi les musicologues (26). Ceci s'explique par la pénurie de manuscrits liturgiques notés antérieurs au XIII^e siècle pour l'ancien diocèse de Liège, spécifiquement des antiphonaires, et par les difficultés méthodologiques soulevées sur le plan de l'analyse musicale (27). Les antiphonaires de Sainte-Croix offrent ainsi un reflet sur deux exemples de cette école liégeoise : l'office de Sainte-Barbe attribué à Louis de Montenacken et celui de Sainte-Hélène intimement lié à la spiritualité de la collégiale Sainte-Croix. Ils permettent, en outre, de les appréhender dans ce qui constitue la caractéristique première de ce genre : le fait de former une *historia*, un ensemble cohérent appuyé sur un récit narratif et associé à un ample déploiement liturgique (toutes les heures canoniales) où lui sont subordonnés tant le traitement littéraire que musical.

(25) Pour le XI^e siècle aux abbayes : de Gembloux, Sigebert; de Lobbes, les abbés Folcuin et Olbert, et de Stavelot, Godefroid, ainsi que Adelbod de Tongres. Pour le XII^e siècle aux abbayes : de Saint-Trond, Rodolphe et surtout de Saint-Laurent de Liège, les abbés Lambert et Wazelin, l'écolâtre Nizon, Gislebert et son frère Jean. Pour le XIII^e, le prieur Jean de la Léproserie de Cornillon. Enfin, pour le XIV^e, à Liège, le doyen Robert de Blandacio de la collégiale Saint-Paul, le chantre Henri Desidier de la collégiale Sainte-Croix, plus encore Louis de Montenacken de Saint-Lambert.

Voir principalement :

DARIS (J.), Notices sur les églises du diocèse de Liège, Liège, 1894, tome XV, "La liturgie dans l'ancien diocèse de Liège", pp 13 et 15.

(26) Hormis pour Rodolphe de Saint-Trond.

AUDA (A.), "L'école liégeoise au XII^e siècle. L'office de Saint-Trudon", dans La Tribune de Saint-Gervais, n^{os} 2 à 6 (1910 et 1911).

(27) En effet, seule la dimension littéraire a suscité des études approfondies, rejoignant en cela la notion d'office rythmique applicable uniquement aux procédés littéraires de rime ou de métrique. La compréhension des mécanismes de composition, en particulier de centonisation est beaucoup plus ardue, parce qu'idéalement elle nécessite la confrontation avec le sanctoral de toute une région pour retrouver l'origine d'un seul thème.

Pour l'analyse littéraire des offices d'Etienne de Liège, voir

JONSSON (R.), Historia. Etudes sur la genèse des offices versifiés, Stockholm, 1968, pp 115 et suivantes.

a) L'office de Sainte-Barbe

L'existence d'un office propre liégeois pour Sainte-Barbe est signalé par Peter Treckpoel dans "Chronijk der landen van Overmaas en den aangrenzende gewesten door een invoner van Beck bij Maastricht (1275-1507)" à l'occasion d'un événement postérieur à son élaboration : l'élévation du rang liturgique de la fête (28). Il est, par conséquent, très difficile de le situer chronologiquement, d'autant que l'existence de son auteur, Louis de Montenacken, demeure fort mystérieuse. Ce chanoine de Saint-Lambert, sans doute un chantre d'envergure versé dans la musique liturgique, ne se retrouve mentionné dans aucune autre source (29). Son rôle exact est en outre clairement défini, à travers la version de l'antiphonaire d'hiver de Sainte-Croix, comme celui d'un compilateur pour les cinq antiennes de vêpres. Celles-ci, à la différence des pièces de matines et de laudes, sont reprises à un office plus répandu dans le diocèse, lequel

(28) "In jaar 1365 due wert erstwerff ingesaet ende geordonert te halden duplex fest in de heylige kyrke van synte Barbara, ende propere sanck inde getyden van hoer gemacht van eynen Heere van Ludick eyne canonik te synte Lambrecht, geheyten Lodewyk van Montenaken".

Traduction : "En l'an 1365 fut, pour la première fois, enjoint et ordonné de tenir fête double en la sainte église de Sainte-Barbe, avec un chant et des mélodies propres composés à l'origine par un Seigneur de Liège, un chanoine de Saint-Lambert, nommé Louis de Montenacken".

HABETS (J.), "Treckpoel. Chroniijk ...", dans Publications de la Société historique et archéologique dans le duché de Limbourg, tome 7 (1870), p. 12.

(29) Il n'est pas repris entre autre :
dans la Biographie Nationale de Belgique
par DE THEUX (J.), Le chapitre de Saint-Lambert à Liège,
Bruxelles, 1871-1872, 4 volumes
par LAHAYE (L.), "Les chanoines de Saint-Materne à Saint-Lambert de Liège", dans Bulletin de la société d'art et d'histoire du diocèse de Liège, Liège, tome XXVII (1930), pp 97 à 150.

se retrouve dans le bréviaire de Loos (30), l'ordinaire de Tongres (31) et le bréviaire liégeois de 1558.

La place spécifique d'une partie de l'office est confirmée par l'analyse littéraire, tant au point de vue formel que du contenu hagiographique. Les cinq antiennes de vêpres sont, en effet, les seules pièces entièrement rimées et versifiées de tout l'office, selon une disposition standard de quatre incises (32). Elles présentent les diverses vertus de la sainte à travers les événements clefs de sa vie et sous forme d'invocation. Par exemple :

lère ant. Barbara Virgo Dei	7
virtute probator trophei	9
igne flagrans fidei	7
sacrat huius festa diei.	9

Les antiennes à Magnificat des premières et secondes vêpres se transforment, comme bien souvent, en hymnes de grande ampleur et reprennent la quintessence du message théologique et votif. Les autres offices rassemblent le contenu hagiographique proprement dit : les matines, selon une continuité narrative entre les antiennes et les répons, et les laudes avec le récit des supplices selon l'usage dans les historiae de martyrs. Pour les premières, le récit comporte toutefois des nuances différentes entre les antiennes, portées sur le caractère événementiel en vue de la progression dramatique, et les répons plus

(30) Un petit in folio sur parchemin, non paginé et conservé à la cure de Boorgloon. Il a été erronément présenté comme un antiphonaire par J. Daris, qui pensait y trouver, à tort, l'éventuelle version de Louis de Montenacken pour l'office de Sainte-Barbe. (Voir DARIS (J.), op cit, pp 15 à 17). La première moitié du volume paraît avoir été écrite à la fin du XIIIe siècle et l'autre vers le milieu du XIVE siècle. Les deux ont été reliées ensemble et regroupent le temporal, le propre des saints depuis Saint-André jusqu'à la fin de l'année liturgique et le texte des hymnes. Chaque office comprend, outre les antiennes et les répons, toutes les lectures mais par contre pas la moindre notation musicale.

(31) LEFEVRE (P.F.), L'ordinaire de la Collégiale, autrefois cathédrale de Tongres, d'après un manuscrit du XVe siècle, Specilegium sacrum Lovaniense, n^{os} 34 et 35, Louvain, 1967-68, pp 344 et 345.

(32) Celles-ci font partie d'un office rythmique entièrement versifié, ce qui n'est pas le cas pour l'office commun dans le diocèse.

DREVES (G.M.) et BLUME (C.), "Historiae Rythmicae, Liturgische Reimofficien des Mittelalters", dans Analecta Hymnica Medii Aevi, Leipzig, 1890-1904, vol. 3, p. 34

voir aussi

JAMMERS (E.), "Die Antiphoner der rheinischen Reimoffizien", dans Ephemerides Liturgicae, n° 43 (1929), p. 210.

orientés vers un commentaire. Le troisième répons "Virgo Christi Barbara" est ainsi révélateur d'une recherche théologique assimilant au niveau du verset la piscine aménagée par le père de sainte Barbe à la piscine de Siloé, où l'aveugle-né a recouvré la vue. L'inspiration hagiographique apparaît enfin différente entre la présentation des vêpres et celle des matines et laudes, en particulier concernant le rôle du père, Dioscore. Ainsi, la quatrième antienne de vêpres évoque la version répandue selon laquelle ce dernier avait ordonné d'exhiber la jeune fille, sans vêtement, dans tout le pays ("vestmentis spoliata") et avait finalement été foudroyé pour l'avoir ensuite décapitée ("hec decollata"). Rien de cela dans la suite de l'office, au contraire, la raison des supplices est le maintien de sainte Barbe dans sa foi face aux juges et non face à son père, qui lui évitera une exécution indigne par des esclaves (troisième antienne des laudes). Sur un plan général, l'élément le plus frappant demeure toutefois la sobriété par rapport à divers événements anecdotiques rapportés par de nombreuses vitae : la fuite de la sainte trahie par un berger ou son martyr partagé par une compagne, Julienne (33).

Musicalement, cette historia reprend les caractéristiques spécifiques au genre des offices propres tardifs : la systématisation de la composition suivant l'ordre numérique des tons et l'élargissement général de l'ambitus des mélodies jusqu'à une onzième pour l'antienne à Magnificat des secondes vêpres : "O virgo cuius magna". Ces deux aspects ainsi que l'art consommé avec lequel les formules, centons et adaptations sont maniés placent Louis de Montenacken dans la droite ligne d'Etienne de Liège. Toutefois, les procédés de centonisation, omniprésents dans cet office, se révèlent radicalement différents dans leur finalité et leur mise en oeuvre, selon qu'ils sont utilisés pour les répons ou les antiennes.

1° La centonisation des antiennes :

.....

La fonction de la centonisation est, pour les antiennes, avant tout d'assurer une rime afin de structurer et d'équilibrer le discours vocal en relation avec sa facture littéraire. Dès lors, deux optiques se présentent dans cet office : ou bien les rimes musicales se répondent affirmativement pour rapprocher des incises contrastantes ou bien, inversement, des cadences différentes introduisent de la variété entre les incises

(33) Voir notamment dans
 BAUDOT (J.) et CHAUSSI (M.), Vie des Saints et des Bienheureux selon l'ordre du calendrier avec l'historique des fêtes, par les rr.pp.bénédictins de Paris, Paris, 1956, tome XII, pp 119 et 120.

se ressemblant (34). Cette seconde perspective est celle employée à l'égard des pièces versifiées et rimées empruntées à l'office répandu dans le diocèse (antiennes de vêpres). Pour celles-ci, la rime riche est évoquée très sobrement par le chant avec une anticipation de la finale sur la pénultième. Seule la découpe des périodes mélodiques se plie à la structure des incisives du texte, tandis que les intonations et les cadences sont chaque fois différentes.

Il en va tout autrement pour les antiennes de matines et surtout de laudes où une rime musicale est créée à l'intérieur d'une pièce, par la répétition de formules d'intonations et de cadences, suppléant ainsi à l'absence ou à l'imperfection des assonances littéraires. Il en résulte un caractère hybride entre la centonisation, limitée à deux formules très ponctuelles, et le reste de la progression mélodique inspirée de la ferme et conjointe ligne grégorienne originelle. La centonisation représente pour ces antiennes non pas un moyen de composition, mais un procédé d'organisation formelle qui se fonde sur des "réclames thématiques" pour affirmer l'unité des morceaux. La parfaite maîtrise de ce procédé se révèle dans l'adaptation des formules à des mots tantôt paroxyton, tantôt proparoxyton. Les parentés entre les formules de centonisation des antiennes de matines et de laudes peuvent se résumer par une présentation paradigmatique :

(34) Cette interprétation correspond à un principe défini par FERRETTI (P.), Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien, (traduction Dom. A. Agosse), Solesmes, 1938, tome 1, p. 112.

	formule d'intonation	formule médiane ou suspensive	formule cadentielle
INV			 mu- i-tavit ad requiem
1A	 Barba - ra		 martyr ex egre- gi- a
	 satrapa ri-tu ve-ro		 fu- e - rat fili-a
			 co-lens y-dola
2A			 be-a- tissimam
			 clausit filiam
3A	 Do-mino		 Dy-os- coro
	 immunis		 con-ta-gi-o
4A	 Spi-ri-tu et a -		 - qua est re- na- ta
	 est enim in		 bapti - za -ta

5A			
	Iam in-du-ta	tur-rimconscen-dit i-te-rum
			
	et in-da-gans spu-it . . .	in de-os genti-li-um
			
	mul-ti-tu-do		
6A			
	vir-go		dicit Dy-os-co-ro
			
	hoc est		Spi-ri-tu sancto
7A			
			celos i-ta-que
			
			redeunte Fi-li-o
			
			carceris ergas-tulo
8A			
	iussu		presi-dis Bar-ba-ra
			
	sed	virgi-na	cla-rissima
			
	non		dicit e-i

		tulerunt reme-di - a
9A	de-mo - nia	res-pondit virgo
	omni - a qui	in an-gus-ti-a

LAUDES

1A		in res-pon-sis
		truciter discer - pi
		apolicari
2A	Iu-bet pre - - ses ton-di malle-o . . . ca-put vir-gi-nis	
	et eius . . . mamil-las gladi-o . . . am - pu - ta-ri	
3A		illam per-de-re
		poterat flet-te-re

		
		illam transfige-re
		
		illam occi-de-re
4A 		
		Virgo Do-mi-num
		
		quis e-ge-rit
		
		quicquid pe-ti-e-rit
5A 		
Multum valet		in propatu-lo
		
di-cens veni		con-ta-gi-o
		
		Dei Fi-li-o
		
quod petis-ti dona-tum		ti-bi nun-ci-o
		
		
		

En outre, il existe également, de la part du compositeur liturgiste, un souci de cohérence dans le traitement global de l'office. Celui-ci se manifeste par l'utilisation d'une même clausule qui se représente de multiples fois dans les antiennes de matines et de laudes, mais aussi dans quelques répons, se plaçant aussi bien à la fin d'une période que d'une pièce et ce quel qu'en soit le mode. Cette cellule, placée sur trois syllabes, est constituée d'une insistance sur la finale selon un dessin conventionnel, avec préparation par une clivis et broderie d'un podatus : $\overset{\text{f}}{\text{g}} =$. Par ailleurs, une même formule d'intonation est parfois employée dans deux antiennes du même mode, ainsi pour "Virgo fides sana" (2e ant. aux vêpres) et "Iubet preses tonidi" (2e ant. aux laudes), toutes deux du second mode. Enfin, le mélodiste semble affectionner des progressions mélodiques hardies qui n'évoquent plus en rien le vieux fond grégorien. Celles-ci se caractérisent par des descentes en degré conjoint traversant toute la portée, par exemple, proche de l'octave dans l'antienne à Magnificat des secondes vêpres avec trois climacus successifs sur "scripta est" ou de même à matines dans la troisième antienne sur "respondit" ou encore dans la première antienne avec cette fois une chute syllabique d'une neuvième sur "eius genere clarissimus".

2° La centonisation des répons

.....

Les mécanismes de centonisation pour les répons dépassent la perspective purement formelle des antiennes fondée sur la répétition de formules identiques. Au contraire, la visée est structurelle et s'érige en véritable procédé de composition, semblablement à celle pratiquée par le pape Léon IX (1002-1054) dans ses offices propres (35). La pièce la plus exemplaire est à ce titre le troisième répons de matines "Virgo Christi Barbara", qui est tout entier bâti sur près d'une vingtaine de répétitions variées d'une formule formée de deux noyaux. Le premier, une intonation présentée sur "Virgo", donne lieu à une série d'amplifications autour du mouvement arsis vers le SI b suivi par sa résolution sur le FA. Celui-ci est tantôt anticipé à partir du RE, tantôt suivi par quelques ornements autour du motif typique en clausule (voir ci-dessus). Le second pôle, une cadence exposée sur "Barbara", est une descente d'une quarte à partir d'une broderie sur le SI b. Elle peut être précédée par une formule psalmodique, plus ou moins étendue, sur la teneur (DO). Quant à la finale (MI), elle n'apparaît qu'en tout dernier recours, à la fin de la seconde reprise (** "Accipiunt in ipsa natatoria Barbara virgo beata").

(35) Voir à ce sujet pour l'analyse musicale :
BERNARD (M.), "Les offices attribués à Léon IX (1002-1054)", dans les Etudes Grégoriennes, XIX (1980), pp 103 à 121.

Le passage entre toutes ses formules s'effectue de manière très coulante et naturelle, ce qui suppose de la part du mélodiste un art consommé dans la langue musicale liturgique. Globalement, il se dégage toutefois de cet amalgame répétitif d'incises une impression de piétinement. Ceci n'empêche pas une dimension expressive hors du commun, comme dans le huitième répons où la mélodie plagale du huitième mode culmine dans une contorsion d'intervalles distordus sur "que perseverans" (LA 3 - RE 4 - LA 3 - DO 4). De même, sur le mot "decollata" (décapitée) la mélodie franchit abruptement une sixte (RE-LA) prolongée par un long mélisme. Cette esthétique est pour le moins novatrice et fort éloignée de la tradition grégorienne.

OrFICÉ de Sainte-Barbe Antiphonaire d'été de Sainte-Croix
F°177^v troisième répons des Matines

formule d'intonation	formule cadentielle
Vir - - - go	
. Chris - ti Barba - ra
.	pede - fa - cit
fi - - - gu-ram	
. in do-mus ab-si-da	in qua fue - rat
nata - to - nata - ri-a	Abi e - -
	- gridi ver -
	- se e - gritudi - nis
Ac - ci - - pi-unt re - -	

v

me - di - a.

Hec est similis

. natatori-e sylo - e

. qua cecus na-tus

. videns fac -- tus est

hec piscine proba-ti- ce

. simi - la - ta est.

Glori - a Patri et Fi-li - o

Spi - ri- tu- i sanc - to.

3° L'adaptation d'une mélodie-type

.....

Une tendance extrême de la centonisation se manifeste avec l'antienne à Magnificat des premières vêpres "Dulci voce" qui ne s'appuie plus sur un agencement de diverses formules mais reprend dans son entièreté une mélodie préexistante, en l'occurrence celle du "Salve Regina" au ton solennel. Dès lors, comme le dit Dom P. Ferretti : "la mélodie a une expression indépendante du texte et une valeur purement musicale; sa beauté est donc autonome, intrinsèque, transcendantale" (36). Ainsi se comprend le choix de cette mélodie-type par le prestige et la faveur dont elle jouissait en particulier depuis son extension à toute l'Eglise en 1239 par le pape Grégoire IX pour la fin des complies (37). Son emplacement liturgique dans l'office d'une vierge martyr s'éclaire, quant à lui, par un usage plus archaïque du "Salve Regina"; à savoir : aux fêtes principales de la Vierge, par exemple, comme antienne "in evangelio" (au Benedictus ou Magnificat) pour un office de "Beata" (Paris, B.N., manuscrit latin 3719, vers 1150) (38).

Une analyse comparative entre les mélodies des antiennes "Salve Regina" et "Dulci voce" permet de saisir avec précision la démarche suivie par Louis de Montenacken, tant sur le plan des modifications dans les formules mélodiques en fonction d'un nouveau texte que par rapport à des tendances stylistiques propres. A ces dernières, il faut rattacher la volonté d'homogénéisation de la forme strophique de la pièce par l'introduction, à la fin de chaque période, d'une rime musicale correspondant aux assonances littéraires de "Dulci voce". Cette même, formule cadentielle répétée sur "ecclesia, concordia, natalicia, ydola, clementia, mortua, confortia" n'apparaît que deux fois dans la mélodie-type, sur "valle" et "ventris tui", et ce dans une présentation neumatique différente. Le même souci de systématisation se retrouve dans le traitement des anaphores "hinc nobis", qui introduisent deux incises mélodiques identiques alors qu'une variation existe sur "O clemens" et "O pia".


Au niveau littéraire, à cause des variations dues au nombre de syllabes et aux dispositions d'accent, l'adaptation peut être introduite de deux façons : ou bien simple reformulation de la présentation neumatique d'un même dessin mélodique, ou bien transformation de la tournure mélodique, tout au moins des

(36) FERRETTI (P.), op cit, p. 92.

(37) POTHIER (J.), "Antienne du Salve Regina", dans Revue du chant grégorien, n° 10 (mai 1902), p. 150.

(38) LECLERCQ (H.), art. "Salve Regina", dans Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Paris, 1950, tome XV 1ère partie, p. 718.

notes secondaires (39). Dès l'intonation, une épenthèse - adjonction d'une note ou d'un groupe au milieu d'une formule tonique - peut être remarquée par le déplacement de l'accent paroxyton de "Salve Regina" sur l'accentuation proparoxyton de "Dulci voce resonet". Un cas d'épenthèse intercalaire - groupe de liaison servant à donner plus de grâce au passage entre deux groupes ou neumes extrêmes - se place sur "tormenti genera" dans le but de former une descente complète d'une octave, dessin affectonné par Louis de Montenacken. Une synérèse - réunion sur une seule syllabe de plusieurs notes ou groupes chantés sur des syllabes distinctes - se trouve aussi sur "intrepida". Inversement, il existe une diérèse - division et distribution sur plusieurs syllabes des notes d'un groupe, liées à une seule syllabe - sur "angelorum" qui fait éclater en quatre punctum les deux podatus de la vocalise sur "Q dulcis" dans "Salve Regina".

Sur le plan strictement mélodique, une tournure typiquement germanique se manifeste dans la réticence à placer la mélodie sur les demi-tons et dans l'utilisation généralement conséquente du pes quassus :  (signalé dans les transcriptions par une astérisque) (40). Le cas le plus flagrant est le déplacement de la formule psalmodique du Mi au FA sur "sanctissima" dans "Dulci voce" par rapport à "benedictum" dans "Salve Regina". La recherche dans l'expression vocale explique aussi certaines modifications mélodiques, somme toute marginales, telle l'élévation du climax mélodique sur RE pour "tormenti" au lieu de DO pour "advocata". Quant au dessin mélodique sur "Sic virgo", remplaçant l'inflexion au registre plagal sur "et Jesum", il suit la version "corrigée", cistercienne, selon le principe de l'ambitus limité. De même, l'absence de correspondant au niveau des mots "mater" et "virgo" s'explique historiquement par le fait que ceux-ci ont été intercallés vers le XVIIe siècle.

(39) Les divers types de modifications mélodiques ont été décrits par Dom P. Ferretti, selon un modèle philologique : FERRETTI (P.), op cit, pp 73 à 85.

(40) Cette remarque peut être étendue à l'ensemble de l'emploi de cette forme neumatique, propre à la notation allemande, et possédant une signification plurielle : quilisma, salicus ou simple podatus. Le pes quassus se situe dans les manuscrits de Sainte-Croix, toujours sur un intervalle de tierce, dont la note inférieure est la plupart du temps un RE ou un LA occupant chacun la même position par rapport aux demi-tons. Par ailleurs, c'est au niveau de ces derniers, points de départ des tetracordes, que se situent la plupart des variantes mélodiques entre le groupe oriental et occidental conséquemment à une interprétation différente du principe de diatonisation. Telle serait la justification profonde de l'existence de ce pes quassus indépendant d'une finesse vocale spécifique. Sa traduction par un scandicus, avec un quilisma médian sur la sensible correspond, dans l'exécution, à l'"effacement" de celle-ci au profit de la note précédente, ce qui est en accord avec la fonction première du pes quassus.

S^{te}-Croix

Dul - ci voce re-so-ret die hac ec-clesi - a

Sal - ve Regi - na mater miseri-cor-di - ae

Dul - ce melos in-tonet cum dul - ci concordi - a

Vi - ta dulce - do et spes nostra sal - ve

ad hec precla-re Bar-ba-re nata-li-ci - a

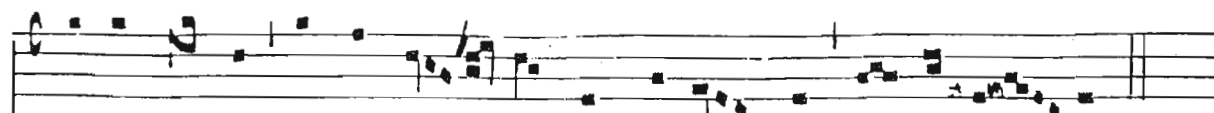
ad te clama-mus ex-sules fi-li - i He-vae

que spernens ado-ra - re ma-nu-um o-pe-ra surda

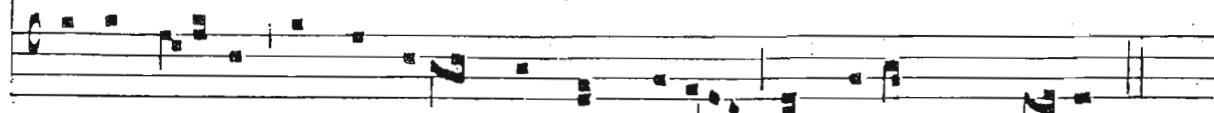
ad te suspira - mus ge-mentes et flentes in hac

mu-ta y-do - la innu-me-ra tor-men-ti ge - ne - ra

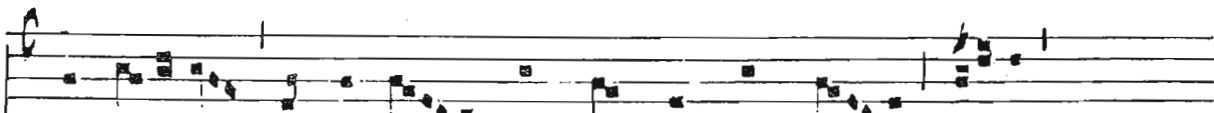
lacrima-rum valle e-ia ergo ad-vo-ca - ta nostra



susti-nu-it in-tre-pi - da pro-ho-mi - ni cle-menti - a



illos tu-es mi-se-ricor-des o-culos ad nos con - verte



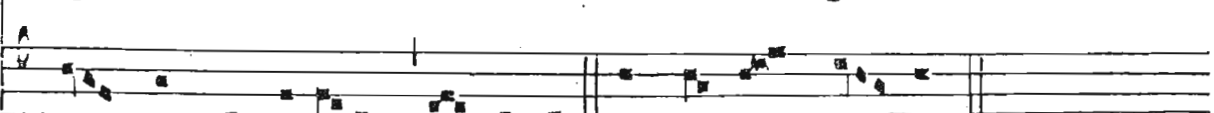
sic vir-go sanctissi-ma pro fi - de mor-tu - a ce-li



et Je-sum be-ne-dic-tum fructum ventris tu-i nobis



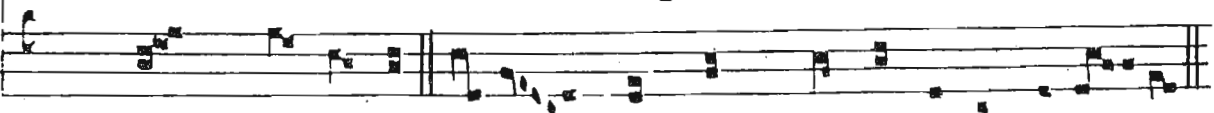
gaudens intrat fa-la-ti-a hinc nobis sint gaudi-a



post hoc exsili-um os-ten-de O cle-mens



hinc nobis fe-li-ci-a sint angelorum con-for - ti - a.



O pi-a O dulcis virgo Mari - a.

b) L'office de Sainte-Hélène

La paternité d'un clerc liégeois pour l'office de Sainte-Hélène n'est attestée par aucune source historique. Cependant, dans la mesure où l'office est exclusivement lié à la liturgie dédicatoire de la collégiale Sainte-Croix, il peut être légitimement associé à la personnalité de Baudouin de Molin. Sous la tutelle de celui-ci, cet office a été introduit dans les antiphonaires d'été de Sainte-Croix. Tout comme pour l'office de Sainte-Barbe, une part certaine de compilation, cette fois plus importante, apparaît à travers la présence de pièces versifiées et rimées. Elles forment un ensemble à part entière, regroupant les neuf antiennes de matines (41). Par rapport à une tradition très ramifiée et une parenté assez floue, la parfaite succession dans l'ordre numérique des tons fournit un argument en faveur de la forme originelle de l'office de Sainte-Hélène présent dans les antiphonaires d'été de Sainte-Croix. Le souci de systématisation se manifeste dans l'utilisation d'un décalage à partir du deuxième ton, la première antienne de laude, pour aboutir jusqu'au huitième ton, l'antienne à Magnificat des secondes vêpres.

Le rapport entre le traitement de la ligne mélodique et la facture littéraire des antiennes de matines est très étroit. Le chant souligne les rimes, comme dans les pièces rythmiques de l'office de Sainte-Barbe, par une anticipation sur la pénultième de la dernière note équivalent généralement à la finale du mode ou parfois à sa teneur. Par ailleurs, la structure des mélodies en six incisives regroupées en trois périodes se calque scrupuleusement sur la coupe des antiennes en trois vers de quinze pieds avec césure en huit et sept pieds, par exemple.

1ère ant. Jucundemur adest enim Helenae solemnitas,
Quam de stirpe generosa produxit gentilitas,
Sed adduxit vera fides hanc ad Christi semitas.

Cette disposition standard engendre une certaine monotonie, estompée néanmoins par des mouvements arsiques ou thétiques qui englobent parfois plusieurs incisives ou se chevauchent sur deux périodes. Pour les autres antiennes de l'office, en prose, la sobriété mélodique se rattache plutôt à une inspiration primitive et leurs proportions restent très conventionnelles, en particulier pour les antiennes aux cantiques évangéliques.

En l'absence de traces particulières de formules centonisées, excepté quelques bribes dans les répons (1er, 2e, 7e

(41) Elles sont signalées dans les *Analecta Hymnica Medii Aevi* d'après un bréviaire manuscrit du XVe siècle, provenant d'une église des pays rhénans (Paris, Bibliothèque Mazarine, n° 372).

DREVES (G.M.) et BLUME (C.), *op cit*, tome 3, pp 91 et 92.

4) Perspectives d'anamnèse

Ces deux *historiae* inédites, exhumées grâce aux antiphonaires Sainte-Croix, ne peuvent prétendre fournir à elles seules les moyens d'une synthèse, mais forment un juste reflet d'une production locale. Elles offrent une clef de lecture et conduisent en particulier à une attitude critique à l'égard de l'"école" liégeoise de chant grégorien, connue comme simple amalgame de clercs créateurs d'offices propres. L'analyse musicale, à la lumière de la facture littéraire et des procédés de composition, permet de préciser ce rôle de créateur au profit d'une distinction entre les fonctions d'auteur, de mélodiste, tel pour une grande part Louis de Montenacken, ou de liturgiste compilateur, tel Baudouin de Molin. Cette attitude critique s'appuie, entre autres, sur l'hétérogénéité littéraire, constatée dans les deux *historiae*, entre les parties en prose et les parties rythmiques à savoir les pièces rimées et versifiées qui paraissent avoir une vie autonome et engendrer une centonisation limitée à une simple clause sur la rime. De tels phénomènes ont été également constatés dans la production d'Etienne de Liège, grâce à des études particulières s'attachant aux aspects philologiques, musicaux ou liturgiques. Son rôle de composition, notamment dans l'office de Saint-Lambert, est à relativiser par rapport à A. Auda, au profit d'une fonction en partie de compilation sur base d'un véritable dossier d'élaboration.

Au niveau musical, la participation et la collaboration de plusieurs mélodistes apparaissent plausibles, selon B. Huys (44) par un examen de la paléographie musicale dans la version primitive du légendier liégeois (Xe s; Bruxelles B.R. ms. 14.650-59). En effet, sur les trois folios présentant l'office de Saint-Lambert, plusieurs sémiographies musicales se cotoient ex abrupto représentant six chantres d'habileté fort inégale et de formation très diverse, aussi bien messine que française. Par ailleurs, les cinq antiennes propres de vêpres, existant seulement dans les manuscrits postérieurs dont ceux de Sainte-Croix, soulèvent le problème du lien d'Etienne avec un "dossier de saint" associé à l'ancienne liturgie de Saint-Lambert. En effet, ces antiennes sont en partie seulement inspirées de la "Vita vetustissima" et certaines ont un caractère très général. Ainsi, la cinquième antienne "Laudemus Dominum" figure, dans l'antiphonaire de Compiègne (IXe s., Paris B.N. ms. lat. 17.436), à la même place aux vêpres de Saint-Germain, mais cette fois avec le nom de Germain. Face à cette situation ambiguë, présentée par Ritva Jonsson dans sa thèse de doctorat, celle-ci considère qu'Etienne, ayant dirigé l'élaboration du légendier liégeois, se serait contenté d'emprunter, pour celui-ci, le répons "consilium et opus" pour marquer la continuité de l'ancien fond liturgique avec la nouvelle liturgie (45).

(44) HUYS (B.), De Grégoire à Stockausen, douze siècles de notation musicale, catalogue de l'exposition, Bruxelles, 1966, p. 8.

(45) JONSSON (R.), op cit, pp 154 à 157.

Sur un plan général, il semble que les positions d'Antoine Auda sur les fondements de l'école liégeoise de chant grégorien soient ainsi à repenser. Après l'étude philologique de Ritva Jonsson, la spécificité de la prose rimée d'Etienne de Liège, soulignée par A. Auda (46), apparaît plus restreinte et moins originale (47) au profit de l'aspect liturgique qui domine toutes préoccupations concernant la métrique et sa rime (48). Dans le genre de l'historia, la position du premier représentant de l'étude liégeoise de chant grégorien est à envisager comme un cas et non comme un prototype. Ceci est vrai pour les finesses de style tout comme pour l'utilisation du système de l'ordre numérique des tons (49) où Etienne vient, historiquement, après Ratpert de Saint-Gall (office de Saint-Otmar en 867) et se situe pour les régions occidentales en relation probable avec Hucbald de Saint-Amand (office de Saint-Pierre In plateis) (50). Par contre, la volonté de cohérence liturgique, manifestée aussi avec la systématisation des tons, a été portée à un haut degré de perfection par Etienne de Liège dans l'unification et la maîtrise des divers moyens, tant littéraires que musicaux, requis pour l'élaboration d'un office propre. Ce souci de cohérence se retrouve chez ses successeurs et se reflète en particulier dans les offices de Sainte-Barbe et de Sainte-Hélène, par une recherche dans l'application des techniques de centonisations et des styles d'écriture plainchantesque.

Xavier FRISQUE.

(46) AUDA (A.), L'école liégeoise au Xe siècle ..., op cit, pp 110, 148 et 182.

(47) JONSSON (R.), op cit, p. 51.

(48) Ibid, pp 175 et 176.

(49) A. Auda voyait en Etienne "l'auteur présumé de cette innovation", ibid, p. 55.

(50) HUGLO (M.), Les tonaires, op cit, pp 125 à 127.