

da bit fructum su um.

In natura
te domini.
Introit.



Ver natus est no bis

Barbara Hagg
& Frédéric Billiet (dir.)
*Ars musica
septentrionalis*
De l'interprétation du patrimoine musical
à l'historiographie

bis cuu

e us

magni consili) an ge lus.



antate domino canticū nouum.

quia mirabi lia fe cit. Glori a.

Or



ARS MUSICA SEPTENTRIONALIS
DE L'INTERPRÉTATION DU PATRIMOINE MUSICAL
À L'HISTORIOGRAPHIE

musiques écritures

collection dirigée par Frédéric Billiet, Nicolas Meeùs, Danièle Pistone

Série « Études »

Histoire, humanisme et hymnologie

Mélanges offerts à Édith Weber

Pierre Guillot & Louis Jambou (dir.)

Musicologie au fil des siècles

Hommages offerts à Serge Gut

Manfred Kelkel (dir.)

Manuel de Falla

Louis Jambou (dir.)

Hommage au compositeur Alexandre Tansman

Pierre Guillot (dir.)

Parler, dire, chanter

Georgie Durosoir (dir.)

Le Dessous des notes. Voies vers l'ésoshétique

Mélanges offerts au professeur Manfred Kelkel

Jean-Jacques Velly (dir.)

Guillaume de Machaut

Jacqueline Cerquiligni-Toulet & Nigel Wilkins (dir.)

Musica rhetoricans

Georgie Durosoir & Florence Malhomme (dir.)

La Musique entre France et Espagne

Interactions stylistiques, 1870-1939

Louis Jambou (dir.)

La Traduction des livrets

Aspects théoriques, historiques et pragmatiques

Gottfried R. Marschall (dir.)

Musique et arts plastiques

Analogies et interférences

Michèle Barbe (dir.)

Méodies urbaines

La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)

Laure Gauthier & Mélanie Traversier (dir.)

Regards sur Daniel-Lesur

Compositeur et humaniste

1908-2002

Cécile Auzolle (dir.)

La Musique au temps des arts

Hommage à Michèle Barbe

Gérard Denizéau & Danièle Pistone (dir.)

Barbara Hagg & Frédéric Billiet (dir.)

avec la collaboration
de Claire Chamiyé et Sandrine Dumont

Ars musica septentrionalis

De l'interprétation du patrimoine musical
à l'historiographie



INTRODUCTION

Les bibliothèques du Nord de la France conservent d'inestimables témoignages d'une vie musicale remarquable et remarquée durant tout le Moyen Âge. Les grands centres intellectuels de cette région ont largement participé à l'élaboration des répertoires monodiques et polyphoniques, à l'évolution du langage musical, de la théorie et de la notation entre le IX^e et le XV^e siècle. Des études musicologiques ont été menées pour montrer le rôle des théoriciens, poètes-chanteurs ou compositeurs durant cette période, mais une histoire de la musique du Nord de la France reste à faire¹. Ce travail se heurte à la difficulté de cerner la région sur une si longue période. Les frontières changent, les invasions sont fréquentes, l'aire linguistique fluctue et les dénominations ne correspondent pas toujours aux réalités du territoire : Flandre septentrionale, Provinces-Unies. « C'est pourtant de cette région que proviennent les premiers spécimens de notations musicales pour le chant et la polyphonie (IX^e siècle) – notations paléofranques, messine, Laon », écrivait Sandrine Dumont en préambule aux manifestations de « Cantus 21 – Patrimoine musical du Nord de la France »². « Dès le XI^e siècle, les monastères du nord, déjà réputés pour leurs fabuleuses bibliothèques, sont connus notamment pour la copie des livres, dont on mesure l'efficacité à la vue des richesses bibliographiques actuelles (sans compter les pertes) ; ce résultat est particulièrement visible à la bibliothèque de Douai (collections provenant essentiellement des abbayes d'Anchin, Marchiennes et Saint-Amand). C'est aussi dans cette région que se développa, autour d'Hucbald, moine de Saint-Amand, la pratique, étendue ensuite à toute l'Europe médiévale, qui consiste à composer des offices spécifiques pour les saints en suivant l'ordre des tons ». Sandrine Dumont rappelle aussi l'importance des maîtrises du Nord (Saint-Quentin, Arras, Lille, Théroüanne, Cambrai, etc.), fondées sur le modèle bourguignon et au sein desquelles ont été formés les principaux musiciens de la Renaissance dont Guillaume du Fay et Josquin Desprez ainsi que de nombreux chantres recrutés pour élever le niveau musical des chapelles italiennes. Enfin il ne faut pas oublier que la ville d'Arras fut le centre d'une école de trouvères actifs dans toute la région, dont l'illustre Guillaume de Machaut fut l'un des derniers représentants³.

1 L'ouvrage d'Ignace Bossuyt est limité aux XV^e et XVI^e siècles, *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus : les très riches heures de la polyphonie franco-flamande*, Paris, Le Cerf ; Bruxelles, Racine, 1996.

2 Voir le site <www.adfugam.net>.

3 Extrait de l'introduction au colloque sur <www.adfugam.net>.

L'euro-région Nord-Pas de Calais – Picardie – Belgique est donc en quelque sorte le centre européen de la création musicale comme en témoignent les manuscrits retrouvés et réunis au XIX^e par le musicologue Edmond de Coussemaker auquel il est rendu un hommage particulier dans cet ouvrage. C'est dans son sillage qu'une équipe de chercheurs a pu récemment établir un inventaire des manuscrits conservés dans une partie des bibliothèques du Nord de la France, produire un catalogue⁴ et favoriser de nouvelles recherches regroupées dans le présent ouvrage.

L'étude du patrimoine de l'*ars musica septentrionalis* est envisagée dans quatre directions : le patrimoine musical du Nord de la France, l'héritage d'Edmond de Coussemaker, les polyphonies et polyphonistes, et les chansonniers français de la deuxième moitié du XII^e siècle.

8 La première partie est conçue comme une approche de la vie musicale dans le Nord de la France et résulte du travail d'inventaire des bibliothèques du Nord réalisé par Barbara Hagg et Michel Huglo. Leur connaissance des manuscrits a permis de présenter des aspects de la vie musicale – composition locale, dévotion privée – de la production intellectuelle – *musica speculativa* et *musica practica* dans le Nord avant Guillaume Du Fay – ou de focaliser l'attention du lecteur sur un répertoire précis comme les chants du processionnal de Cambrai. Dans cet article, Michel Huglo se concentre sur la cathédrale de Cambrai, véritable épiscentre culturel pour la région Nord. La collection des processionnaires de Cambrai constitue un patrimoine inestimable des chants dont certains parmi les plus anciens sont probablement gallicans et d'autres témoignent d'une influence de l'aire germanique – cas unique pour les processionnaires français contemporains. Par cette analyse minutieuse des rituels de la ville dont les manuscrits révèlent la cartographie, les gestes particuliers, les déplacements et les fêtes, Michel Huglo dresse un portrait saisissant de la vie quotidienne à Cambrai à cette époque.

Une grande partie de ces manuscrits avait été réunie dans la collection exceptionnelle de Coussemaker, le grand musicologue du Nord, présentée dans la deuxième partie. Michel Huglo explique la démarche historiographique fondatrice de ce musicologue et les conséquences dues à la dispersion en 1877 des manuscrits de sa collection. Ses travaux de premier ordre ont permis de faire avancer la musicologie sur des concepts nouveaux à l'époque, tel le « drame liturgique » dont Nils Holger Petersen cerne les contours à partir

4 B. Bouckaert (dir.), *Mémoires du chant. Le livre de musique d'Isidore de Séville à Edmond de Coussemaker*, Neerpelt, Alamire ; Lille, Ad fugam, 2007.

de l'ouvrage *Drames liturgiques du Moyen Âge*, publié en 1860⁵. Nils Holger Petersen explique comment la terminologie employée par Coussemaker dans sa tentative d'appréhender les particularités du genre a généré des discussions musicologiques pendant plus d'un siècle. Par ailleurs, l'intérêt de Coussemaker pour les manuscrits de théorie musicale a suscité l'étude de Shin Nishimagi, plus particulièrement sur le manuscrit F-Pn Rés. 359 contenant le *Dialogus de musica* de Guido d'Arezzo, copié au XIII^e siècle à l'abbaye de Saint-Hubert dans les Ardennes. Cet article met en lumière la transmission de l'œuvre du maître italien dans la France septentrionale.

C'est à un autre théoricien du XIX^e siècle que Ronald Woodley consacre son article, montrant comment la redécouverte de Tinctoris, théoricien brabantin majeur du XV^e siècle, a pu faire l'objet de querelles politiques. Coussemaker et Fétis, entre autres, ont contribué à lui façonner une renommée internationale. Cette troisième partie aborde aussi d'autres aspects de la polyphonie à la Renaissance européenne. Lisa Urkevich présente le manuscrit 1070 du Royal College of Music de Londres ayant appartenu à Anne Boleyn. Par des comparaisons précises et une connaissance approfondie du contexte, elle apporte des conclusions déterminantes sur le manuscrit lui-même, et sur la destinataire de ce cadeau royal. Johan Guiton nous fait découvrir le compositeur Vincenzo Misonne, *Clerico Cameracensis Diocesis* qui n'échappe pas au déplacement en Italie comme la plupart de ses contemporains. Cambrésien d'origine, il bénéficia de nombreuses prébendes comme chanoine, chantre et compositeur. Mais il est remarqué par le grand « protecteur des arts » Léon X et s'installe à Rome.

L'ouvrage se clôt par une approche interdisciplinaire consacrée au chansonnier comme témoignage de la monodie profane. Les chansonniers français de la deuxième moitié du XIII^e siècle n'ont cessé de fasciner musicologues et historiens d'art. Alison Stones nous dévoile des enluminures exceptionnelles et mesure avec finesse leur évolution sur le plan des thématiques abordées, de la structuration au sein même des manuscrits ou des préoccupations contemporaines. Helen Deeming traite des rapports texte/musique dans un autre chansonnier du XIII^e siècle. Ainsi, considérer le manuscrit Egerton 274 comme une entité à part entière lui permet de proposer un éclairage nouveau sur le contexte culturel de l'épanouissement de la chanson à la fin du siècle.

Le fonctionnement des traditions d'interprétation musicale est au centre des travaux de recherche de Claire Chamisyé. En étudiant les variantes manuscrites

5 E. de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Âge (texte et musique)*, Rennes, Vatar, 1860 ; Paris, V. Didron, 1861.

des *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci, elle met en évidence des « manières de chanter » ce répertoire spécifique qu'est la chanson profane à sujet religieux dans le contexte culturel de la deuxième moitié du XIII^e siècle. Ce dernier article sert de conclusion à l'ensemble des contributions consacrées à la mise en valeur du patrimoine musical du Nord de la France. Il répond aux problématiques de recherche développées par l'équipe Patrimoines et langages musicaux de l'université Paris-Sorbonne qui étudie parallèlement les sources et les problèmes d'interprétation qu'elles soulèvent.

Pour terminer, il convient de remercier Barbara Haggh, co-directrice de l'ouvrage, Claire Chamiyé, doctorante à l'université Paris-Sorbonne, et Sandrine Dumont, présidente de l'association Ad fugam, pour leur collaboration essentielle dans la réalisation de cet ouvrage.

TABLE DES ABRÉVIATIONS

- ADN** : Archives départementales du Nord, Lille
AGR : Archives générales du Royaume, Bruxelles
AIM : American Institute of Musicology
AMS : American Musicological Society
BAV : Biblioteca apostolica Vaticana
BM : Bibliothèque municipale
BnF : Bibliothèque nationale de France, Paris
BrB : Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles
CAO : *Corpus antiphonarium officii*
CCB : *Corpus catalogorum belgii*
CMM : *Corpus mensurabilis musicae*
EMH : *Early Music History*
EPHE : École pratique des hautes études, Paris
IM : Institute for Musicology
IMM : Institute of Mediaeval Music
IMS : International Musicological Society
IRHT : Institut de recherche sur l'histoire des textes, Paris
JAMS : *Journal of the American Musicological Society*
JoM : *Journal of Musicology*
MGG : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*
MI : Medieval Institute
Pal.Mus. : Paléographie musicale
PUF : Presses universitaires de France
RdM : *Revue de musicologie*
RISM : *Répertoire international des sources musicales*
RMN : Réunion des musées nationaux

PREMIÈRE PARTIE

Le patrimoine musical du Nord de la France

MUSICA SPECULATIVA ET MUSICA PRACTICA
DANS LE NORD AVANT GUILLAUME DU FAY :
LE TÉMOIGNAGE DES INVENTAIRES DE BIBLIOTHÈQUES¹

Barbara Hagg & Michel Huglo

L'histoire de la musique dans le « Nord » – c'est-à-dire dans la région septentrionale de l'Europe qui comprend une partie de la Flandre – a été marquée dans nos annales modernes, comme dans le passé, par des grands compositeurs dont les carrières ont dépassé de loin celles de leurs contemporains, tels Guillaume du Fay et Josquin des Prez². À l'occasion de « Cantus 21 – Patrimoine musical du Nord de la France », et de l'importante exposition de livres médiévaux du Nord³, il est opportun de réfléchir sur l'histoire musicale qui a précédé le phénomène de du Fay, et en particulier, sur la connaissance de la musique dans le Nord avant la naissance du célèbre compositeur vers 1397⁴. Il nous reste maints précieux témoignages de ces connaissances, non seulement dans les manuscrits médiévaux, comme ceux qui sont exposés, mais encore dans de nombreux inventaires de bibliothèques du Nord dressés par les moines et

- 1 Cette contribution a été présentée par Barbara Hagg comme discours d'ouverture du colloque « Ars musica septentrionalis. De l'historiographie à la valorisation du patrimoine musical », 24-26 novembre 2005. Cette rencontre scientifique a eu lieu en conjonction avec une quadruple exposition de manuscrits présentés simultanément à Douai (musée et bibliothèque municipale), Cambrai et Bailleul. Michel Huglo a analysé des écrits de musique spéculative.
- 2 Voir les articles de A. Planchart, « Du Fay, Guillaume » et de P. Macey, J. Noble *et al.*, « Josquin des Prez [dit Lebloitte] », dans le *Grove Music Online*, éd. L. Macy, Accessed June 17, 2007 ; et de L. Lütteken, dans le *Personenteil* du *MGG*, « Du Fay », V, col. 1510-1550 ; de L. Finscher, « Josquin », IX, col. 1210-1282, Kassel, Bärenreiter, 2001, 2003 ; D. Fallows, *Dufay*, London, Dent, 1982, rééd. 1987 ; P. Gülke, *Guillaume Du Fay, Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler ; Kassel, Bärenreiter, 2003 ; et R. Sherr, *The Josquin Companion*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- 3 Cf. catalogue de l'exposition : *Mémoires du chant. Le livre de musique d'Isidore de Séville à Edmond de Coussemaker*, dir. B. Bouckaert, Neerpelt, Alamire ; Lille, Ad fugam, 2007.
- 4 Ici, nous nous limitons aux communautés masculines. Sur les femmes et l'histoire du livre, voir T. de Hemptinne, « Reading, Writing and Devotional Practices : Lay and Religious Women and the Written Word in the Low Countries (1350-1550) », dans *The Voice of Silence : Women's Literacy in a Men's Church*, dir. T. de Hemptinne et M.E. Góngora, Turnhout, Brepols, 2004, p. 111-126.

chanoines depuis le IX^e siècle. Ces inventaires nous permettront de déceler la diffusion des écrits sur la musique, la spécialisation de quelques bibliothèques pour certains ouvrages, la classification de ces textes parmi d'autres livres et enfin le développement de la copie de la musique dans les livres liturgiques de genres différents. Nous allons commencer notre étude avec les bibliothèques des grandes abbayes du Nord depuis le IX^e siècle et poursuivre avec les bibliothèques de quelques chapitres de collégiales et cathédrales, pour finir avec les inventaires de livres individuels comme celui qui fait partie du compte des exécuteurs testamentaires de du Fay⁵.

Les inventaires de livres des abbayes de Saint-Wandrille de 742-747 et de Saint-Bavon de Gand de 800-811 figurent parmi les plus anciens connus de l'Europe⁶. Ces abbayes possédaient déjà des antiphonaires romains de la messe. À cette époque, le mot « antiphonaire » désigne les livres comprenant surtout les chants psalmiques du propre de la messe chantés par le chœur, c'est-à-dire les introïts, offertoires et communions, mais aussi les chants responsoriaux, indiqués comme tels : le *responsorium graduale* (graduel) et l'alléluia avec son verset, chantés par un ou deux solistes et par le chœur en alternance. Trois anciens antiphonaires ajoutent des listes d'alléluias à la fin : le *Blandiniensis*, le *Compendiensis* et le *Corbeiensis*, tandis que le *cantatorium* de Monza ne donne que les chants responsoriaux : graduels, alléluias et traits. Il faut donc se demander si le nom d'« antiphonaire » ne suggère pas un livre, qui, au début, c'est-à-dire avant l'époque carolingienne, ne contenait que les chants du chœur, et dont les chants de soliste ne furent intégrés que plus

5 Voir les répertoires suivants : G. Becker, *Catalogi bibliothecarum antiqui*, Bonn, 1885, Leipzig, 1885-1887, rééd. Hildesheim, Olms, 2003 ; CCB, éd. A. Derolez et al., Bruxelles, Palais des Académies, 1994-1999 ; A.-M. Genevois, J.-F. Genest, A. Chalandon, *Bibliothèques de manuscrits médiévaux en France*, Paris, CNRS éditions, 1987, 1995, 2 vol. ; T. Gottlieb, *Über mittelalterliche Bibliotheken*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1890, 1955 ; P. O. Kristeller, *Latin Manuscript Books before 1600: A List of the Printed Catalogues and Unpublished Inventories of Extant Collections*, 4^e éd. revue et corrigée, dir. S. Krämer, München, Monumenta Germaniae Historica, 1993 ; et les livres dans la série *Manuscrits datés des bibliothèques de France*, D. Muzerelle (dir.), t. I, Cambrai, Paris, CNRS éditions, 2000 ; A. Sanderus, *Bibliotheca belgica manvscripta, sive, Elenchvs vniversalis codicvm mss in celebrioribvs Belgii cœnobijs, ecclesijs, vrbium, ac priuatorum hominum, bibliothecis adhuc latentium*, Bruxelles, Foppens, 1739, rééd. Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique, 1972 ; A. Vernet, *Les Bibliothèques médiévales du V^e siècle à 1530*, Paris, Promodis, 1989.

6 L'inventaire de Saint-Wandrille est transcrit dans G. Becker, *Catalogi bibliothecarum antiqui*, op. cit., p. 1-2. Au sujet du *Breve sancti Bavonis*, voir A. Verhulst, « Das Besitzverzeichnis der Genter Sankt-Bavo-Abtei von ca 800 (Clm 6333). Ein Beitrag zur Geschichte und Kritik der karolingischen Urbarialaufzeichnungen », *Frühmittelalterliche Studien*, 5 (1971), p. 203-233 ; CCB, t. III, p. 52-53, où l'éditeur interprète le mot *antephona* par *antephona[ria]* ; B. Haggh, « Sources for Plainchant and Ritual from Ghent and London: A Survey and Comparison », *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent, nieuwe reeks*, 50 (1996), p. 26-28.

tard⁷. Les deux antiphonaires les plus anciens connus viennent des Pays-Bas, le *Rheinaugiensis* de Nivelles et le *Blandiniensis* d'origine inconnue mais apparenté au *Rheinaugiensis* et présent certainement à Liège au VIII^e siècle⁸. On relève aussi dans les deux inventaires de Saint-Wandrille et de Saint-Bavon des bibles, des psautiers (celui de Saint-Wandrille [*cum*] *hymnis Ambrosianis*), et des livres contenant les lectures pour la liturgie, y compris les vies des saints.

À partir des XI^e et XII^e siècles, les abbayes du Nord, qui avaient reconstitué leurs bibliothèques après les invasions des Vikings, décidèrent de les organiser et de les inventorier. À Saint-Amand, les livres furent reliés de nouveau et reçurent des anathèmes à l'attention des voleurs, ainsi qu'un *ex libris*. Il n'est pas étonnant qu'un tel effort ait souvent été fait à l'entrée en fonction d'un nouveau bibliothécaire⁹. Un système de prêt de livre fonctionnait à cette époque, qui permettait aux monastères de combler leurs lacunes avec des copies de manuscrits prêtés.

La plupart des livres importants pour la musique relevés dans les inventaires de cette époque sont des traités de musique spéculative. Les livres liturgiques peuvent se trouver avec les écrits concernant l'église ou même avec les livres de grammaire, mais ils ne sont jamais mélangés avec les traités de musique spéculative¹⁰. Plus tard, on gardait les livres liturgiques séparément : l'*Index maior* et l'*Index minor* de l'Abbaye de Saint-Amand relèvent dans la bibliothèque de l'Abbaye plusieurs

7 Voir J.M. Hanssens (éd.), *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Città del Vaticano, BAV, 1945-1948, t. 1, p. 363 (*Prologus de ordine antiphonarii*), qui rapporte que les romains avaient trois livres : *cantatorium*, *responsoriale*, *antiphonarius*, au lieu d'un *antiphonarium* comme à l'époque carolingienne. Sur les plus anciens antiphonaires de la messe, voir R.-J. Hesbert, *Antiphonale missarum sextuplex*, Roma, Herder, 1935. Sur l'antiphonaire comme genre de livre, voir D. Hiley, *Western Plainchant : A Handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 295-297 ; M. Huglo, *Les Livres de chant liturgique. Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, 52, Turnhout, Brepols, 1988 ; et A. Hughes, *Medieval Manuscripts for Mass and Office. A Guide to their Organization and Terminology*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1982.

8 Voir R.-J. Hesbert, *Antiphonale missarum sextuplex*, Bruxelles, Vromant et C^{ie}, 1935, p. xii-xvii ; et B. Haggh, « Sources for Plainchant and Ritual », art. cit., p. 25-34.

9 Voir la thèse de Doctorat de F. Simeray, « Le *scriptorium* et la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Amand », positions de thèses de doctorat de l'École nationale des chartes, 1990, p. 151-159 ; et les deux inventaires de la bibliothèque de Saint-Amand, l'*Index maior* et l'*Index minor*, édités par L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale*, t. II, Paris, Imprimerie impériale, 1874 ; Hildesheim, Olms, 1978, p. 448-458 ; J. Desilve, *De schola Elnonensi sancti Amandi a saeculo IX ad XII usque : dissertatio historica*, Leuven, Peeters, 1890 ; dans les catalogues modernes de la bibliothèque de Valenciennes où ce fonds est actuellement déposé : J. Mangeart, *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la bibliothèque de Valenciennes*, Paris, Techener, 1860 ; et A. Molinier, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris, BnF, 1894, t. XXV.

10 Voir G. Becker, *Catalogi bibliothecarum antiqui*, op. cit.

manuscrits de théorie musicale, mais seulement les psautiers et évangiles qui sont mentionnés parmi les bibles et leurs gloses¹¹. En effet, l'*Index maior* nous présente une bibliothèque monastique importante mais typique du point de vue de son contenu : bibles, quelques unes avec gloses ou commentaires ; écrivains de l'Antiquité¹² ; Pères de l'Église, les savants de l'époque carolingienne et d'avant : Alcuin, Bède, Rhaban Maur ; poètes, règles monastiques, hagiographies, écrits sur le *quadrivium* (y compris la *musica*) et le *trivium*, médecine, bibles glosées, droit canon, Pères de l'Église, et enfin des mélanges.

La *musica speculativa*, c'est-à-dire la réflexion philosophique sur le phénomène de la musique en général, est consignée dans une série d'ouvrages qui s'échelonnent du ^v^e au ^{viii}^e siècle. Pour demeurer dans le cadre chronologique de la réception de ces ouvrages dans les bibliothèques du Nord de la France (voir la table à la fin de cet article), nous étudierons les traités suivant l'ordre dans lequel ils ont été présentés dans l'exposition *Voix des cathédrales* à la Maison Falleur (Cambrai).

18

Le plus ancien ouvrage relatif à la musique présenté dans l'exposition est incontestablement le *Liber glossarum*, un dictionnaire in-folio conservé à Cambrai sous la côte 693 et diffusé par le *scriptorium* de Corbie à Auxerre, Cluny et à d'autres bibliothèques, y compris celles de l'abbaye de Saint-Amand et de la cathédrale de Cambrai. Ce gros livre est un dictionnaire de 27 000 mots tous tirés de la Bible latine, de la littérature classique et des Pères de l'Église, notamment Ambroise, Augustin et Grégoire le Grand, et surtout des XX livres des *Étymologies* d'Isidore de Séville¹³.

Au sujet des sept arts libéraux, le *Liber glossarum* ne se contente pas de donner une simple définition mais développe sur plusieurs colonnes tous les points de la science considérée. Les différents chapitres de ces exposés viennent tous d'Isidore de Séville, qui a traité des arts libéraux du *trivium* (grammaire, dialectique, logique) et du *quadrivium* (arithmétique, géométrie, musique, astronomie) dans les trois premiers livres de son encyclopédie intitulée « *Étymologies* » ou « *Origines* »¹⁴.

11 Voir R.-J. Hesbert *Antiphonale*, *op. cit.*, et B. Haggh, « Sources for Plainchant », art. cit., et sur les psautiers, F.O. Büttner (dir.), *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and the Placement of its Images*, Turnhout, Brepols, 2004.

12 Le ms. 148, BMV, avec le traité *Musica disciplina* d'Aurélien a été placé ici, car le début du manuscrit contient le *Liber de officio corporis humani* de Lactance. Sur les classiques dans les bibliothèques médiévales, voir C. Chavannes-Mazel et M. Smith, *Medieval Manuscripts of Latin Classics : Production and Use*, Los Altos Hills (CA), Anderson-Lovelace, 1996.

13 M. Huglo, « Les arts libéraux dans le *Liber glossarum* », *Scriptorium*, 55 (2001), p. 3-33 et pl. 1-4.

14 Édité par W.M. Lindsay, *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, Oxford, Clarendon Press, 1989-1991. Sur les écrits d'Isidore, Calcidius, Macrobie et des autres auteurs cités ici, voir M. Huglo, « Bibliographie des éditions et études relatives à la théorie musicale du Moyen Âge (1972-1987) », *Acta musicologica*, 60 (1988), p. 229-272.

Il faut cependant faire ici une remarque importante au sujet de la *Musica* : le *Liber glossarum* ajoute deux chapitres au texte classique bien connu des *Étymologies* d'Isidore. La première addition propose une origine bucolique pour l'invention de la musique : les premiers hommes auraient été inspirés pour chanter ou pour jouer des instruments par le babillage des ruisseaux et par le léger bruissement du vent à la cime des arbres. La deuxième addition aux *Étymologies* d'Isidore concerne l'histoire de l'origine des neuf muses au début de l'histoire du monde grec. Ce récit emprunté au grammairien Varron, contemporain de Cicéron, a été connu d'Augustin, qui nous rapporte cette curieuse histoire dans son *De doctrina christiana*, à peu près dans les mêmes termes que l'auteur du *Liber glossarum* :

Trois athéniens désirant décorer le temple d'Apollon s'adressèrent à trois sculpteurs différents pour qu'ils réalisent chacun trois statues symbolisant la poésie, la musique et le théâtre chanté. La condition du contrat était la suivante : on n'offrira au temple d'Apollon que les trois plus belles. Au bout de quelques mois, il fallut se rendre à l'évidence : les trois artisans ayant tous trois réussi un vrai chef d'œuvre, on décida de garder ces neuf effigies des Muses pour le temple d'Apollon et ce fut plus tard, au VII^e siècle avant notre ère, que le poète Hésiode décerna un nom à chacune d'elles : Clio, Érato, Melpomène, etc.

Cette belle histoire a pu être inventée pour expliquer l'instrument de musique représenté entre les mains de la plupart de ces gracieuses effigies de la musique, de la littérature et même de l'histoire. De toute façon, ces deux chapitres ont disparu de la rédaction définitive des *Étymologies* réalisée par Braulio, évêque de Saragosse au VII^e siècle, et collaborateur d'Isidore. Pour en terminer avec le *Liber glossarum*, il faut signaler qu'à la fin des deux pages sur la musique, ses origines et ses diverses parties, l'auteur ou les auteurs anonymes ont donné neuf définitions différentes de la musique, qui ont été oubliées par la suite. Johannes Ciconia seul les a reprises dans sa *Musica nova* au début du XV^e siècle¹⁵.

S'il faut insister sur le *Liber glossarum* exposé à la médiathèque de Cambrai, c'est parce qu'il a servi dans les écoles claustrales et cathédrales pour l'enseignement des arts libéraux imposé par Charlemagne dans deux capitulaires, l'un de 789, l'autre de la fin du VIII^e siècle, sans datation plus précise¹⁶ : le *Liber glossarum*,

15 Voir B. Haggh, « Ciconia's Citations in *Nova musica*: New Sources as Biography », dans *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture. Learning from the Learned*, dir. S. Clark et E.E. Leach, Woodbridge, Suffolk, Boydell Press, 2005, p. 45-47.

16 Voir R. McKitterick, « Die karolingische Renovatio 799 », dans *799 : Kunst und Kultur der Karolingerzeit : Karl der Grosse und Papst Leo III. In Paderborn : Beiträge zum Katalog der Ausstellung*, t. II, dir. C. Stiegemann und M. Wemhoff, Mainz, P. Von Zabern, 1999, p. 668-685.

œuvre encyclopédique, permettait en effet aux enseignants de mieux connaître le vocabulaire du latin et d'enseigner les éléments essentiels des arts libéraux sans devoir recourir à d'autres ouvrages.

La source principale du *Liber glossarum* est Isidore de Séville. Il a écrit neuf chapitres sur la musique qu'il a tirés d'une encyclopédie italienne, les *Institutiones* de Cassiodore (vers 570 en Calabre). Les carolingiens firent copier un exemplaire de cette seconde encyclopédie, qui fut rapidement diffusée dans les écoles du nord de l'Europe, notamment à Corbie, à Saint-Amand et à Cluny, lieux où devaient se trouver plus tard les manuscrits du *Liber glossarum*.

20 Cependant Isidore s'est séparé de son modèle sur trois points : il n'a pas reproduit les très longues listes des modes grecs données – non sans pédanterie – par Cassiodore ; il n'a pas repris non plus la « bibliographie de la Musique » dressée par Cassiodore, bibliographie d'ailleurs très réduite, qui se limite à sept noms d'auteurs grecs ou latins, entre autres le dialogue *De musica libri VI* d'Augustin, rédigé en 397 à Cassissiacum, près de Milan. Il faut ajouter, à propos de cet ouvrage, que le texte le plus ancien a été glosé à Saint-Martin de Tours avant l'an 800, et que deux copies carolingiennes viennent de Corbie. Enfin, à Saint-Riquier, le *Dialogue sur la musique* portait le titre caractéristique *De arte musica*, puisque la métrique et la composition des vers latins fait partie de l'*Ars musica*¹⁷.

L'extrait d'Isidore ou *Musica Isidori* a un intérêt certain pour les musicologues, car il souligne en trois mots dans un sous-titre la différence qui le sépare des *Institutiones* de Cassiodore au sujet de la voix dans le chant : ces trois mots sont *Vocis species multae*, c'est-à-dire que les timbres de voix sont non seulement divers, mais très nombreux. En effet, Isidore énumère les timbres de voix des chantres de la cathédrale de Séville qu'il a pu entendre au cours des offices liturgiques – timbres graves et épais, aigus, gracieux et vibrants, etc.¹⁸. Ce sous-titre ne figure que dans la *Musica Isidori*, copiée séparément des *Étymologies* dans un manuscrit de Saint-Amand (Valenciennes, Bibliothèque municipale, ms. 384-385), et dans les manuscrits en écriture wisigothique d'Espagne, mais non dans les *Étymologies* du manuscrit 399 de la bibliothèque de Valenciennes.

Une troisième encyclopédie, la plus ancienne des trois exposées ici, mais la plus récente dans l'ordre de sa réception par les écoles carolingiennes, est l'œuvre de Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, qui fut copiée plusieurs fois dans le Nord, à Corbie, à Saint-Pierre de Gand et à Saint-Amand.

17 Voir G. Finaert et F.-J. Thonnard, *Œuvres de saint Augustin : Dialogues philosophiques ; 4. La musique : De musica libri sex*, Paris, Desclée, 1947 ; et M. Jacobsson, *Aurelius Augustinus: De musica liber VI: A Critical Edition with a Translation and Introduction*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 2002.

18 Voir W.M. Lindsay, *Isidori, op. cit.*, t. I, p. 142-143 ; *Etymologiae*, III.xx.8-14.

On observera d'abord que le titre du Livre IX *De harmonia* a été remplacé à l'initiative des copistes carolingiens par *De musica*, et on remarquera surtout les définitions élémentaires des termes courants de l'*Ars musica*, tels que *sonus*, *tonus*, ou *diastema*. Cet ouvrage sera commenté tout au long du IX^e siècle par Rémi d'Auxerre, Dunchad de Laon et divers anonymes, soit en tout une dizaine de *Commentaires*¹⁹.

La place de la musique dans la synthèse philosophique de l'univers a été considérée en Occident grâce à la traduction latine du *Timée* de Platon²⁰ par Calcidius. La traduction de ce texte est éclairée par un savant commentaire appuyé de diagrammes. Il nous reste deux copies du *Timée* suivi du commentaire de Calcidius venant du Nord de la France : l'une (perdue) de Corbie ou de Saint-Riquier conservée à Paris, l'autre, de Reims, est conservée à Valenciennes. Cette dernière exécutée à Reims sous le pontificat d'Hincmar fut ramenée à Saint-Amand par Hucbald, à la fin de son enseignement à la cathédrale, qui s'acheva après l'assassinat de son oncle Foulques en l'an 900²¹.

Un autre ouvrage en circulation dans les écoles carolingiennes a fortement contribué à diffuser les idées de Platon sur la place de la musique dans l'organisation du monde : le commentaire de Macrobie sur le Songe de Scipion tiré du *De republica* de Cicéron. Ce commentaire a trouvé dans le Nord de la France et aussi en Germanie encore plus de succès que le *Timée* de Platon traduit par Calcidius. On a même extrait de ce commentaire tout un passage relatif aux proportions numériques qui fondent les consonances musicales, dites *symphoniae*, pour l'introduire dans les collections de traités de musique²².

19 Voir J. Willis (éd.), *Martianus Capella*, Leipzig, Teubner, 1983 ; W.H. Stahl, R. Johnson (trad.), *The Marriage of Philology and Mercury*, New York, Columbia University Press, 1977 ; M. Teeuwen, *Harmony and the Music of the Spheres: The Ars musica in Ninth-Century Commentaries on Martianus Capella*, Leiden, Brill, 2002 ; C.E. Lutz (éd.), *Dunchad: Glossae in Martianum*, New York, American Philological Association ; Lancaster, PA, Lancaster Press, 1944.

20 Voir l'édition commentée par J. McKinnon, *Strunk's Source Readings in Music History*, éd. Leo Treitler, New York, Norton, 1998, p. 19-23.

21 Sur ce manuscrit rémois voir M. Huglo, « La réception de Calcidius et des *Commentarii* de Macrobie à l'époque carolingienne », *Scriptorium*, 44 (1990), p. 7-9 ; B. Bischoff, « Irische Schreiber im Karolingerreich », *Mittelalterliche Studien*, t. III, Stuttgart, Hiersemann, 1981, n° 63, p. 53 ; et R. McKitterick, « Knowledge of Plato in the Ninth Century. The Implications of Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms. 293 », dans *From Athens to Chartres : Neoplatonism and Medieval Thought. Studies in Honour of Edouard Jeuneau*, dir. J. Westra, Leiden, Brill, 1992, p. 85-95. Le *Timée* de Corbie ou de St-Riquier est perdu : il a été recopié à Fleury au X^e s., Paris, BNF latin 2164. Voir Huglo, « La réception de Calcidius », art. cit., p. 11-12 ; *id.*, « Trois livres présentés par Helisachar », *Revue bénédictine*, 99 (1989), p. 278-282 ; et *id.*, « D'Helisachar à Abbon de Fleury », *Revue bénédictine*, 104 (2004), p. 216-220.

22 C. Meyer, « La théorie des *symphoniae* selon Macrobie et sa diffusion », *Scriptorium*, 53 (1999), p. 82-107 ; Huglo, « La réception de Calcidius », art. cit., p. 3-20 ; éd. M. Armisen-Marchetti, *Macrobie. Commentaire au Songe de Scipion*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, 2003 (voir le *Commentaire*, II.i.14-25).

Le dernier ouvrage introduit dans les écoles carolingiennes autour de l'an 800, et le plus important de tous, est sans conteste le *De institutione musica* en cinq livres de Boèce. Cité pour la première fois par Amalaire en 821²³, ce traité inspiré de Nicomaque, d'Euclide (pour le monocorde, au livre IV) et des *Harmonies* de Ptolomée (livre V)²⁴, a aussitôt été copié et glosé à Corbie, Laon, Saint-Amand, Gand²⁵, et surtout a lancé l'introduction du monocorde en Occident, permettant ainsi de mesurer les intervalles de l'échelle des sons²⁶.

Les autres traités diffusés dans le Nord, mais non exposés, mélangent musique spéculative et pratique : la *Musica disciplina*²⁷, *Musica enchiriadis*²⁸, et le *Musica* d'Hucbald²⁹, trois œuvres très différentes. La *Musica disciplina* est connue surtout pour le tonaire commenté, la *Musica enchiriadis* pour les premières descriptions et notations de polyphonie, et la *Musica* d'Hucbald pour sa nouvelle échelle dérivée de Boèce, plus apte au chant. La ponctuation dans certains manuscrits de ces traités témoigne qu'ils étaient lus à haute voix en public, probablement devant des jeunes élèves³⁰. Une étude reste à mener sur les manuscrits de théorie musicale pour relever l'usage de la ponctuation. Tous les traités présentés ici figurent dans la table à la fin de cet article ; on découvre leur présence dans quelques grandes bibliothèques monastiques du Nord.

22

-
- 23 Voir J.M. Hanssens, *Amalarii episcopi, op. cit.*, 1948, t. II, p. 297 (= *Liber officialis*, II.xi.15).
- 24 Voir C. Bower, *Fundamentals of Music*, New Haven, Yale University Press, 1989 ; G. Friedlein, *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii. De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque*, Leipzig, 1867 ; rééd. Frankfurt am Main, Minerva, 1966 ; C. Bower, « Boethius *De institutione musica*: A Handlist of Manuscripts », *Scriptorium*, 42 (1988), p. 205-251 ; et Boèce, *Traité de la musique*, C. Meyer (trad.), Turnhout, Brepols, 2004.
- 25 Éd. M. Bernhard et C. Bower, *Glossa maior in institutionem musicam Boethii*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1993-, 5 vol. prévus.
- 26 C. Meyer, *Mensura monochordi : la division du monocorde, IX^e-XV^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1996.
- 27 Le traité d'Aurélien est édité par L. Gushee, *Aureliani Reomensis Musica disciplina, Corpus scriptorum de musica*, 21, Roma, AIM, 1975. Voir aussi B. Hagg, « Traktat *Musica disciplina Aureliana Reomensis*: Proweniencja i datowanie », trad. en polonais par K. Naliwajek, *Muzyka* [Varsovie], 45 (2000), p. 25-78 (avec sommaire en anglais).
- 28 N. Phillips, « *Musica and Scolica enchiriadis*: the Literary, Theoretical, and Musical Sources », PhD, New York University, 1984 ; D. Torkewitz, *Das älteste Dokument zur Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit : eine Handschrift aus Werden an der Ruhr : das Düsseldorfer Fragment*, Stuttgart, Steiner, 1999 ; *Id.*, « Zur Entstehung der *Musica und Scolica enchiriadis* », *Acta musicologica*, 69 (1997), p. 156-181 ; *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis*, R. Erickson (trad.), New Haven, Yale University Press, 1995.
- 29 Y. Chartier, *L'Œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand : Les compositions et le traité de musique*, Montréal, Bellarmin, 1995.
- 30 Le ms. 148 de la Bibliothèque municipale de Valenciennes, avec le traité *Musica disciplina* d'Aurélien, a reçu une ponctuation ajoutée seulement aux premiers livres du traité et non sur le tonaire.

La description des échelles dans la musique spéculative ainsi que les notations ajoutées dans les traités tels que le *Musica enchiriadis* montrent que ces œuvres n'étaient pas tout à fait séparées du monde de la musique pratique : ainsi, au sujet de l'*organum* décrit dans le *Musica enchiriadis*, il reste un témoignage de sa pratique à Landévennec au IX^e siècle³¹.

Après les invasions normandes, la *musica speculativa* cède la place aux écrits visant l'enseignement de la musique pratique, d'abord les traités de Guido d'Arezzo, qui furent copiés dans le Nord³², et à partir du XIII^e siècle, des traités de musique mesurée, surtout ceux des auteurs enseignant à Paris, Jean de Garlande³³, Philippe de Vitry³⁴ et Jean de Murs³⁵. Par conséquent, la *musica speculativa*, bien attestée dans les bibliothèques des grandes abbayes du Nord, reste largement absente dans les inventaires des cathédrales ou collégiales, qui témoignent surtout d'une grande activité pour la copie des livres liturgiques³⁶. Un des plus anciens inventaires capitulaires du Nord est celui de l'église Onze Lieve Vrouw ou Notre-Dame de Bruges datant de 1115 : l'église possédait un tropaïre, deux missels, un antiphonaire, deux graduels, deux psautiers, deux livres de la passion et d'autres livres de lecture ou de prière³⁷.

À la cathédrale de Cambrai, on conservait des livres de théorie musicale, non pas de musique spéculative mais pratique, avec des recueils de compositions nouvelles. De la cathédrale de Cambrai, il nous reste un petit groupe de manuscrits avec un *ex-libris* de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle, c'est-à-dire des années où la nouvelle cathédrale gothique remplaça l'ancienne église romane : les deux graduels 60 et 61, le manuscrit 78, et le manuscrit 124.

31 M. Huglo, « L'organum à Landévennec au IX^e siècle », dans *Chant grégorien et musique médiévale*, Aldershot, Ashgate, 2005, art. XV.

32 Guido d'Arezzo, *Micrologus*, J.-C. Jolivet (éd.), Paris, Institut de pédagogie musicale (IPMC), 1993. Les copies dans les manuscrits du Nord sont citées par C. Meyer dans *RISM*, B III/6, p. 763-765.

33 Une des trois sources de ce traité est le ms. 528, Bruges, Stadsbibliotheek.

34 Sur la naissance de Philippe de Vitry dans la ville de Vitry-en-Artois, voir A. Robertson, « Which Vitry? The Witness of the Trinity Motet from the Roman de Fauvel », dans *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, dir. Dolores Pesce, New York, Oxford University Press, 1997, p. 52-81. À l'exception du BnF latin 14741, tous les manuscrits avec les écrits sur la musique de Vitry sont conservés en Italie.

35 Johannes de Muris, *Écrits sur la musique*, trad. C. Meyer, Paris, CNRS éditions, 2000. Pour la diffusion de ces traités dans le Nord, voir *RISM*, B III/6, p. 768-769.

36 Sur la théorie en tant qu'activité monastique, voir J. Dyer, « The Monastic Origins of Western Music Theory », dans *IMS Study Group Cantus Planus. Papers Read at the Third Meeting, Tihány, Hungary, 19-24 September 1988*, dir. László Dobszay et al., Budapest, Hungarian Academy of Sciences, IM, 1990, p. 199-225. Une exception fournie par la bibliothèque personnelle d'Olivier de Langhe sera discutée plus loin, mais Saint-Bavon était une abbaye extrêmement ancienne, fondée au VII^e siècle.

37 A. Derolez (dir.), *CCB*, t. I, p. 28-31.

Ces manuscrits contiennent des tropes et séquences ainsi qu'un cahier de prosules d'offertoire, et aussi un petit traité *De modis* composé d'extraits didactiques et de nouveaux chants mnémoniques³⁸. Ce traité, dont certains extraits circulaient dans les monastères, était écrit pour améliorer la pratique de la musique : textes et exemples musicaux devaient aider les chantres à situer le demi-ton dans les huit modes et à différencier les formules communes à chaque mode. Il n'est pas étonnant qu'un autre traité du ms. 490 de la médiathèque de Cambrai écrit au XII^e siècle par Simon soit consacré au demi-ton platonicien, mais ce texte plein de diagrammes reste plutôt dans le domaine de la *speculatio*³⁹. Un autre manuscrit du XII^e siècle, ms. 862, contient le prologue d'Étienne de Liège, compositeur d'offices rythmiques, sa *Vita Sancti Lamberti*, une main guidonienne et des dessins d'instruments.

24

Faut-il comprendre le répertoire considérable de tropes, prosules et séquences dans les manuscrits de Cambrai comme le résultat d'une bibliothèque riche en traités de musique ? En fait, ce sont plutôt les témoins de musiciens collectionneurs assidus, parce que le nombre des *unica* dans ces manuscrits qui auraient pu être composés à Cambrai est relativement restreint. Il est sûr que les tropes circulaient dans le Nord. Ils se chantaient non seulement dans les grandes collégiales, mais même dans certaines églises paroissiales, telle Saint-Jacques de Gand, où, dans un inventaire de 1387, on a relevé un petit livre de tropes ainsi qu'un livre de motets, sept antiphonaires, trois graduels

38 Sur la bibliothèque de Cambrai, voir A. Molinier, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, op. cit.* ; D. Muzerelle, *Manuscrits datés des bibliothèques de France, t. 1 : Cambrai, op. cit.* ; B. Haggh, « The Late-Medieval Liturgical Books of Cambrai Cathedral : A Brief Survey of the Evidence », dans *Laborare fratres in unum : Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag*, dir. J. Szendrei et D. Hiley, Hildesheim, Weidmann, 1995, p. 79-85 ; et les ms. 990-1004 de la médiathèque de Cambrai qui contiennent des catalogues manuscrits de la bibliothèque de l'Ancien Régime. Sur le manuscrit 172 de la médiathèque de Cambrai, voir S. Nishimagi, « Le traité *De modis* dans le manuscrit Cambrai, bibliothèque municipale, Ms. 172 », thèse de Doctorat, EPHE / Paris-Sorbonne, 2005 ; G. Björkvall, « The Continuity of a Genre. Offertory Prosulas in Cambrai B.M. 172 (167) from the Twelfth Century », dans *IMS Study Group Cantus Planus. Papers Read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary, 3-8 September 1990*, dir. László Dobszay et al., Budapest, Hungarian Academy of Sciences, IM, 1992 ; B. Haggh, *Two Offices for St Elizabeth of Hungary : Gaudeat Hungaria and Letare Germania*, Ottawa, IMM, 1995 ; M. Huglo, « La prose de Notre-Dame de Grâce de Cambrai », dans *Les Anciens Répertoires de plain-chant*, Aldershot, Ashgate, 2005, art. XXI ; B. Haggh, « Medieval Plainchant from Cambrai : A Preliminary List of Hymns, Alleluia Verses and Sequences », *Proceedings of the 15th Meeting of the IMS, Madrid, April 4-10, 1992, Revista de musicología*, 16/4 (1993), p. 2326-2334.

39 Éd. par E. de Coussemaker, *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord*, Paris, Techener, 1843 ; rééd. Hildesheim, Olms, 1975 ; et par C. Meyer dans B. Bouckaert (dir.), *Mémoires du chant, op. cit.*, p. 154-155.

et six processionnaires⁴⁰. En 1424, on comptait sept processionnaires⁴¹. L'inventaire de 1439 d'une autre église paroissiale de Gand, l'église Saint-Jean, cite deux antiphonaires, quatre graduels, huit processionnaires et plusieurs autres livres liturgiques, même *een trepierkijn ende een matreloge* et, plus surprenant, *een nieu trepier*⁴². Dans plusieurs abbayes du Nord, la situation est toute différente : celles dépendantes de Cluny, comme Anchin et Marchiennes, ou celles assujetties à la réforme de Bursfeld, comme Saint-Amand, ne permettaient pas les tropes sauf pour l'Ordinaire de la messe.

Les inventaires de bibliothèques du Nord nous montrent un autre développement : le nombre croissant de livres liturgiques et une spécialisation de leur contenu. Ils comptent parmi eux non seulement des tropaires et des séquentiaires, mais aussi les *libelli* hagiographiques (tel Gand, Universiteitsbibliotheek, ms. 488, avec les *historiae* locales), et les recueils de livres spécialisés, tels Lille, Bibliothèque municipale, ms. 599 (26)⁴³.

Les livres notés de cette époque n'étaient pas limités aux livres liturgiques. Dans un inventaire « belge » du XIII^e siècle d'origine inconnue, on trouve une *Apocalypsis et notule super cantica*. On ne connaît pas le texte de ces cantiques. Les *notules* pourraient désigner des gloses ou des neumes, car l'âge du manuscrit lui-même n'est pas indiqué⁴⁴.

Les livres liturgiques étaient souvent conservés dans des lieux différents. Les livres les plus précieux étaient gardés dans la trésorerie. Les livres de chœur servant à la liturgie quotidienne restaient au chœur. D'autres livres, surtout les vieux livres liturgiques, demeuraient au vestiaire de la sacristie pour consultation éventuelle. Les ordinaires et les processionnaires restaient disponibles à l'usage des chanoines de temps à autre⁴⁵. À la collégiale Saint-Donatien de Bruges, la nouvelle bibliothèque du chapitre organisée en 1417 près du dortoir contenait des livres enchaînés sur sept bancs. Les livres que les chanoines pouvaient prêter étaient dans la sacristie, soignés par le *custos* avec d'autres matériaux pour le service divin⁴⁶.

Un bref aperçu sur certains inventaires de manuscrits montre que les livres notés étaient assez rares avant le xv^e siècle, sauf exception, mais qu'au xv^e siècle leur nombre s'est accru, surtout pour les processionnaires. À Saint-Rombaut de Malines en 1235 on gardait cinq graduels et deux antiphonaires⁴⁷. La bibliothèque du

40 CCB, t. III, p. 99-100.

41 CCB, t. III, p. 100-102.

42 CCB, t. III, p. 106-108.

43 *Cantatorium* pour la messe et pour les vêpres, *invitatorial*, processional, tonaire, avec messes ajoutées de la collégiale Saint-Pierre de Lille, fin xiv^e-début xv^e siècle.

44 CCB, t. I, p. 107-109.

45 B. Haggh, « The Late-Medieval Liturgical Books of Cambrai Cathedral », art. cit., p. 79-85.

46 CCB, t. I, p. 52-62.

47 CCB, t. III, p. 207-208.

chapitre de Saint-Donatien de Bruges vers 1260-1270 n'avait qu'un *antiphonarium vetus*⁴⁸. Vers 1400 l'église Saint-Bavon près de Bruges possédait un antiphonaire pour le *temporale* et un pour la *sanctorale*, un graduel, un nouveau graduel, deux vieux processionnaires et deux nouveaux⁴⁹. À la cathédrale de Cambrai en 1401, on recensait treize psautiers, sept graduels, sept antiphonaires et dix processionnaires⁵⁰. La chapelle de Saint-Christophe, dépendant de Saint-Donatien à Bruges, conservait en 1417 un antiphonaire en deux volumes, un antiphonaire complet, deux graduels et trois processionnaires⁵¹. L'inventaire d'une autre petite église dépendant de Saint-Donatien, l'église Saint-Jean-Baptiste à Bruges, recensait vers 1417 un graduel avec séquences, un autre graduel et deux antiphonaires⁵².

26

La plupart des scribes ne s'intéressait guère aux notations, mais le scribe de l'inventaire des livres de la collégiale Notre-Dame de Courtrai en 1429 distingue les neumes et les notes carrées. On gardait quelques livres liturgiques dans le sanctuaire : missels et bréviaires, mais non les antiphonaires ou les graduels. Dans le chœur, il y avait deux antiphonaires *in quatuor voluminibus in notula quadrata*, puis quatre *integri antiphonarii in notula antiqua*, cinq psautiers, d'autres livres, deux *magna gradalia in notula quadrata* puis deux *consimilia gradalia in notula antiqua*, un *gradale puerorum sub cantore*, et un *liber cum quo tenetur chorus, in quo continentur principia responsiorum, introituum etc. in notula quadrata*, un ordinaire, quatre petit processionnaires avec *notula antiqua* puis trois nouveaux processionnaires *in notula quadrata*, un autre processionnaire, un livre contenant les séquences qui est *sub organista*, et finalement, un *magnus antiphonarius extranei ordinis sub cantore*⁵³. En 1441 on retrouve la même liste, augmentée d'un *novum graduale cum notula quadrata incipiens a dominica prima adventus* et un livre avec les leçons de matines chantées par les *pueri*⁵⁴.

Les hôpitaux et les couvents gardaient aussi des livres liturgiques notés. L'hôpital Saint-Jacques à Gand en 1413 préservait dans son trésor quatre *sancboucke*, trois missels, et dans le chœur un *sancbouc*⁵⁵. La logique doit nous faire admettre que ces *sancboucken* étaient des livres de chant liturgique et non de la polyphonie. L'inventaire de l'hôpital Sainte-Madeleine de Bruges de 1411 cite un graduel, un antiphonaire et deux processionnaires⁵⁶. Il nous reste très peu d'inventaires de livres des franciscains, mais ceux de Malines possédaient vers

48 CCB, t. III, p. 169.

49 CCB, t. I, p. 40-41.

50 B. Hagg, « The Late-Medieval Liturgical Books of Cambrai Cathedral », art. cit., p. 80-81.

51 CCB, t. I, p. 42-43.

52 CCB, t. I, p. 87-89.

53 CCB, t. III, p. 123-125.

54 CCB, t. III, p. 125-127.

55 CCB, t. III, p. 102-103.

56 CCB, t. III, p. 178-180.

1450 deux antiphonaires, deux graduels, deux « alleluyas », un séquentiaire, un ordinaire et *alius liber cantualis in summo altari*⁵⁷.

Les antiphonaires et surtout les processionnaires témoignent de la croissance des fondations, surtout pour les anniversaires indiqués dans les calendriers et obituaires du chœur. Au XIV^e siècle, on faisait surtout les fondations pour la Vierge à Tournai, Bruxelles, Cambrai et Douai. De ces deux dernières villes, il nous reste des fragments de musique polyphonique du XIII^e et du XIV^e siècle, surtout des motets pour la Vierge. Un motet exposé à Douai est basé sur le *tenor Manere*, bien connu dans le répertoire des motets du XIII^e siècle⁵⁸.

Au XV^e siècle, les fondations comprenaient aussi les augmentations de rang des fêtes des saints, les messes votives ou des antiennes⁵⁹. Pour l'augmentation du rang des fêtes, il fallait ajouter aux livres courants les offices propres, des chants de procession, des hymnes, et, dans certaines cathédrales comme à Cambrai, de la polyphonie⁶⁰. La croissante dévotion envers les saints est encore marquée à Cambrai par la présence d'une copie de la *Légende dorée* et des martyrologes enchaînés aux bancs dans le chœur⁶¹. À Cambrai, le nombre de processionnaires croît au milieu du XV^e siècle, d'après les inventaires : 10 en 1401 et 21 en 1461 et

57 CCB, t. III, p. 204-207.

58 Voir Douai, BM, ms. 1105/3, fragment 62 ; A. Planchart, « The Books that Guillaume Du Fay Left to the Chapel of St. Stephen », dans *Sine musica... nulla disciplina. Studi in onore di Giulio Cattin*, éd. F. Bernabei et A. Lovato, Padova, Il Poligrafo, 2006, p. 175-212 ; *La Messe de Tournai : une messe polyphonique en l'honneur de Notre-Dame à la Cathédrale de Tournai au XIV^e siècle : étude et nouvelle transcription*, dir. J. Dumoulin et al., Tournai, Archives du chapitre cathédral ; Louvain-la-Neuve, Université catholique, 1988 ; I. Lerch, *Fragmente aus Cambrai : Ein Beitrag zur Rekonstruktion einer Handschrift mit spätmittelalterlicher Polyphonie*, Basel, Bärenreiter, 1987 ; B. Haggh, « Motets and Marian Worship in the 14th Century: Brussel, Algemeen Rijksarchief, Archief Sint-Gaedele, 5170 », dans *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries [...]*, dir. E. Schreurs et H. Vanhulst, Leuven-Peer, Alamire, 1997, p. 53-66.

59 Sur la situation à la cathédrale de Cambrai, voir B. Haggh, « Guillaume Du Fay and the Evolution of the Liturgy of Cambrai Cathedral in the Fifteenth Century », dans *IMS Study Group Cantus Planus. Papers Read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary, 3-8 September 1990*, dir. László Dobszay et al., Budapest, Hungarian Academy of Sciences, IM, 1992, p. 549-569 ; et sur Bruges, D. Salokar, « *Ad augmentationem divini cultus*: Pious Foundations and Vespers Motets in the Church of Our Lady in Bruges », dans *Musicology and Archival Research*, dir. B. Haggh et F. Daelemans, Archives et Bibliothèques de Belgique, Extranummer, 46, Brussels, AGR, 1994, p. 306-325. Une fondation importante pour laquelle Guillaume Du Fay a créé le chant est étudiée par B. Haggh, « The Celebration of the *Recollectio festorum Beatae Mariae Virginis, 1457-1987* », dans *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, dir. A. Pompilio et al., Torino, Edizioni di Torino, vol. 3, 1990, p. 559-571.

60 Sur les conséquences des fondations pour les scribes, L. Curtis, « Music Manuscripts and their Production in 15th-Century Cambrai », PhD, University of North Carolina, Chapel Hill, 1991 ; ead., « Simon Mellet, Scribe of Cambrai Cathedral », *Plainsong and Medieval Music*, 8 (1999), p. 133-166.

61 B. Haggh, « The Late-Medieval Liturgical Books of Cambrai Cathedral », art. cit., p. 80-81.

en 1519, mais à peu près douze subsistent aujourd'hui, témoignant de certains ajouts en série, notamment des chants pour les nouvelles fondations⁶².

Une catégorie de livres souvent oubliée par les chercheurs est le livre endommagé, incomplet ou à l'état fragmentaire. Les inventaires médiévaux en ont tenu compte : à la cathédrale d'Amiens en 1347, le bibliothécaire décrit les livres pour les enfants de chœur : au début de la liste, on cite *unum doctrinale glosatum*, peut-être le même *Doctrinale* d'Alexandre de Villedieu que le chapitre de Cambrai présenta au jeune Guillaume du Fay⁶³. À la fin de cette liste, on remarque *Quadragesima sive quinquagesima quaterni disrupti et dilacerati ac modici valoris in quibus addiscunt pueri et quos secum portant hinc et inde* « pour l'enseignement des enfants que ces enfants ont dispersé ça et là »⁶⁴. Un *doctrinale* de l'université de Philadelphie probablement d'origine anglaise, est, en effet, dans un état lamentable⁶⁵. En fait, le nombre de livres destinés uniquement à l'usage des enfants de chœur s'accroît surtout à l'époque de du Fay, lorsque les maîtrises du Nord jouissent d'une réputation internationale. Quelques manuscrits de la Bibliothèque municipale de Cambrai portent des quantités de noms d'enfants de chœur sur les feuillets de garde⁶⁶.

La dernière catégorie d'inventaire est celle des bibliothèques de particuliers⁶⁷. On découvre en même temps dans cette catégorie des bibliophiles extraordinaires

28

62 *Ibid.* ; M. Huglo, « Les chants du processional de Cambrai », dans le présent ouvrage, p. 33 et suivantes.

63 Cf. T. Gottlieb, *Über mittelalterliche Bibliotheken*, *op. cit.*, p. 89, et A. Planchart, « The Early Career of Guillaume Du Fay », *JAMS*, 46 (1993), p. 358-360.

64 T. Gottlieb, *Über mittelalterliche Bibliotheken*, *op. cit.*, p. 89.

65 Ce *doctrinale* de l'université de Philadelphie (Charles Patterson Van Pelt Library, ms. lat. 45) est décrit par M. Huglo et N. Phillips, *The Theory of Music*, t. IV, 2^e partie : United States of America, *RISM*, B III/4, München, Henle, 1992, p. 175-176.

66 Les manuscrits 6 (polyphonie) et 24 (passions), ainsi que les processionaux (*RISM*, B XIV/2).

67 Beaucoup sont cités dans T. Gottlieb, *Über mittelalterliche Bibliotheken*, *op. cit.* D'autres bibliothèques des chanoines séculiers sont citées par R. De Keyser, *Het bækenbezit en het bækengebruik in de seculiere kapittels van de zuidelijke Nederlanden tijdens de Middeleeuwen*, *Archives et Bibliothèques de Belgique*, n° spécial 11, BrB, 1974, p. 9-68. Cf. B. Haggh, « Music, Liturgy and Ceremony in Brussels, 1350-1500 », PhD, University of Illinois, 1988, p. 474-481 ; J.-Th. Deraadt, « Le mobilier et la bibliothèque d'un riche ecclésiastique du xiv^e siècle. Inventaire de la maison mortuaire de Walter Leonii, Chanoine de Sainte-Gudule de Bruxelles », *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 10 (1896), p. 5-35 ; M.-L. Paris, « La bibliothèque de Walter Leonii », *Société des bibliophiles et d'iconophiles de Belgique*, *Bruxelles : Annuaire 1915*, p. 63-110 ; A. Vernet, *Les Bibliothèques médiévales du v^e siècle à 1530*, Paris, Promodis, 1989 ; avec l'article de G. Hasenohr, « L'essor des bibliothèques privées aux xiv^e et xv^e siècles », dans *Les Bibliothèques médiévales du v^e siècle à 1530*, dir. A. Vernet, Paris, Promodis, 1989, p. 215-263. Les testaments et les inventaires après-décès constituent une ressource très importante pour l'étude des bibliothèques privées. Voir, par exemple, *Les Documents de décès des membres du clergé de la cathédrale de Cambrai*, répertoriés par P. Piétresson de Saint-Aubin, *Archives départementales du Nord. Répertoire numérique. Série G (Clergé séculier)*, t. II, fasc. I, Lille, Duriez-Bataille, 1968, p. 505-540.

avec des bibliothèques étendues aussi bien que de très petites bibliothèques comprenant, par exemple, un ou deux missels et un psautier. Quelques personnes possédaient des livres liturgiques notés, comme par exemple Jean VI, comte de Gistel, premier gouverneur général de Flandres sous Philippe le Hardi, qui détenait un graduel⁶⁸. Qu'un livre de préparation aussi complexe que l'antiphonaire appartienne à des particuliers peut paraître surprenant. On en relève néanmoins plusieurs cas : le comte Robert de Béthune conservait en 1322 un antiphonaire en deux volumes, deux graduels, et un séquentiaire⁶⁹. En 1393, Siger de Beka donna à l'église Saint-Donatien de Bruges non pas un mais quatre antiphonaires⁷⁰. Une autre bibliothèque personnelle intéressante, celle d'Olivier de Langhe, prieur de 1417 à 1455 de l'abbaye de Saint-Bavon, contenait encore quelques vieux écrits spéculatifs : vers 1450, elle comptait plus de dix psautiers, y compris deux avec gloses ; une *Musica* de Boèce, deux copies de son *Arithmétique*, et enfin, les *Étymologies* d'Isidore. Ensuite sont répertoriés deux graduels (pas d'antiphonaire) et de nombreux missels et bréviaires⁷¹. Plus tard, cette bibliothèque sera éclipsée par celle de l'humaniste Raphaël de Marcatellis⁷². L'inventaire de la bibliothèque personnelle de du Fay reste tout à fait unique, parce qu'il relève de nombreux livres de musique polyphonique, notamment ceux de ses propres œuvres⁷³.

Enfin, il faut retourner à la question posée au début de cet article : les nombreux livres avec des écrits sur la musique ont-ils exercé une influence sur la pratique de la musique dans le Nord de la France ? Il semble que la réponse doit être affirmative et nuancée. Un des livres possédé par du Fay était un « Micrologue ». Or, comme du Fay a dû passer dix ans en Italie durant sa jeunesse, ce livre pourrait bien être l'ouvrage connu de Guido d'Arezzo. Et si on examine de près les chants composés par du Fay pour la fête mariale de la *Recollectio*⁷⁴, on constate qu'il suit presque tous les conseils donnés par Guido d'Arezzo dans son chapitre quinze⁷⁵. Il ne faut pas penser que les chanoines, souvent formés à l'université, n'avaient pas la capacité de lire les plus anciens

68 CCB, t. III, p. 184.

69 CCB, t. III, p. 19-21.

70 CCB, t. I, p. 75.

71 CCB, t. III, p. 72-97.

72 A. Derolez, *The Library of Raphael de Marcatellis, Abbot of St. Bavon's, Ghent, 1437-1508*, Ghent, Story-Scientia, 1979.

73 Voir C. Wright, « Dufay at Cambrai : Discoveries and Revisions », *JAMS*, 28 (1975), p. 214-218 ; D. Fallows, *Dufay, op. cit.*, p. 79-82 ; A. Planchart, « The Books that Guillaume Du Fay Left », art. cit., p. 175-212.

74 Voir la note 59 plus haut.

75 B. Haggh, « Guillaume Du Fay, Teacher and Theorist, and his Chant for Cambrai Cathedral », dans *IMS Study Group Cantus Planus. Papers Read at the 12th Meeting, Lillafüred, Hungary, 2004, Aug. 23-28*, éd. L. Dobszay et al., Budapest, Hungarian Academy of Sciences, IM, 2006, p. 817-844.

traités de leurs bibliothèques, puisque le vocabulaire des anciens traités était encore compréhensible au xv^e siècle, alors que leurs échelles et diagrammes étaient quelque peu démodés.

Les bibliothèques du Nord au xiv^e et au début du xv^e siècle conservaient des collections locales, avec très peu de livres venant de l'étranger. Nous n'y trouvons pas de livres espagnols, italiens, anglais, ou allemands. Cela veut dire que les collections étaient surtout développées pour remplir les besoins de la communauté, preuve de leur témoignage sur l'état de la musique locale. Néanmoins, les inventaires des institutions voisines peuvent aussi aider à reconstituer l'histoire des livres. Par exemple, un catalogue de la bibliothèque de l'abbaye de Walincourt (près de Cambrai) dressé pendant la Révolution (Cambrai, médiathèque municipale, ms. 992), permet de reconstruire une liste quasiment complète des livres du diocèse de Cambrai imprimés depuis le xv^e siècle jusqu'à la Révolution, livres qui ne sont pas témoignés à la cathédrale. Quelques siècles plus tôt, la bibliothèque de l'abbaye Saint-Jacques à Liège servait de ressource au clergé des environs, y compris à un certain chanoine Jacobus (né à Mons), auteur du *Speculum musicae*⁷⁶.

30

En conclusion, les inventaires de bibliothèques du Nord témoignent de la copie et de la conservation des ouvrages de théorie musicale à partir du ix^e siècle et de la diffusion des traités de polyphonie dans cette région. La connaissance croissante de la musique dans le clergé ressort aussi du nombre de livres liturgiques notés, non seulement dans les cathédrales, mais aussi dans les hôpitaux⁷⁷, ou dans les bibliothèques personnelles. Cette culture du livre musical fait partie d'un environnement où la pratique de la musique pourra être poussée au plus haut niveau par des maîtres de chant tel que Guillaume du Fay, compositeur de plain-chant et de polyphonie au milieu de nombreux petits et grands vicaires adonnés à la pratique quotidienne de la musique liturgique.

76 K. Desmond, « New Light on Jacobus, Author of *Speculum musicae* », *Plainsong and Medieval Music*, 9 (2000), p. 22-24.

77 Voir l'office des morts de l'hôpital Saint-Piat de Seclin, Lille, ADN, *Série D*, ms. 2, avec trois versets du répons *Libera me* pour chaque jour de la semaine.

Table. La *musica speculativa* dans les bibliothèques du Nord⁷⁸

	<i>Liber glossarum</i>	Isidore, <i>Etymologiae</i>	Calcidius	Macrobe	Boèce	Cassiodore	Aurélien	Martianus Capella	Augustin	<i>Musica enchiridiadis</i>
Saint-Wandrille 823-833	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Saint-Riquier 831	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
Saint-Amand XII ^e s.	1	3	1	1	2	1	1	2	2	1
Anchin XII ^e s.	0	0	0	1	4	1	1	1	0	2
Saint-Bertin XII ^e s.	0	0	1	1	2	1	0	1	0	0
Corbie XII ^e s.	0 [3] ⁷⁹	0	0	0	5	0	0	2 glosé	1	0
Corbie ca 1200	0	3	0	1	5	0	0	1	1	0
Saint-Vaast XII ^e s.	0	1	0	1	1	0	1	0	0	0

⁷⁸ Ces statistiques sont tirées de G. Becker, *Catalogi bibliothecarum antiqui*, op. cit.

⁷⁹ Cf. Huglo, « Les arts libéraux dans le *Liber glossarum* », art. cit., p. 5.

LES CHANTS DU PROCESSIONNAL DE CAMBRAI¹

Michel Huglo

Le diocèse de Cambrai s'étend aujourd'hui dans la partie sud du département du Nord, alors que jadis, jusqu'à la Révolution française, il couvrait une large partie de la Belgique actuelle, sur la rive droite de l'Escaut jusqu'à Anvers. La collégiale Saint-Pierre de Lille dépendait donc du diocèse de Tournai, tandis que la collégiale Sainte-Gudule de Bruxelles relevait de la juridiction de Cambrai².

En 1098, l'immense territoire du diocèse de Cambrai fut quelque peu déchargé par l'érection en diocèse de l'ancienne abbaye Saint-Vaast d'Arras. Les limites actuelles du diocèse de Cambrai, définies par celles du département du Nord, furent fixées par le Concordat de juillet 1801. En conséquence, les archives du diocèse furent transférées à Lille, chef-lieu du département du Nord, tandis que les manuscrits de la cathédrale et des autres communautés religieuses cambrésiennes furent concentrés à la bibliothèque municipale, devenue aujourd'hui médiathèque. Enfin, le 25 octobre 1913, le nouveau diocèse de Lille réduisit encore une fois l'extension du grand diocèse de Cambrai en le confinant dans la partie sud du département.

Aujourd'hui, la division administrative de la France en 95 départements correspond exactement à la division ecclésiastique en diocèses, tandis que sous l'Ancien Régime, la France comptait 135 diocèses de dimensions fort inégales, qui n'avaient rien à voir avec les divisions territoriales du royaume en provinces. Jusqu'au concile de Trente, la plupart des diocèses avaient conservé leurs usages liturgiques hérités du Renouveau carolingien, avec parfois quelques vestiges de l'antique liturgie gallicane. Cambrai, à cet égard, est l'un des 135 diocèses qui a le mieux conservé ses livres liturgiques, tandis que les diocèses voisins d'Amiens et de Beauvais, ou le diocèse de Meaux, les ont irrémédiablement perdus.

¹ Ce papier a été lu le 11 septembre 2001 au colloque « La musique à Cambrai du XIV^e au XVII^e siècle », au Centre d'Études supérieures de la Renaissance à Tours.

² Voir la carte du diocèse de Cambrai au frontispice de Y. Chartier, *L'Œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand. Les compositions et le traité de musique*, Montréal, Bellarmin, 1995.

En consultant les catalogues de manuscrits établis au Moyen Âge par le trésorier du chapitre cathédral, il ressort que pour la célébration du culte dans ces grands sanctuaires du Moyen Âge et de la Renaissance, un strict minimum de 25 à 30 livres liturgiques était absolument nécessaire. Pour la procession des dimanches et jours de fêtes, une douzaine de processionnaires était largement suffisante pour permettre à quelques chanoines de chanter en déambulant sous le cloître, tandis que les autres chantaient de mémoire ou bien se contentaient de répondre aux litanies.

Aussi, en concédant un minimum de huit à dix processionnaires par cathédrale, nous aurions dû recueillir dans nos bibliothèques modernes plusieurs centaines de processionnaires portables, alors qu'en fait pour le monde entier la collecte n'atteint même pas 1 200 manuscrits. Il faut sans doute attribuer cette carence au fait que dès le début du XVI^e siècle, les processionnaires monastiques et diocésains furent de plus en plus souvent imprimés.

34 Trente et un diocèses sur les 135 de l'Ancien Régime, ont conservé au moins un processionnaire manuscrit³. La médiathèque de Cambrai est la seule en France (à l'exception de la BnF !) qui ait transmis jusqu'à nos jours plus de quinze manuscrits du processionnaire. En France, on dénombre quatorze cathédrales qui en ont conservé seulement un manuscrit et treize autres cathédrales qui en ont conservé deux ou plusieurs.

Dans ce classement numérique, le diocèse de Cambrai vient en tête avec huit processionnaires à l'usage de la cathédrale et six autres à l'usage de la collégiale Saint-Géry ou à l'usage de l'abbaye du Saint-Sépulcre. Comme processionnaire imprimé du diocèse de Cambrai, nous n'avons plus aujourd'hui que le processionnaire de Sainte-Gudule et des autres églises de l'*oppidum* – selon son titre – de la ville fortifiée de Bruxelles, imprimé en 1531 à Anvers. Il en sera question plus loin.

Ce nombre de huit processionnaires est en dessous de la réalité, car à ce nombre il faut ajouter deux parties d'été qui ont disparu. D'autre part, d'après les inventaires d'archives analysés par Barbara Hagg, la cathédrale Notre-Dame de Cambrai possédait dix processionnaires manuscrits en 1401 et 21 processionnaires en 1461 et 1519⁴.

Plusieurs ouvrages donnent accès à l'étude des huit processionnaires manuscrits de la cathédrale : outre les anciens catalogues d'André Le Glay (1831) et d'Auguste Molinier (1891), on peut consulter le tome I du catalogue des *Manuscrits datés*

3 M. Huglo, *Les manuscrits du processionnaire*, RISM B XIV/2, München, Henle, 2004, p. 3-185.

4 B. Hagg, « The Late-Medieval Liturgical Books of Cambrai Cathedral: A Brief Survey of Evidence », dans *Laborate fratres in unum*, dir. J. Szendrei et D. Hiley, Hildesheim, Weidmann, 1995, p. 80.

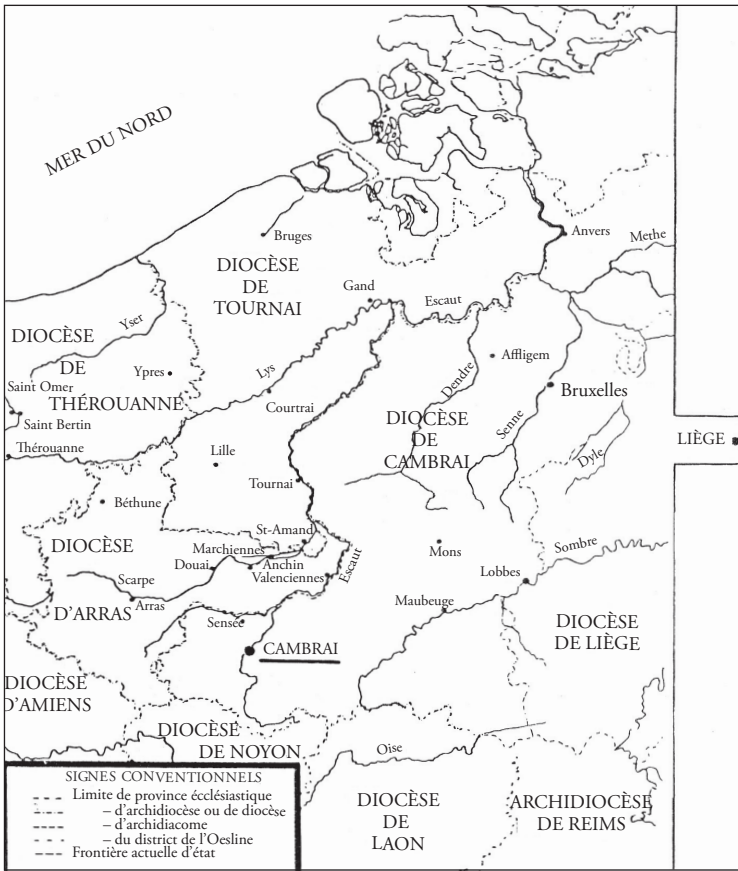
*des bibliothèques de France*⁵. Préparé par une équipe de chercheurs de l'IRHT, ce catalogue identifie les manuscrits liturgiques par examen du *sanctorale*, sans tenir compte des recherches de Liane Curtis (1991, 1999) qu'elle n'a pu consulter (p. XI, n° 11), ni de Barbara Haggh⁶. En conséquence, la datation des manuscrits du xv^e siècle, décrits dans ce catalogue, aurait pu être encore affinée par la consultation des travaux cités, comme on pourra le constater plus loin.

L'état des chants du processional de Cambrai du xiv^e au xvii^e siècle pour les dimanches et fêtes de l'année peut être établi d'après les huit processionnaires décrits dans le *RISM*⁷. Deux sources plus anciennes, l'une du ix-x^e siècle⁸, l'autre, un tropaire-prosaire-processional du xi^e siècle⁹, attestent que le répertoire de nos huit processionnaires remonte au moins jusqu'à l'an Mil.

L'intérêt des processionnaires de Cambrai réside surtout dans le fait que ces livres liturgiques ont été soigneusement mis à jour par une équipe de copistes du *scriptorium* de la cathédrale, dont la carrière peut être délimitée par la consultation des comptes de la Fabrique de la cathédrale et d'autres archives¹⁰.

Les chants du processional cambrésien au xiv^e siècle et suivants peuvent donc être divisés en deux parties : le « fonds primitif » qui remonte assez haut dans le temps et, d'autre part, les additions du courant du xv^e siècle, période de fécondité quant à la production de nouveaux offices en plain-chant et de polyphonie liturgique : messes, hymnes, magnificats et antiennes de la Vierge.

- 5 A. Le Glay, *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai*, Cambrai, A.F. Hurez, 1831 ; A. Molinier, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Cambrai, Paris, Bibliothèque nationale, 1891, t. XVII ; D. Muzerelle et al., *Manuscrits datés des bibliothèques de France*, Cambrai, Paris, CNRS éditions, 2000, t. I.
- 6 Voir L. Curtis, « Music Manuscripts and Their Production in Fifteenth-Century Cambrai », PhD, University of North Carolina, Chapel Hill, 1991 ; et *ead.*, « Simon Mellet, Scribe of Cambrai Cathedral », *Plainsong and Medieval Music*, 8 (1999), p. 133-166 ; B. Haggh, « Introduction », dans *Two Cambrai Antiphoners: Cambrai, Médiathèque municipale*, 38, and *Impr. XVI C 4. Printouts from Two Indices in Machine-Readable Form: A Cantus Index*, dir. Ruth Steiner, Ottawa, IMM, 1995 ; *ead.*, *The Late-Medieval Liturgical Books of Cambrai Cathedral: A Brief Survey of the Evidence*, dir. J. Szendrei et D. Hiley, Hildesheim, Weidmann, 1995, p. 79-85 ; *ead.*, « Guillaume du Fay and the Evolution of the Liturgy at Cambrai Cathedral in the Fifteenth Century », dans *IMS Study Group Cantus Planus. Papers Read at the Fourth Meeting*, dir. L. Dobszay et al., Budapest, IM, 1992, p. 549-569.
- 7 M. Huglo, *Les Manuscrits du processional*, *RISM*, B XIV/2, p. 28-45 (analyse des processionnaires de Cambrai).
- 8 Ms. 204 : *RISM* B XIV/2, p. 45 (F 41/2).
- 9 Ms. 78 : *RISM*, B XIV/2, p. 40 (F-35/2).
- 10 Voir L. Curtis, *Music Manuscripts*, *op. cit.*, et « Simon Mellet », art. cit., p. 136, table I (scribes). Compte rendu de cet article par M. Huglo dans *Scriptorium : Bulletin codicologique*, 54 (2000), n° 80.



Situation du diocèse de Cambrai

Tout d'abord pour le *temporale*, l'église de Cambrai est restée très classique et proche de ses origines, comme on peut le constater en consultant le tropaire-procèsionnal du XI^e siècle (ms. 78). Durant l'Avent, on chantait non pas les répons de l'office nocturne comme dans les autres cathédrales du Nord de la France, mais les antienne probablement gallicanes de l'Avent, que les procèsionaux du sud de la France ont soigneusement conservées : les A/ *Missus est, Ecce carissimi dies illa*¹¹.

À Noël, l'antienne traditionnelle *O beata infantia* a été conservée, mais a été repoussée plus loin, dans l'octave du 25 décembre, par le R/ *Verbum caro factum est*, neuvième et dernier répons de l'office nocturne, qui – à Cambrai – est suivi de deux tropes : le premier, le T/ *Jubilent superni cives*, figure également

11 M. Huglo, *Les Manuscrits du procèsionnal*, RISM, B XIV/1, p. 46^{*}.

dans l'antiphonaire de Cambrai du XIII^e siècle¹². Ce trope, propre à plusieurs processionnaires cambrésiens, se chante sur la même mélodie que le trope *Quem aethera et terra*, extrêmement répandu dans l'espace germanique¹³. Le second trope *Hodie cantandus est*, qui ouvre la série des tropes de tous les tropaires-prosaires allemands, est précédé de la rubrique suivante : « Deux chanoines en chape de soie, debout à droite du maître-autel, le visage tourné vers le chœur, chantent la prose suivante : *Hodie cantandus est nobis puer*¹⁴ ».

On décèle donc ici une certaine influence de l'Est de l'Europe qu'on ne retrouve pas dans les processionnaires français contemporains. Ces deux tropes sont encore attestés à Cambrai au XIV^e siècle, tandis que le processional de Sainte-Gudule de Bruxelles de 1531 indique à Noël le même répons, *Verbum*, mais cette fois sans les tropes.

À Noël, d'après l'homiliaire de Paul Diacre, on devait lire à l'office nocturne le sermon attribué à saint Augustin *Vos inquam, O Judaei* qui introduit les vers de la Sybille *Laudes Deo dicam per saecula*. Dans le tropaire-prosaire-processional du XI^e siècle¹⁵, la cantillation de ces vers célèbres était reportée à la messe de minuit, mais bientôt ils disparurent, tandis qu'aux Îles Baléares cette coutume perdura jusqu'au milieu du siècle dernier.

À la septuagésime, on chantait à Cambrai l'antienne pénitentielle *Media vita* suivie d'un seul verset *Ne projicias*¹⁶. L'origine de cette pièce ornée d'une mélodie superbe¹⁷ est mal connue. Elle ne vient pas en tout cas de l'antiphonaire cambrésien du XIII^e siècle.

Au dimanche des Rameaux, les chanoines des deux collégiales de Cambrai se réunissaient pour la grande procession des Rameaux. On laissait cependant aux chanoines de la collégiale Sainte-Croix¹⁸ le privilège de chanter la grande antienne finale *Ave rex noster*¹⁹ qui était exécutée à genoux devant la croix de procession.

12 R. Steiner (dir.), *Two Cambrai Antiphoners*, op. cit., p. 8 ; Voir B. Bouckaert (dir.), *Mémoires du chant. Le livre de musique d'Isidore de Séville à Edmond de Coussemaker*, Neerpelt, Alamire, Lille, Ad fugam, 2007, p. 127-128.

13 H. Hofmann-Brandt, « Die Tropen zu den Responsorien des Officiums », Diss., Université d'Erlangen-Nuremberg, 1971, p. 106, n° 537.

14 Rubrique en latin dans Cambrai, ms. 72 : *RISM*, B XIV/2, p. 34.

15 Cambrai, ms. 78, f. 51 : *RISM*, B XIV/2, p. 41.

16 R.-J. Hesbert, *CAO*, Roma, Herder, 1968, t. III, n° 3732.

17 *CAO*, n° 3732 ; *Processionale monasticum*, Solesmes, Typographie Saint-Pierre, 1893, p. 45. Cette antienne à verset provient peut-être de l'ancien chant gallican. Voir J. Claire, « L'antienne *Media vita* dans les premiers manuscrits dominicains », dans *Aux origines de la liturgie dominicaine : le manuscrit Santa Sabina XIV L 1*, L. Boyle et P.-M. Gy (éd.), Rome, École française de Rome ; Paris, CNRS éditions, 2004, p. 215-227.

18 Voir la rubrique du processional de la cathédrale, Cambrai, ms. 72, dans le *RISM*, B XIV/2, p. 35.

19 La mélodie de cette antienne est éditée dans plusieurs livres imprimés : voir *RISM*, B XIV/1, p. 584.

Les rubriques concernant la procession du dimanche des Rameaux sont de grand intérêt car elles suppléent à l'absence d'ordinaire pour la cathédrale de Cambrai. Il faudrait cependant les confronter aux rubriques des missels cambrésiens, y compris celui de la BnF, ms. lat. 17311, et à l'ordinaire de la collégiale Saint-Géry, ms. 40, du XIII^e siècle avec ajouts postérieurs. Le clergé de la collégiale participait à cette grande procession avec les chanoines de la cathédrale.

Pour la fête de Pâques, les processionnaires mentionnent la grande antienne traditionnelle *Sedit angelus* et le psaume antiphoné *In exitu Israel* (Ps. 113)²⁰ pour les vêpres pascales, comme dans la plupart des cathédrales, mais ils ne donnent aucune indication concernant la *Visitatio sepulchri* ou autre jeu scénique qu'on trouve seulement dans le tropaire-prosaire-processionnaire du XI^e siècle²¹ et dans l'antiphonaire du XIII^e siècle²². Il sera finalement supprimé au XV^e siècle par décision du chapitre de la cathédrale²³.

38

Le tropaire-prosaire et le processionnaire de la cathédrale (ms. 72) nous transmettent le texte et la mélodie des *versus* extraits du *Carmen paschale* de Sedulius, *Cantemus socii Domino*²⁴, qui figurent sans notation dans plusieurs manuscrits antérieurs au Renouveau carolingien.

Durant les trois jours des Rogations précédant immédiatement le jeudi de l'Ascension, le clergé des deux collégiales de Cambrai, Saint-Géry et Sainte-Croix, participaient avec les chanoines de la cathédrale à cette longue procession observée par toutes les églises de Gaule à partir du concile d'Orléans en 511. Les moines de l'abbaye du Saint-Sépulchre observaient aussi cette ancienne prescription, mais leur procession suivait un itinéraire différent.

Le répertoire de cette procession pénitentielle se compose de longues antiennes sans psalmodie, entonnées soit par le chantre de l'une des collégiales, soit *a cantore nostro*, c'est-à-dire par un chantre de la cathédrale. Après la messe *Exaudivit*, célébrée dans une chapelle de campagne, la procession retournait à la cathédrale en chantant la litanie des saints et surtout des *preces* litaniques héritées pour la plupart de l'antique liturgie gallicane²⁵. Le texte et la mélodie de ces litanies sont transcrits dans tous les processionnaires cambrésiens. L'un d'eux, le ms. 77, porte encore au Lundi des Rogations des traces de pluie survenue au cours d'une de ces processions dans la campagne cambrésienne, tout comme un processionnaire de la

20 Mélodie éditée dans le *RISM*, B XIV/1, p. 66, d'après le processionnaire de Bordeaux (B-29).

21 Ms. 78, f. 24v : *RISM*, B XIV/2, p. 40.

22 Ms. 38 : R. Steiner (dir.), *Two Cambrai Antiphoners*, op. cit., p. 31.

23 *Ibid.*, p. ix-x.

24 Cette hymne, tirée du *Carmen paschale* du poète Sedulius (ca 425-450), est incluse dans plusieurs hymnaires du VIII-IX^e siècle : cf. C. Blume (dir.), *Analecta hymnica medii aevi*, t. 50, Leipzig, s.n., 1907, p. 53-57.

25 C. Brockett, *Letania et preces: Music for Lenten and Rogations Litanies*, Ottawa, IMM, 2006.

cathédrale de Chartres qui subit une averse le Mardi des Rogations... Assurément, ce jour-là, on devait chanter une des antiennes des Rogations *De nimia pluvia*²⁶.

Le Lundi des Rogations, les chanoines de Sainte-Croix entonnaient la litanie *Sancte sanctorum Deus*²⁷ et le chœur répondait à voix plus haute (*altius*) par *Exaudi Deus*. Le mardi, c'était le tour des chanoines de Saint-Aubert d'entonner la même litanie. Ensuite, deux enfants de la maîtrise de la cathédrale entonnaient la litanie abécédaire *Clamemus omnes una voce*, et la foule répondait par *Domine miserere*, traduction latine du *Kyrie eleison*. S'il restait encore du temps pour atteindre la cathédrale, on chantait la litanie des saints. L'intonation, cette fois, était réservée à trois seniors du chapitre de Notre-Dame de Cambrai.

Le Mercredi des Rogations, les chanoines de Saint-Géry entonnaient la litanie dite du pape Gélase *Dicamus omnes : Domine miserere*, puis l'antienne *Aufer a nobis* qui prélude à la litanie *Exaudi, exaudi Domine*, et encore une fois la litanie des saints.

Les archéologues savent que dans les rubriques des processionnaires, surtout pour les processions des Rogations, sont mentionnés des lieux-dits, des ponts, des chapelles de la localité qui ont parfois disparu de nos jours. Ainsi, pour Cambrai, les processionnaires citent, entre autres, la *Porta Roberti*, l'Hôpital de Léon (*Hospitium Leonis*), et l'église Saint-Vaast, aujourd'hui disparue.

Le *temporale* du processional cambrésien jusqu'au xvi^e et même xvii^e siècle, fait preuve dans son ensemble d'un certain conservatisme, tandis que le *sanctorale*, qui reste à examiner maintenant, s'est considérablement enrichi de pièces modernes, par le procédé des fondations dues aux chanoines du chapitre.

Suite à un premier examen des processionnaires de la bibliothèque de Cambrai au cours des années 70, je n'avais pas cherché pourquoi ce sanctorale cambrésien était rempli d'additions concernant les fêtes de saints locaux et de saints du Nord de la France ou des Pays-Bas, voire du Saint-Empire germanique, telle la fête de la *Divisio Apostolorum*, le 15 juillet²⁸. En 1997, grâce à l'assistance de Barbara Haggh, un nouvel examen sur place des 17 manuscrits du processional entraîna une rectification des notices et apporta à plusieurs manuscrits un *terminus ante quem non*. Cet indice utile pour une précision de la datation des additions faites aux anciens processionnaires a malheureusement échappé aux auteurs du catalogue des *Manuscrits datés de Cambrai*.

26 Cambrai, ms. 77, f. 124v : *RISM*, B XIV/2, p. 40. Cf. R.-J. Hesbert, *Antiphonale missarum sextuplex*, Roma, Herder, 1935, n° 205.

27 Sur ces anciennes *preces* litaniques, voir P. De Clerck, *La « Prière universelle » dans les liturgies latines anciennes : témoignages patristiques et textes liturgiques*, Münster, Aschendorff, 1977. Cf. *RISM*, B XIV/2, p. 619-621.

28 M. McGrade, « The Investiture Controversy, and Music for the Feast of the *Divisio Apostolorum* », *JAMS*, 49 (1996), p. 351-408.

La clé de toutes ces additions est la liste des fondations de chanoines du chapitre en faveur de tel ou tel saint ou sainte, de 1401 jusqu'à la Révolution française²⁹. En effet, certaines fondations se limitaient à rehausser le degré d'une fête d'un ou deux rangs (de *semiduplex* à *duplex* ou de *duplex* à *duplex maius*), cette modification n'opérait aucun changement dans le répertoire, mais entraînait seulement un accroissement de la solennité externe (luminaire, ornements, sonnerie des cloches). C'est le cas, par exemple, de la fondation de Jean Hamier en 1456, qui demandait de rehausser le degré de la fête de saint Christophe (25 juillet), en la faisant passer du rite semi-double à celui de double-majeur. Cependant, le répons de procession de cette fête *Cum venisset sanctus Christophorus*, emprunté à l'antiphonaire cambrésien du XIII^e siècle, demeure inchangé³⁰.

40 En 1464, le chanoine Gilles d'Inchy demande que la fête de son saint patron, le premier septembre, soit élevée au rang de double-majeur, mais ici il ajoute que quatre petits vicaires devront chanter l'Hymne *Iste confessor* « *cum júbilo* »³¹, mention qui se rapporte peut-être à un timbre d'hymne saphique très orné.

Par contre, certaines fondations, sans doute plus chères, exigent l'innovation d'une procession jusqu'ici inexistante en raison du rang inférieur de la fête en question. C'est le cas de la fondation du chanoine Fursy de Bruille, qui devait plus tard rapporter de Rome la petite icône de Notre-Dame de Grâce. Il demande que le 16 janvier, fête de saint Fursy, moine irlandais et patron de Péronne (*Perona scotorum*), on chante le répons *Quadam vero die*, qui figure dans le petit *libellus* à reliure de couleur rouge offert à saint Louis le jour de la translation de saint Fursy à Péronne le 17 septembre 1256³². Ce répons a donc été ajouté par le « grand vicaire » Simon Mellet dans cinq processionnaires, dont les manuscrits 76 et 83 de Cambrai, du début du XIV^e siècle³³ : pour cette tâche de copiste-notateur et enlumineur, Mellet a reçu 15 deniers par feuillet³⁴. Dans les processionnaires plus récents, tel le ms. 79 de la fin du XV^e siècle, l'addition au fol. 109 est évidemment intégrée de première main dans l'ancien contexte.

29 Voir B. Haggh, « Guillaume du Fay and the Evolution of the Liturgy of Cambrai Cathedral », art. cit., surtout p. 555-562.

30 Cambrai, ms. 38, f. 293v : R. Steiner (dir.), *Two Cambrai Antiphoners*, op. cit., p. 72 : le répons *Cum venisset* est passé dans le processionnaire ms. 71, f. 19v (*RISM*, B XIV/2, p. 33, F-30). Cf. B. Haggh, « Guillaume Du Fay and the Evolution of the Liturgy », art. cit., p. 558.

31 *Ibid.*, p. 560.

32 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 994 : cf. *Le Trésor de la Sainte Chapelle*, J. Durand et M.-P. Laffitte (dir.), Paris, RMN, 2001, p. 148, n° 34.

33 Fac-similé de l'addition au ms. 83 dans L. Curtis, « Simon Mellet », art. cit., p. 150, pl. 4.

34 *Ibid.*, p. 161.

Même processus pour la fête de saint Antoine, premier ermite, dont le culte grandit surtout au xv^e siècle. Suite à la fondation de Guillaume de Loggenaer, Simon Mellet ajoute l'antienne *Dies ista celebris* au processional manuscrit 83 que l'on retrouve plus tard, de première main dans le ms. 79.

Au début du xv^e siècle, les chanoines de Saint-Géry honoraient saint Firmin, premier évêque d'Amiens et martyr, dont la vie est représentée au portail ouest de la cathédrale d'Amiens, en chantant quatre répons au cours de la procession du 25 septembre. En 1419 Petrus Maioris fait une fondation en faveur du même saint pour que l'on chante les mêmes quatre répons qu'à la collégiale Saint-Géry³⁵.

L'une de ces fondations les plus étonnantes est bien celle d'un chanoine d'origine flamande, Michel de Beringhem, une grande figure du chapitre de Cambrai au xv^e siècle. En 1457, il pose une demande de fondation en faveur de son saint patron l'archange saint Michel³⁶ et demande qu'on chante le 29 septembre le répons *Te sanctum Dominum*³⁷ devant la peinture de l'archange qui figurait dans la nef de la cathédrale. Il ajoute cependant qu'au lieu du verset *Cherubim quoque et Seraphim* il faudra chanter le verset *Stetit angelus*. La raison de cette exigence inattendue est claire : le verset *Cherubim quoque et seraphim* de l'antiphonaire cambrésien et de toute la tradition manuscrite ne mentionne pas la hiérarchie céleste des archanges, d'où la demande de Michel de Beringhem en faveur de son patron l'archange Michel.

En marge de cette demande insolite, on doit observer que Michel de Beringhem ne semblait pas soupçonner la petite difficulté entraînée par sa demande. En effet, le changement de texte du verset impliquait pour les chantres un problème d'adaptation du nouveau verset *Stetit angelus* à la mélodie du verset traditionnel *Cherubim quoque*. La mélodie en question n'est pas la formule standard des répons du premier ton, mais une mélodie spéciale composée pour ce seul répons. En pratique, les chantres ont dû essayer d'adapter tant bien que mal le nouveau verset à cette mélodie spéciale ou tout simplement chanter le verset *Stetit Angelus* sur la mélodie standard du premier ton, en respectant les règles bien connues de l'accentuation et du cursus.

À propos de ce changement de verset, il convient de rappeler que ce problème d'adaptation d'une des huit mélodies standard des versets de répons à des textes nouveaux s'est posée aux chantres carolingiens, lorsque Helisachar, abbé de Saint-Riquier au ix^e siècle, effectua un changement massif des versets de répons dans le nouvel antiphonaire carolingien³⁸.

35 B. Hagg, « Guillaume Du Fay and the Evolution of the Liturgy », art. cit., p. 556.

36 *Ibid.*, p. 559.

37 CAO, t. IV, n° 5777. Mélodie dans le *Processionale monasticum*, Solesmes, Typographie Saint-Pierre, 1893, p. 109.

38 K. Levy, « Abbot Helisachar's Antiphoner », dans *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 178-186.

La dévotion de Michel de Beringhem envers la Vierge Marie s'est manifestée par deux autres fondations : la première, en 1454, avait pour objet la fête de la Visitation (2 juillet), instituée par Urbain VI en 1378, et confirmée par son successeur Grégoire XI en 1380, durant le Grand Schisme d'Occident. Cambrai adopta pour les nocturnes du 2 juillet le plus célèbre de la quinzaine d'offices rythmiques composés aux XIV^e et XV^e siècles, celui de Jan de Jenstein³⁹. Pour la célébration du 2 juillet à partir de 1454, Michel de Beringhem demanda dans sa fondation que la Visitation, élevée au rite double-majeur, soit rehaussée par des cérémonies externes et par des processions *cum aliquibus cerimoniis et processionibus*. Ce dernier terme au pluriel semble bien s'appliquer à la procession des premières vêpres et à la procession avant la messe qui doit comporter quatre répons.

42

Comme précédemment, ces répons furent introduits par le grand vicaire Simon Mellet dans la trame des anciens processionnaires, tels les ms. 71 et 73. Trois ans plus tard, en 1457, l'année même de sa mort, Michel de Beringhem fit sa seconde fondation en faveur de la fête nouvelle de la *Recollectio festorum Beate Marie Virginis*, qui se célébrait le IV^e dimanche d'août, par conséquent toujours après l'octave de l'Assomption. Ainsi en 1458, la *Recollectio* tombait le 27 août ; en 1459, elle eut lieu le 26 ; en 1460, année bissextile, le 24 ; etc.

Suivant les recherches de Barbara Haggh⁴⁰, la rédaction des textes de cette fête nouvelle est due à Gilles Carlier, professeur au Collège de Navarre de l'université de Paris, doyen du chapitre de la cathédrale de Cambrai, et auteur d'un traité sur le plain-chant et la polyphonie⁴¹, mais la composition des mélodies est redevable à Guillaume du Fay, lorsqu'il résidait à la cour de Savoie. Aussi, la fête fondée en 1457 ne fut célébrée que l'année suivante, le 27 août 1458, soit après la mort de son fondateur, Michel de Beringhem⁴². Peu à peu, les textes notés de la fête de la *Recollectio* durent donc être insérés dans les livres liturgiques de Cambrai. Pour les processionnaires ms. 71 et 73,

39 A. Hughes, *Late Medieval Liturgical Offices. Resources for Electronic Research : Texts*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1994, offices YV40-55 ; le YV55 est l'office de Jenstein.

40 B. Haggh, « The Celebration of the *Recollectio festorum Beate Marie Virginis*, 1457-1987 », dans *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, vol. 3, dir. A. Pompilio et al., Torino, Edizioni di Torino, 1990, p. 559-561.

41 Son *Tractatus de duplici ritu cantus ecclesiasticis in divinis officiis* est édité par J. Donald Cullington et R. Strohm, *That Liberal and Virtuous Art, Three Humanist Treatises on Music*, Newtownabbey, University of Ulster, 2001.

42 Voir B. Haggh, « The Aostan Sources », art. cit. Cf. ead., « Guillaume Du Fay, Teacher and Theorist, and his Chant for Cambrai Cathedral », dans *IMS Study Group Cantus Planus, Papers Read at the 12th Meeting*, Lillafüred, Hungary, 2004, Aug. 23-28, éd. L. Dobszay et al., Budapest, Hungarian Academy of Sciences, IM, 2006, p. 817-844.

ce fut encore une fois l'œuvre de Simon Mellet⁴³, qui reçut pour ses travaux très soignés la somme de huit livres.

L'année 1459 à Cambrai est marquée par des fondations moins importantes, telles que l'élévation de la fête de sainte Anne (26 juillet) au rang de double-majeur. Il faut encore mentionner la fête de sainte Barbe, puisque le chanoine Henri de Calstris, originaire du Cateau-Cambrésis, demanda dans l'acte de sa fondation du 26 octobre 1459 que l'on fasse une procession le 4 décembre à la fête du *Natalis* de la sainte, et une autre le 12 février, jour de sa translation, devant la peinture de la sainte martyre qu'il avait fait exécuter pour décorer la nef de la cathédrale en 1445⁴⁴. Cette fondation est le signe de la popularité croissante de sainte Barbe au xv^e siècle, qui se manifeste aussi à Cambrai par la mention d'« un livre contenant l'Hystoire de ste Barbe avec une image d'icelle » dans la bibliothèque personnelle de Guillaume du Fay⁴⁵.

Un autre indice de la popularité de la sainte au xv^e siècle se décèle dans la production de 25 offices rythmiques composés pour elle à cette époque. C'est à l'un d'eux, très répandu aux Pays-Bas, que la fondation a emprunté les quatre répons transcrits par Simon Mellet dans les processionnaires ms. 76 et 83. Ces deux manuscrits sont les premiers témoins de ce nouvel office que l'on retrouvera plus tard dans le bréviaire de Cambrai conservé à Paris (BnF lat. 17295) et dans les bréviaires cambrésiens imprimés au xv^e siècle.

Le choix de ces quatre répons pour le processional appelle une remarque d'ordre général. Dans la plupart des offices nouveaux mentionnés aujourd'hui, les répons de procession pour les fêtes double-majeures sont habituellement choisis ainsi : le premier répons de procession est *toujours* le premier répons de l'office nocturne de l'antiphonaire cambrésien, qu'il soit composé en premier ton ou dans un autre ton, ce qui est rare. Le dernier répons de la procession, qui vient en troisième rang pour les fêtes doubles et en quatrième rang pour les double-majeures est, *habituellement* mais non pas toujours, le dernier répons de l'office nocturne (voir la table) ; les exceptions s'expliquent parfois, mais pas toujours.

Il y a deux raisons pour le choix des répons de procession, qui n'est pas seulement le fait de Cambrai, mais celui de beaucoup d'églises de France et d'ailleurs, par exemple, Braga au Portugal. La première raison, d'ordre esthétique, serait que l'on garde en procession le principe d'une progression croissante de la beauté de la composition, suivant la prescription du dominicain Hieronymus de Moravia

43 B. Hagg, « The Celebration », art. cit., p. 373 ; fac-similé du ms. 71 dans L. Curtis, « Simon Mellet », art. cit., p. 149, pl. 3.

44 B. Hagg, « Guillaume Du Fay and the Evolution of the Liturgy », art. cit., p. 559.

45 Lille, ADN, 4G 1313.

dans son *Tractatus de musica*⁴⁶ : le chant du premier nocturne (R/ 1-3) doit être *pulcher*, celui du second nocturne (R/ 4-6) *pulchrior*, et enfin celui du troisième nocturne *pulcherrimus*. Il y a un certain fondement à cette curieuse théorie, en ce sens que c'est en effet le dernier répons de chaque nocturne (R/ 3, 6 et 9), qui porte un long *neuma* sur la cinquième syllabe précédant la finale : le *neuma* sera plus tard « prosulé », c'est-à-dire muni de paroles en prose à raison d'une syllabe par note du mélisme⁴⁷.

Seconde raison, d'ordre matériel : en comparant l'antiphonaire ms. 38 de Cambrai (xiii^e siècle) à l'antiphonaire de Cambrai imprimé entre 1508 et 1515⁴⁸, on constate que les seuls répons nocturnes qui ont été imprimés sont ceux des fêtes de Notre Seigneur, de la Vierge Marie, de saint Jean-Baptiste, des apôtres Pierre et Paul et enfin les répons du Commun des saints.

En conclusion, il est probable qu'entre le xiii^e et le xvi^e siècle, l'église de Cambrai avait abandonné le chant des nocturnes et que les choristes récitaient *recto tono* les antiennes et répons nocturnes. Mais, pour compenser la disparition de ces mélodies, on chantait quelques répons en procession, le premier et le dernier des nocturnes et un ou deux autres choisis parmi les plus beaux de la série. C'est apparemment la seule explication pour le passage du processionnal à antiennes (*RISM*, B XIV, le type III) au processionnal-responsorial (le type IV)⁴⁹.

En terminant, il faut mentionner l'addition due à Simon Mellet de l'antienne *O sacrum convivium* dans les processionnaires manuscrits 73 et 131, et encore dans six autres processionnaires probablement disparus aujourd'hui. Pour cette tâche, il a reçu 26 sous et huit deniers⁵⁰. Cette antienne en plain-chant, qui devait à l'époque être chantée à la messe après l'élévation, servira plus tard de thème à des compositions polyphoniques.

Du xiii^e au xv^e siècle, Cambrai rayonnera sur son environnement par le soin apporté par ses petits et grands vicaires, ainsi que par sa maîtrise, à la pratique de la musique sacrée sous deux formes : le plain-chant et la polyphonie. Le processionnal de Cambrai conserva le répertoire de cette époque lointaine jusqu'à la Révolution française⁵¹.

46 Hieronymus de Moravia O.P., *Tractatus de Musica*, éd. S. Cserba, Regensburg, Pustet, 1935, p. 178 ; cf. p. 176.

47 M. Huglo, « Du répons de l'Office avec prosule au répons organisé », *Chant grégorien et musique médiévale*, Aldershot, Ashgate, CS8, 14 (2005), art. XVII.

48 B. Haggh, « The First Printed Antiphoner of Cambrai Cathedral », dans *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, dir. M. Staehelin, Wiesbaden, Harrassowitz, 1998, p. 75-110.

49 Voir *RISM*, B XIV/1, p. 46^{*} et 48^{*} ; B XIV/2, p. 36^{*}.

50 L. Curtis, « Simon Mellet », art. cit., p. 48, 155 (pl. 9 : fac-similé du ms. 73) et 162.

51 Les derniers processionnaires de Cambrai existant aujourd'hui sont les ms. 80 et 85 du xviii^e siècle (*RISM*, B XIV/2, F-37 et F-40). Cf. E. de Hautcœur, « La liturgie cambrésienne

Table. Règle du choix des répons de procession des fêtes nouvelles
dans l'Antiphonaire de Cambrai

		duplex	duplex maior
15. I	Inventio s. Firmini	1 2	
6. II	Sci Vedasti	1 2 5	
2. VII	Visitatio B.M.V.	1 2 3	9
22. VII	Scae M. Magdalenae	1 2 3	
2. VIII	Inventio s. Stephani	1 2 4	9
11. VIII	Sci Gaugerici	1 2 3	6*
4 ^e dim. VIII	Recollectio f. B.M.V.	2 4	8
14. IX	Sci Lamberti	1 2	9
25. IX	Sci Firmini	1 3 6	9
13. XI	Scae Maxellendis	1 2	9
19. XI	Scae Elisabeth	1 7 8	9
4. XII	Scae Barbarae	1 2 3	9
13. XII	Sci Auberti	1 2 7	*
14. XII	Sci Nicasii	1 2	9

* Le IX^e répons de cet office est tiré du *commune sanctorum* et non de l'*historia* du saint.

au XVIII^e siècle », *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, 17 (1881), p. 253-325. Je remercie Barbara Hagg pour m'avoir fait part de ses recherches en archive sur les fondations en étroite relation avec les processions de Cambrai.

DEUXIÈME PARTIE

L'héritage musical
d'Edmond de Coussemaker

LES MANUSCRITS DE LA COLLECTION
D'EDMOND DE COUSSEMAKER DISPERSÉS EN 1877¹

Michel Huglo

Lorsque Edmond de Coussemaker naquit à Bailleul, le 19 avril 1805, la France se réorganisait dans tous les domaines civils, artistiques et religieux, puisque le Décret du 22 décembre 1789 de l'Assemblée Constituante avait remodelé les provinces de l'Ancien Régime en 89 départements. En 1801, Napoléon avait signé un Concordat avec le pape Pie VII afin que les 135 évêchés de l'Ancien Régime soient transférés sur les 89 chefs-lieux de la nouvelle division administrative de la France. L'empereur tenait beaucoup à rallier la population à sa politique par l'intermédiaire des évêques qu'il appelait « des préfets en violet ».

Ainsi, l'immense diocèse de Cambrai qui, depuis le Moyen Âge, s'étendait sur la rive droite de l'Escaut et englobait Bruxelles dans sa juridiction, fut réduit au seul département du Nord. Cependant, le chef-lieu du département, la ville de Lille, rattachée à la France en 1667, passa du diocèse de Tournai, sur la rive gauche de l'Escaut, à celui de Cambrai. Aussi, ne faut-il pas s'étonner que Edmond de Coussemaker ait été le premier musicologue à étudier et à transcrire la « Messe de Tournai » pour le compte de la Société historique et littéraire de Tournai en 1861².

Au début du XIX^e siècle, la musique religieuse était tombée à un niveau très bas depuis que le néo-plain-chant accompagné de l'ophicléide avait remplacé le chant grégorien à la fin du XVII^e siècle : il est donc opportun de rappeler que le premier essai de réforme et le premier geste de retour au chant grégorien est venu de Reims et de Cambrai, avec l'édition du *Graduale romanum* de 1851³, restauré par une commission nommée en 1849 par les archevêques de Reims et de Cambrai. Cette édition repose en partie sur le Graduel de Montpellier, École de Médecine, ms. H. 159, avec notation neumatique et alphabétique, que Danjou avait « découvert » en décembre 1847 et qui avait été copié par Nisard en 1851, sur ordre du Ministre de l'Instruction publique.

¹ Voir le *Catalogue de la bibliothèque et des instruments de musique de feu monsieur Edmond de Coussemaker*, Bruxelles, F. J. Olivier, 1877.

² *Messe du XIII^e siècle*, Paris, V. Didron, 1861.

³ Paris, J. Lecoffre.

Edmond de Coussemaker n'avait pas attendu cette publication du graduel romain pour s'intéresser à la théorie musicale et à son histoire. En 1830, ayant terminé sa formation de juriste à Paris, en même temps que ses études d'harmonie et de contrepoint, il était rentré dans le Nord pour exercer sa profession de juge à Bailleul, Hazebrouck, Dunkerque et enfin à Lille, à partir de 1858.

Les deux premiers écrits de Coussemaker, en 1832, restés à l'état manuscrit, sont à considérer comme sa thèse sur le contrepoint, la fugue et l'harmonie. Mais plus tard, il devait se tourner vers l'histoire de l'harmonie et de la théorie de la musique.

Sous la Restauration et ensuite sous Napoléon III, le département du Nord et Lille en particulier jouissaient d'une grande prospérité économique, – dont mon arrière grand mère maternelle se souvenait encore en 1935. De la sorte, les juges de cette époque avaient moins de charges professionnelles que leurs successeurs du ^{XXI}^e siècle.

50

Comme les médecins, les gens de robe – juges et avocats – ont souvent un *hobby* à côté de leurs occupations professionnelles. Coussemaker découvrit le sien dans l'examen des Livres d'Heures, des manuscrits notés et des manuscrits de théorie musicale. Aussi, n'ai-je pas de peine à imaginer que durant son poste de juge à Bergues, il dut examiner l'office de saint Winnoc qui ne fut édité qu'en 1926 par l'abbé Paul Bayart dans les *Annales* du Comité flamand de France⁴.

En 1833, François-Joseph Fétis avait été nommé directeur du Conservatoire de Bruxelles et en 1837, il déclarait que depuis quelques années il avait pu comparer le graduel imprimé de Giovanelli à plus de 246 manuscrits de toutes provenances, ce qui à l'époque était relativement facile, puisque Napoléon en 1802 avait décrété l'*Aufhebung* des monastères des départements du Rhin. Il est très possible que Coussemaker ait eu vent des travaux de Fétis sur le plainchant.

En tout cas, c'est seulement en 1841 qu'Edmond de Coussemaker publia à Douai sa première étude de musicologie sur les écrits d'Hucbald de Saint-Amand⁵. Il connaissait la *Musica* d'Hucbald et la *Musica enchiriadis* grâce à l'édition des *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* due à Dom Martin Gerbert, Prince-Abbé de Saint-Blaise en Forêt-Noire, ouvrage figurant dans sa bibliothèque personnelle⁶.

4 *Les Offices de saint Winnoc et de saint Oswald d'après le manuscrit 14 de la bibliothèque de Bergues*, Comité flamand de France, *Annales*, t. 35, Lille, Desclée, 1926.

5 *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique*, Paris, J. Techener, 1841 ; *Hucbald, moine de Saint-Amand, et ses traités de musique*, Douai, Société d'agriculture, sciences et arts, 1841.

6 *Typis St. Blasien*, 1784 ; réimp. Hildesheim, Olms, 1963.

Pour Coussemaker, la *Musica* d'Hucbald devait être considérée comme une œuvre de jeunesse du savant écolâtre de Saint-Amand en Pévèle, tandis que la *Musica enchiriadis* serait le fruit de ses années de maturité. J'ose présumer sans preuve que Coussemaker a dû examiner le manuscrit de la *Musica enchiriadis* de Valenciennes (bibliothèque municipale, ms. 397) que Martin Gerbert n'a pas connu, puisque il avait publié sa collection de textes uniquement d'après des manuscrits consultés dans les bibliothèques d'Allemagne et de l'Empire autrichien. De toute façon, ce n'est qu'en 1867 que Coussemaker compléta ses premières recherches sur Hucbald par l'édition du traité *De organo* qu'il avait découvert dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale à Paris⁷. Un autre témoin de ce traité attribué à Hucbald, prêté par la Stadbibliotheek de Bruges, est exposé à la médiathèque⁸.

En 1843, Coussemaker publiait sa *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord* et, en 1858, *L'office du Sépulcre selon l'usage de l'abbaye d'Origny-Sainte-Benoîte*, d'après le manuscrit 86 de la Bibliothèque de Saint-Quentin, dont il eut connaissance grâce à un habitant de Saint-Quentin, monsieur Gomart, membre du Comité impérial des travaux historiques⁹. Le manuscrit de Saint-Quentin est sans illustration notable, à la différence du second manuscrit de même contenu, conservé aujourd'hui au Musée de Dahlem, qui a fait l'objet d'une communication d'Alison Stones à la Société nationale des antiquaires de France en 1990.

C'est par une filière toute différente que Coussemaker put atteindre les drames liturgiques de Padoue et de Cividale, qu'il publia en 1860¹⁰. Félix Danjou avait publié son *Voyage musical* de 1847 en Italie annonçant ses trouvailles au Museo archeologico de Cividale, et à Padoue dans une collection particulière. Coussemaker demanda à l'abbé Candetti de Cividale une copie des drames liturgiques du Museo archeologico qui fut exécutée avec la collaboration de l'abbé Tomadini, ainsi que quelques fac-similés de la notation dessinés à la main.

Le *Jeu de Daniel*, contenu dans un manuscrit de la cathédrale de Beauvais était alors en possession d'un collectionneur de Padoue, le Signore Pacchiarotti, avant d'être acheté en 1883 par la British Library où il figure aujourd'hui (ms. Egerton 2615). Coussemaker en fit faire la copie et le transcrivit dans son

7 *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem*, Paris, A. Durand, 1864-1876 ; réimp., Hildesheim, Olms, 1963, t. 2, 74-78. Cf. Paris, BnF, ms. latin 7202, 54^v-56^r.

8 Bruges, Stadbibliotheek, ms. 531, 59^v-61^v.

9 Sa *Notice* a été réimprimée à Hildesheim par Olms en 1975 ; l'*Office* était imprimé à Paris par l'Imprimerie nationale.

10 *Drames liturgiques du Moyen Âge*, Rennes, Vatar, 1860.

ouvrage sur les *Drames liturgiques* publié en 1860¹¹, ce qui permit depuis lors à des artistes de représenter ce drame vraiment bien construit : ainsi par exemple, à la cathédrale de Saint-Quentin en 1999, avec des décors peints par des artistes de la ville.

L'intérêt de Coussemaker pour les manuscrits dut certainement contribuer à lui donner envie de former une collection personnelle. La confiscation des biens du clergé en 1790 et le transfert des livres manuscrits et imprimés des abbayes dans les « Dépôts littéraires nationaux » fournit une occasion de dispersion et de récupération de documents pour les antiquaires qui, dès 1811, cédèrent leurs trouvailles à des collectionneurs, tel l'insatiable Sir Thomas Phillipps.

52

Par ailleurs, il subsistait aussi dans les campagnes de la Flandre française ou dans cette partie des Pays-Bas devenue en 1831 la Belgique actuelle, des processionnaires, des graduels, des livres d'Heures ou d'autres ouvrages qui avaient échappé au pillage des troupes révolutionnaires. C'est justement ce genre d'ouvrages que Coussemaker put récupérer au cours de ses stages dans les villes du Nord avant sa nomination à Lille en 1858. Tels sont les cas d'une douzaine de manuscrits, décrits dans le catalogue de vente sous les numéros du catalogue de vente de 1877, que j'ai marqué d'un astérisque dans la table finale¹².

Mais ici, on assiste à de singulières « erreurs d'aiguillage » dans la dispersion des manuscrits, par exemple ceux de la collégiale Saint-Pierre de Lille. Coussemaker possédait le plus complet (le n°750, qui est toujours à Bruxelles), mais comment se fait-il qu'un autre processional de cette église soit aujourd'hui à Douai (ms. 1481) avec deux psautiers (ms. 172 et 173) et un troisième à Solesmes (ms. Réserve 63) ? Comment se fait-il qu'un livre d'Heures de la fin du XIII^e siècle soit aujourd'hui conservé à Baltimore, au Walters Art Museum (ms. W.39) ? Il faudrait examiner l'inventaire de la grande bibliothèque de la ci-devant collégiale Saint-Pierre, par le citoyen Saladin en 1792, pour constater le nombre des pertes par rapport à l'inventaire de 1397, dressé par deux chanoines de la Collégiale¹³.

La provenance de l'antiphonaire dominicain (n°754) et du processional dominicain (n°739), tous deux de Saint-Louis-de-Poissy, est plus facile à expliquer. Ces deux manuscrits ont dû parvenir entre les mains de Coussemaker par une voie assez simple. En effet, lorsque les sœurs dominicaines de Saint-Louis-

11 *Ibid.*

12 Cf. les n° 523, 525, 732, 746, 750, 755, 1080, 1082, 1083, 1084, 1085, 1093, 1094 et 1096 du *Catalogue* cité dans la note 1.

13 A. Le Glay, *Catalogue descriptif des manuscrits de la bibliothèque de Lille*, Lille, Vanackere, 1848, p. 399-404 (inventaire de 1397), Lille, Bibliothèque municipale, ms. 672 (inventaire fait par Saladin en 1792).

de-Poissy furent chassées de leur couvent en 1791, elles retournèrent dans leurs familles, la plupart parisiennes, avec leur processionnal décoré de leur main ou avec leur antiphonaire. C'est ainsi que depuis un demi-siècle, antiquaires et libraires ont pu récupérer et revendre – encore tout récemment – plus de trente processionnaires et une quarantaine d'autres manuscrits liturgiques provenant de ce grand couvent fondé par Philippe le Bel en souvenir du baptême de son grand-père, Louis IX, à Poissy.

Dans la collection de Coussemaker figurent d'autres livres liturgiques notés de grand intérêt, tels les deux graduels cartusiens, provenant l'un de Marienthal, proche du Grand Duché du Luxembourg, l'autre de la Chartreuse de Mont-Cornillon, près de Liège. Tandis que le savant musicologue récupérait ces deux manuscrits de provenance éloignée, un troisième graduel cartusien du Val Sainte-Aldegonde proche de Saint-Omer lui échappait, ayant été offert à l'abbaye de Saint-Pierre de Solesmes.

L'œuvre majeure de Coussemaker, encore consultée de nos jours, est évidemment son édition de 70 traités de musique monodique et de polyphonie composés entre le IX^e et le XVI^e siècle, les *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram [...]*¹⁴. Ce titre s'explique fort bien par l'histoire de la publication des traités de musique, commencée seulement au XVIII^e siècle, alors que les ouvrages patristiques et théologiques, les chroniqueurs et historiens, avaient fait depuis le XVI^e siècle l'objet d'excellentes éditions.

En 1784, Dom Martin Gerbert avait publié une grande collection de traités de musique basée sur les manuscrits conservés dans les abbayes allemandes et en Italie. Gerbert avait patiemment commencé ses recherches en 1750, sa collection de textes était prête en 1768, mais elle fut détruite dans le violent incendie du 23 juillet 1768 qui détruisit 18 000 volumes imprimés et le manuscrit de l'édition des *Scriptores*. Pendant 16 ans, il reconstitua courageusement son édition avec l'aide du franciscain Gian Battista Martini de Bologne et il en profita pour prendre contact avec les Mauristes des Blancs Manteaux et avec Jean-Jacques Rousseau, en particulier, pour atteindre les gloses de Rémi d'Auxerre sur le Livre IX de Martianus Capella sur la musique.

Edmond de Coussemaker, qui possédait un exemplaire des *Scriptores de musica* de Gerbert dans sa bibliothèque (n° 533), n'eut pas de peine à constater que bien des traités copiés dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale étaient inédits. Il recueillit peu à peu tous ces textes et les publia successivement dans quatre volumes imprimés respectivement en 1864, 1867, 1869 et 1876¹⁵. Les nouveaux textes sont présentés en latin dans la préface de ces volumes, détail qui dénote bien

¹⁴ Paris, A. Durand, 1864-1876. Réimprimé à Hildesheim par Olms en 1963.

¹⁵ *Ibid.*

la culture de l'auteur. Coussemaker explique, non sans modestie dans la préface de son dernier volume, qu'il est conscient à la fois des fautes matérielles d'impression dans son dernier ouvrage, mais aussi de son devoir de ne pas introduire dans le texte de ces anciens auteurs des corrections arbitraires.

Il n'est pas besoin d'aller plus loin pour comprendre combien Coussemaker a cherché à développer la collection de traités de musique imprimés dans sa bibliothèque personnelle : le catalogue de vente de 1877 compte plus de 200 imprimés de 1492 (une édition vénitienne des traités de Boèce) jusqu'à son époque.

Par contre, Coussemaker n'a pu recueillir que quatre manuscrits de théorie musicale, car ce genre de pièces est assurément beaucoup plus difficile à découvrir chez les antiquaires que toutes sortes de livres liturgiques.

54

Le premier manuscrit de théorie du catalogue de vente (n° 522) a été écrit au XIII^e siècle, en Belgique, peut-être à Saint-Hubert : il s'agit d'un recueil des traités de Guido d'Arezzo, de Bernon de Reichenau et du *Dialogus de musica* composé par un bénédictin de Lombardie. Le manuscrit est conservé aujourd'hui à Bruxelles¹⁶.

Le second manuscrit (n° 523) fut acheté par Jean-Baptiste Weckerlin qui, en 1876, soit quelques mois avant la vente d'avril 1877, venait d'être nommé bibliothécaire du Conservatoire national de la rue de Madrid à Paris. Le manuscrit en question fait partie maintenant des collections du Département Musique de la Bibliothèque nationale de France (Réserve 359) qui l'a hérité des collections du Conservatoire national. La description et l'histoire de ce manuscrit sont présentées dans cet ouvrage par Shin Nishimagi.

Le troisième manuscrit de théorie musicale de la collection Coussemaker (n° 524) provient de la vente des livres d'Hercule da Silva en février 1869 : il comprend une importante collection de traités de musique mesurée, dont le possesseur a donné plusieurs extraits au tome III de ses *Scriptorum de musica*. Ce manuscrit est aujourd'hui à la bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles¹⁷.

Le dernier manuscrit de la série *Didactique musicale* est la copie faite par Anselm Schubiger (d. 1888) d'un manuscrit de Saint-Maximin-de-Trèves, acquis par le British Museum en 1892. Ici encore, Coussemaker s'est servi de cette copie pour publier le traité anonyme XI du tome III de ses *Scriptorum de musica*¹⁸.

À ces anciens manuscrits doivent être ajoutées les copies modernes faites sur d'anciens manuscrits de Gand, de Londres et de Paris qui ont servi pour l'impression des *Scriptorum de musica*.

16 BrB, ms. 10162/6.

17 Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique, ms. FA 54.525.

18 London, British Library, Add. ms. 34200.

La série des « Monuments de l'art musical » du catalogue de vente de 1877 comprend douze manuscrits liturgiques, dont la liste figure à la fin de cet article. Comme pour les manuscrits de théorie dont je viens de parler, Coussemaker ne gardait pas ces précieux ouvrages pour sa satisfaction personnelle, mais il faisait part de ses acquisitions les plus valables aux revues et périodiques de son temps, notamment au *Bulletin du Comité flamand de France* des années 1861-1862. Ces articles concernent en particulier trois livres d'Heures acquis par la Bibliothèque royale de Belgique en 1877, les n° 1085, 1094 et 1096. Il faut relever à propos de ces livres en flamand que Coussemaker, qui avait été nommé à différents postes dans les Flandres, avait édité et transcrit à Gand en 1856 *Les Chants populaires des flamands de France*¹⁹. Trois ans après, il publiait à Dunkerque, dans les *Annales* du Comité flamand de France, ses *Quelques recherches sur le dialecte flamand de France*²⁰.

Je crois bien qu'aujourd'hui, le dialecte flamand de France a été presque partout abandonné, alors qu'avant et même après la Première Guerre mondiale il était encore bien vivant dans les campagnes. Mon grand-père, né en 1867 à L'Abeele, à deux lieues de Bailleul, le parlait couramment, mais l'abandonna peu à peu après sa nomination à l'université de Lille.

Edmond de Coussemaker, absorbé par sa profession et par ses travaux scientifiques, n'a pas oublié Bailleul, sa ville natale. Sa bibliothèque possédait deux pièces relatives à l'histoire de Bailleul. La plus ancienne donne le texte du discours d'Honoré Declercq à ses concitoyens, leur expliquant sa décision de protéger les prêtres réfractaires au serment exigé par la constitution civile du clergé, et de les garder dans sa ville.

Ce discours fait partie de la dernière section du catalogue de vente concernant l'Histoire de France, au même titre que l'Histoire illustrée du couvent Sainte-Catherine-de-Sienne des dominicaines de Douai. Ici encore, Coussemaker présenta son acquisition dans le *Bulletin de la Commission historique du département du Nord* en 1875.

Avant de terminer l'examen de la collection de Coussemaker, je voudrais m'arrêter sur un beau fragment de manuscrit liturgique, noté non pas dans le Nord, comme les précédents, mais dans le sud de la France, plus précisément dans la région de Narbonne qui jadis faisait partie de la Catalogne.

Ce feuillet appartient à un carton contenant 17 feuillets de parchemin de diverses époques, provenant d'antiphonaires, de graduels et de missels notés. Un des fragments provient d'un livre de polyphonie du xiv^e siècle, qu'Edmond

19 Publié par F. & E. Gyselynck, Gent, 1856. Réimprimé à Hildesheim par Olms en 1971.

20 Dunkirk, B. Kien, 1859; réimprimé à Roeselaere, Familia & Patria, Brugge, Orde de Drie Koningen, en 1994.

de Coussemaker a reproduit en 1852 dans son *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge*²¹. Deux fragments d'après leur notation, proviennent du sud de la France : le premier, d'un antiphonaire, le second, tronqué dans sa partie supérieure, est un fragment de graduel qui n'a gardé qu'une série d'alléluias et une séquence pour la fête de saint Michel. L'initiale **A** de tous ces alléluias est différente pour chaque pièce, exactement comme dans le graduel de Narbonne. D'ailleurs, la liste des alléluias propres à la fête de saint Michel est très voisine de celle de Narbonne, mais possède en plus un verset d'alléluia absolument unique dans toute la tradition aquitaine, le verset *Michael et angeli eius* (CAO, 6733) tiré de l'Apocalypse. J'en conclus que ce fragment provient de l'abbaye Saint-Michel de Cuxa, à 40 kilomètres au sud-ouest de Perpignan.

56

Je compte revenir en détail sur ce fragment en relation avec un ensemble de fragments de dimensions semblables conservés à la Bibliothèque municipale de Perpignan. Ma question, pour l'instant, porte sur la voie d'acheminement de ce fragment du sud de la France vers le nord, entre les mains de Coussemaker. La réponse n'est pas facile, car on n'a pas signalé jusqu'ici le moindre inventaire révolutionnaire des biens et des livres de Saint-Michel de Cuxa. L'étude de l'histoire des bibliothèques monastiques entreprise depuis la guerre en Europe a montré que les péripéties de la dispersion de ces bibliothèques varient profondément d'un cas à un autre. Celui de Saint-Michel de Cuxa n'est certes pas le plus simple...

En 1877, la bibliothèque de manuscrits de Coussemaker rejoignit en majeure partie celle de François-Joseph Fétis acquise par l'État belge trois ans plus tôt. Les deux musicologues se ressemblent par leur passion de la recherche sur la musique médiévale dans toutes ses variétés, mais il me semble que Coussemaker, d'une culture plus profonde s'intéressant à tous les aspects de la vie littéraire, musicale et artistique de son temps, nous a laissé non seulement un héritage très précieux, mais surtout un magnifique exemple de persévérance dans la recherche.

²¹ Paris, V. Didron, 1852, rééd. Hildesheim, Olms, 1966 ; J. Handschin, « Das Fragment Coussemaker », *Acta musicologica*, 7 (1935), p. 160-161.

Table. Les manuscrits de la collection d'Edmond de Coussemaker

Didactique musicale (n° 513-722)		
522	Guido d'Arezzo, Bernon, Odon	Bruxelles, BR II 784
523*	Guy d'Ar. Epist ; Frag. Dialog. de mus.	BnF Mus. Rés. 359
524	Traité de mus. mesurée	Brux. BR II 758
531	Copie de Londres, Br. Libr. Add 34200 par A. Schubiger : mus. mesurée	BnF Mus. Rés. 2067
Monuments de l'art musical (n° 723-1075)		
731	Graduel cartusien du Reposoir et Marienthal+	Com(mission)
732*	Graduel cartusien de Mont-Cornillon, 1376	Brux. BR II 261
739	Processionnal dominicain de Poissy	Brux. BR II 262
746*	Hymnaire de Windesheim	Brux. BR II 263
750*	Processionnal de Saint-Pierre-de-Lille	Brux. BR II 264
752	Processionnal augustin de Remiremont	Brux. BR II 265
754	Antiphonaire dominicain de Poissy	BnF Mus. Rés. 1531
755*	Processionnal cistercien de Flandre	Brux. BR II 267
760	Fragments de mss neumés et notés (sur le fragment de graduel de Cuxa, voir plus haut)	Brux. BR II 266
761	Office propre de saint Éloi	Brux. BR II 268
Théologie et sciences diverses (n° 1076-1118)		
1076	Bible du xiv ^e -xv ^e siècle (Jean Patou de Cambrai)	Commission
1080*	Épîtres et évangiles pour les fêtes (Tournai)	Kockx
1081	Livre d'Heures	Kockx
1082*	Gebedenboek (xiv ^e siècle), Cisterciennes	Brux. BR II 277
1083*	Livre d'Heures (xv ^e s.), Bailleul, puis Bruges	Kockx
1084*	Ghetiden-Boek (xv ^e s.)	Kockx
1085*	Livre d'Heures en latin & flamand (xv ^e s.)	Brux. BR II 278
1086	Livre d'Heures (xiv ^e s.)	De Coster
1093*	Sermons ; Ep. d'Abélard à Héloïse (Prov. Cambrai)	Kockx
1094*	Manuel ascétique flamand (xv ^e s.)	Brux. BR II 279
1096*	Somme des vertus (en flamand), 1415	Brux. BR II 280
Belles Lettres (n° 1119-1274)		
1173	L'Apocalypse Saint Jean (Charles de Croy)	Brux. BR II 282
Histoire/Histoire de France (n° 1275-1618)		
1416*	Ms. du couvent Ste-Catherine-de-Sienne de Douai : Histoire du couvent de Douai (1637-1639)	Douai, BM 1170

* désigne les manuscrits provenant du Nord de la France.

27 manuscrits dont 15 à la BrB, 3 au Dépt. musique de la BnF, 1 à la BM de Douai.

THE CONCEPT OF LITURGICAL DRAMA:
COUSSEMAKER AND MODERN SCHOLARSHIP

Nils Holger Petersen

In the last few years, scholarly interest in music historiography has been increasing, an interest that has also manifested itself in the self-conscious occupation with the origins of musicology.¹ Among others, Leo Treitler has pointed to an interest within the music historical discipline in constructing a beginning for itself, for which the medieval Latin Church and its chant provided the basis.² Also, Jürg Stenzl has pointed to the constructive aspects of the way the early twentieth-century musicologists, notably Friedrich Ludwig and Rudolf von Ficker, constructed Perotinus as the first ‘real’ composer of Parisian polyphony; he also showed how contemporary historiographical interests or needs determined the criteria through which these important scholars described or analyzed Perotinus and his music.³

As a modern historiographical consideration, this comes as no surprise: it is a reasonable assumption that every person at any time will write history out of concerns and interests that seem important at that time and place and for that person, since the writing of history fundamentally involves selecting what seems interesting and the ways in which it was. Musicology – especially in the early stages of the history of the modern university discipline – was marked by a positivistic, philologically-inspired scholarly outlook, however, which also meant that prejudices, for instance, play a role in the selection of criteria for

- 1 The author gratefully acknowledges the support from the Danish National Research Foundation through its funding of the Centre for the Study of the Cultural Heritage of Medieval Rituals at which the research for this article has been carried out.
- 2 See especially L. Treitler, *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it was Made* (Oxford and New York, Oxford University Press, 2003). This volume consists of reprints of Treitler’s seminal articles on early medieval chant, including his basic work concerning the function of orality and the rise of music writing in the West. To these articles, Treitler has added new analyses and comments, which – not the least – shed important light on music historiography. See especially chapter 9 (211-29): “The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past.”
- 3 J. Stenzl, “*Perotinus Magnus*: Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten. Nach ihrem Ebenbilde erschuf sie ihn,” in ed. J. Stenzl, *Perotinus Magnus* (München, Richard Borberg Verlag, 2000), 19-52 [Musik-Konzepte 107].

posing questions of the materials under investigation, went unnoticed. This is what the above-named musicologists – and other modern scholars – have tried to point out, as well as to what extent even later scholarship has been marked by such early historiographical points of departure. Anna Maria Busse Berger, for instance, has recently discussed the influence of Friedrich Ludwig, pointing to his not only positivistic, but also narrow outlook on music analysis; she further claims that the questions he posed and the questions he did not pose have continued to determine the agenda for generations of musicologists working on Perotinus, mentioning scholars like Fritz Reckow, Edward Roesner, Wulf Arlt and even Jürg Stenzl – the latter in spite of his above-mentioned historiographical work, on which Berger does not reflect.⁴ In the context of Berger's work, the important questions not taken up by the early music historians regard the role of memory in composition and performance.

60 Annette Kreuziger-Herr has recently published a wealth of material about the general interest in medieval music in modern times (nineteenth–twentieth centuries), both concerning medieval music as an academic subject and the history of its revival in modern performances.⁵ She also points to the modern construction of Perotinus as the first 'great composer' in music history and to Friedrich Ludwig as one of the main agents in establishing medieval music history as a discipline: she describes him as 'der Begründer der musikalischen Mediävistik,' the founder of musical medievalism (i.e. medieval musicology).⁶ She does also, however, point further back, to the history before Ludwig – to Edmond de Coussemaker (1805–1876), as one of the major figures behind the establishment of this discipline. Her characterization of Coussemaker is to a high degree built on his *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge* from 1852 and the four volumes in which he supplemented Martin Gerbert's collection of music treatises from the Middle Ages, a project Coussemaker undertook in 1866–1876. She also mentions, but does not discuss his *Drames liturgiques au*

4 A.M. Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2005), see especially her "Introduction;" as well as the first chapter named "Prologue: The First Great Dead White Male Composer," 1–44. See also her review of Stenzl's *Perotinus Magnus* in *Plainsong and Medieval Music*, 11 (2002), 88–98, where – strangely – she does not mention Stenzl's own historiographical essay (see n. 2, above). Treitler's seminal music historiographical work is also largely unnoticed in her account. See to this my review of Busse Berger's book in *The Medieval Review* (2006), at <www.hti.umich.edu/t/tmr>.

5 A. Kreuziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter: Die Wiederentdeckung der mittelalterlicher Musik in der Neuzeit* (Köln, Böhlau, 2003). See also the summary article in English by A. Kreuziger-Herr, "Imagining Medieval Music: A Short History," in *Studies in Medievalism*, 14 (2005), 81–109.

6 A. Kreuziger-Herr, *Ein Traum*, *op. cit.*, 145.

Moyen Âge (1860), to which I shall return shortly, but not his *Adam de la Halle* (1872), an edition of what purports to be the collected *œuvre* of the 'trouvère Adam de la Halle,' supplied with a historical introduction and comments on the genres of his works.

Before I proceed to the main theme of my article, I shall make a few comments about Coussemaker's book on Adam de la Halle to supplement the way in which Kreuziger-Herr characterizes him. Kreuziger-Herr points out how Ludwig praised the work of Coussemaker, quoting the preface of his *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge*:

Es ist nicht verwunderlich, dass Friedrich Ludwig die Arbeit Coussemakers lobt: Sie entspricht bereits ganz dem Wissenschaftsideal des späten 19. Jahrhunderts, in dem nüchterner Positivismus die menschliche Nähe zum Forschungsgegenstand ersetzt und die historisch-kritische Methode zum europäischen Standard für die Geschichtswissenschaften avanciert. Diese wissenschaftliche Ausprägung des Historismus leitet ihr Selbstverständnis aus der Fähigkeit her, 'empirisch fundierte historische Richtigkeiten zu produzieren,' und Coussemaker schreibt in diesem Sinne:

Privés de notions certaines et positives, les litterateurs auxquels, dans le siècle dernier, on avait, pour ainsi dire, abandonné exclusivement le monopole de l'histoire de la musique, ont, les uns, bâti des systèmes qui n'avaient d'autre base que l'originalité ou la fécondité de leur imagination, les autres, répété des erreurs déjà accréditées. Aujourd'hui on est entré dans une voie différente. Pour être accueilli avec faveur, pour inspirer de la confiance, l'historien a besoin de s'appuyer sur des faits précis, sur des documents authentiques⁷.

It is not surprising that Friedrich Ludwig praises Coussemaker's work: it already corresponds to the scholarly ideal of the late nineteenth century, in which matter-of-fact positivism becomes a substitute for the human proximity to the object of investigation and advances the historical critical method into a European standard for the scholarship in the historical disciplines. The scholarly form of historicism has derived its self-understanding from the ability to 'produce historical correct statements which are empirically based,' and Coussemaker's writing must be understood in this sense: 'Deprived of precise and positive notions, some of the men of letters, to whom – as it were – the monopoly of the history of music was left during the last century, had built systems with no other basis than the originality or fertility of their imagination, while others

⁷ *Ibid.*, 118; the quotation is from E. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge* (Paris, Librairie archéologique de Vicot Didron, 1852), "Préface," viii.

repeated errors already recognized. Today one has entered into a different path. To be accepted with favour, in order to inspire confidence, the historian needs to build upon precise facts, on authentic documents.⁸

Further, Kreutziger-Herr states that ‘Coussemaker begreift sich nicht als Verteidiger oder Ankläger mittelalterlicher Musik: Er nähert sich ihr mit wissenschaftlicher Akribie und ‘kühlem Kopf.’ i.e. ‘Coussemaker does not consider himself a defender nor an accuser of medieval music: he approaches the music with scholarly exactitude and a cool head.’⁹

But just as for Ludwig and Von Ficker – and many others – intentions that are certainly not accounted for in historical critical methods occasionally come to the fore. In this respect, Coussemaker’s volume on Adam de la Halle is revealing as a biographical construction, precisely because he always retains his critical view to history. Thus, he opens his ‘biographical sketch’ of Adam de la Halle in this way: ‘On ne possède sur la vie d’Adam de la Halle aucun document précis.’¹⁰ Even so, Coussemaker writes 14 pages of biography of Adam, based on an assumption – which he never questions in any way – that the texts of Adam’s songs can be used as biographical sources.

I do not mean to say that Coussemaker’s account is unreasonable. It is very reasonable, indeed, on the premises he has laid out. The project itself, to publish the collected works of Adam de la Halle based on the extant documentation, definitely would require a certain amount of critical discussion for a modern scholar. Even so, Coussemaker’s account should not be treated condescendingly, nor should any other fundamental musicological work on medieval music. Indeed, I have found Coussemaker very stimulating to read and well-balanced in a number of ways. His – as well as other historical writings – must be evaluated on the premises of his time. Coussemaker and others created music history and cultural history as modern academic disciplines. The prejudices revealed in these early writings may teach us to be conscious of our own prejudices and to revise or refine the methods of these early scholars.

In Coussemaker’s book on Adam de la Halle, the music-historiographical interest, which was mentioned above, i.e. the interest in creating, if not necessarily ‘the first’ composer, then at least a seminal and, not the least, a national or regional composer, is also significant. The major concern of the

8 Here as everywhere, translations are mine unless otherwise noted.

9 A. Kreutziger-Herr, *Ein Traum*, op. cit., 119.

10 E. de Coussemaker, *Adam de la Halle*, [Reprint of *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle* (poésies et musique) publiée sous les auspices de la Société des sciences, des lettres et des arts de Lille par Coussemaker Correspondant de l’Institut, Paris 1872] (Farnborough, Hampshire, UK, Gregg Press, 1966), “Introduction: Esquisse biographique,” xiii.

book is the construction of a great regional composer, Adam from Arras. The book consists of a biographical sketch, a short introduction to the poetry and music of Adam, including introductions to the manuscripts in which they are found, further, an introduction by genre, and finally, the edition: indeed, a composer presented in full, just as one would – and still does in a number of cases – present any poet or composer. The high degree of construction in the biography, in the attributions, and in the determinations of the genres of the pieces, is disregarded. Coussemaker consistently sustains a claim of conscious artistic planning in Adam's *Œuvre*, which clearly shows how he is created 'in the image of music history' as much as Perotinus later can be said to have been constructed (to paraphrase Jürg Stenzl's paraphrase of the biblical creation myth from Genesis I). Also the description of Adam's theatrical pieces points to an interest in establishing analogies with later music historical figures, and in this passage, even to create a 'first': '*Le Jeu Adam* peut être regardé comme la plus ancienne comédie, de même que *le Jeu de Robin et de Marion* [...] est le plus ancien opéra-comique.'¹¹

In 1860, as mentioned, Coussemaker published his *Drames liturgiques du moyen âge*, a collection of transcriptions of 22 Latin texts with music. Texts of a more or less similar kind had been known by scholars since (at least) the eighteenth century,¹² but were – generally – not studied in detail as medieval religious drama, until a few decades before Coussemaker published his work. He begins his introduction in the following way:

Malgré la découverte de documents importants durant le dix-huitième siècle [...], le drame religieux était complètement inconnu ; son origine, son véritable caractère, ses transformations étaient ignorés. Il y a à peine trente ans, on croyait encore [...] que l'art dramatique moderne ne datait pas d'une époque antérieure au quatorzième siècle. Il semblait du moins avoir sommeillé pendant bien longtemps, lorsque cette branche de littérature et d'archéologie nationale, comme plusieurs autres demeurées trop longtemps dans l'oubli, attira enfin l'attention des savants.

¹¹ E. de Coussemaker, *Adam de la Halle*, *op. cit.*, xlix.

¹² See, for instance, the brief discussion in C. Burney, *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period (1789)*, 2 vols, ed. F. Mercer, (London, Foulis & Co., 1935), see book IV (in II), chapter II, 560 ff. Burney refers to collections of Italian vernacular religious dramas of the late Middle Ages that he has seen and mentions the *festum asinorum* from Beauvais and Sens, i.e. the New Year's offices, which include representational features, but which few would call dramas in modern scholarship, and – based on a late twelfth-century *Descriptio Nobilissimae Civitatis Londinae* – he claims that England must have had religious 'theatrical representations' at 'an earlier date than any other nation of Europe,' 560, note x.

Dans un cours mémorable professé, en 1835, à la Sorbonne, M. Magnin, de l'Institut, a déroulé pour la première fois les diverses phases du drame religieux, aristocratique et populaire, depuis l'origine du christianisme jusqu'aux temps modernes. Ce cours fut une véritable révélation.¹³

In spite of the discovery of important documents during the eighteenth century [...], the religious drama was completely unknown; its origin, its real character, and its transformations were ignored. Scarcely thirty years ago it was still believed [...] that the modern dramatic art did not antedate the fourteenth century. At least it seemed to have been asleep for a long time when this branch of national literature and archaeology – as several others in oblivion for too long – finally attracted the attention of scholars.

64

In a memorable course given at the Sorbonne in 1835, Monsieur Magnin, from the Institute, for the first time, gave an account of the various phases of the religious – aristocratic and popular – drama, from the beginnings of Christianity to modern times. This course became a veritable revelation.

Just as Coussemaker's now dated edition remains a standard work of reference, so has his understanding of the concept of liturgical drama – the term he used for the texts he edited – persisted far into the twentieth century (and in some measure even to this day). From the scholars to whom he referred, Coussemaker took over a three-part division of the drama of the Middle Ages: religious, aristocratic and popular. He subdivided the religious dramas further as 'liturgical dramas' and 'mystery plays'. The liturgical dramas 'were intimately attached to the ceremonies of the cult'; the mystery plays (from the twelfth century onwards) were representations 'first in Latin later in French' that were connected to 'lay communities full of religious fervour where the dramatic art was cultivated with enthusiasm:'

[...] Celui-ci, suivant nous, était de deux sortes; il réclame par conséquent une subdivision en deux catégories distinctes. Aux uns nous donnons le nom de *Drames liturgiques*, aux autres celui de *Mystères*.

Les drames liturgiques sont ceux qui se liaient d'une manière intime aux cérémonies du culte ; ils étaient la mise en action des offices des temps et des saints; ils en étaient le développement ou le complément.

13 I quote the reprint of 1861: E. de Coussemaker, "Introduction," in ed. E. de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Âge (texte et musique)* (Paris, V. Didron, 1861), v. In the following, I refer to Coussemaker's introduction as well as the book as a whole as *Drames liturgiques*.

[...] Dans le XII^e siècle, on vit s'établir des communautés laïques, pleines de ferveur religieuse, où l'art dramatique fut cultivé avec enthousiasme. C'est à ces représentations, d'abord en latin puis en français, qu'appartient le nom de *Mystères*.¹⁴

Coussemaker claimed that the latter were performed in regular theatres by lay actors.¹⁵

For Coussemaker, the music was of particular importance for the understanding of liturgical dramas; he argued that 'one should no longer leave aside such an essential element.'¹⁶ He presented the Latin liturgical chant as taken over from the Greeks by the 'first learned doctors of the Church.' They revitalized it, inspired by the worship of the 'majesty of the true God:'

Les premiers docteurs de l'Église, dont la mission divine était de faire pénétrer chez le peuple les dogmes et la morale du Christ, cherchèrent aussi le meilleur moyen d'exercer cette sainte influence. En s'emparant de la musique des Grecs, ils se souvinrent du parti que ceux-ci avaient su en tirer. Ils l'employèrent à leur tour, mais en la vivifiant de leurs propres inspirations, puisées dans la glorification de la majesté du vrai Dieu.¹⁷

This music is indispensable for the liturgical drama: speech alone would not have been able to achieve an adequate expression, since the chant and the words of the ceremonies are so closely bound up with each other, and this drama belongs to the liturgical world:

Remarquons bien qu'on n'y rencontre ni les passions, ni les intrigues, ni les mouvements scéniques qui jouent le principal rôle dans le drame profane. Ce qui y domine, c'est le calme, la simplicité des récits, l'élévation et la noblesse des pensées, la pureté des principes moraux. La musique, destinée à traduire de semblables sentiments et à y ajouter une expression plus puissante, devait nécessairement avoir le même caractère.¹⁸

We remark that here one neither encounters passions, action, nor staging which play the major role in the secular drama. What dominates is tranquillity, the simplicity of the lines, the elevated and noble thoughts, and the purity of the

14 E. de Coussemaker, *Drames liturgiques*, viii.

15 *Ibid.*, viii: 'Les mystères étaient représentés sur un théâtre proprement dit et par des acteurs laïques [...].'

16 *Ibid.*, xii: 'Il faut donc que, dorénavant, on ne laisse plus à l'écart un élément aussi essentiel [...].'

17 *Ibid.*, x.

18 *Ibid.*, xii–xiii.

moral principles. The music – intended to translate similar sentiments and to add a more powerful expression – would necessarily have the same character.

Even so, Coussemaker described the liturgical music – and the ‘music dramas –’ in aesthetic terms. He praised the monophonic liturgical chant, characterizing it as ‘ces mélodies larges, grandioses, majestueuses, sublimes.’¹⁹ But he also answered his own rhetorical question – whether the liturgical dramas should be considered as ‘musical masterpieces’ – negatively:

[...] est-ce à dire que nous entendions faire considérer les drames liturgiques comme autant de chefs-d’œuvre sous le rapport musical? Nullement. Nous n’avons d’autre prétention que de montrer: 1) que la musique qui les accompagne est la musique la mieux appropriée à leur destination; 2) qu’elle forme avec le texte un tout indivisible; 3) qu’on y trouve des beautés incontestables qui doivent la mettre à l’abri du dédain ou de l’oubli dont elle a été trop longtemps l’objet.²⁰

[...] does this mean that we intend to have the liturgical dramas considered as masterpieces by a musical judgment? Certainly not. We have no other claim than to show 1) that the music which accompanies them is the most appropriate to this task; 2) that it [the music] forms an indivisible totality together with the text; 3) that one finds indisputable beauty here which ought to secure this [drama] a place beyond the contempt and oblivion of which it has been the object for too long.

Coussemaker’s understanding of this type of text (or ceremony) as ‘liturgical drama’ remained fundamentally the predominant view at least up to O.B. Hardison’s *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, which appeared in 1965 and changed the course of what is still normally referred to as ‘liturgical drama scholarship.’²¹ From then on, a new emphasis on a broader understanding of the phenomenon began, which eventually led to questions about the applicability of the concept of ‘drama’ to many of those texts that had so far been understood as a new (medieval) beginning of the modern drama. The most authoritative voice throughout the twentieth century to advocate the ‘dramaticity’ of the so-called *Quem quaeritis* Easter dialogues (dating from the tenth to eleventh century) was that of Karl Young, whose influence is still felt in much recent scholarship.²² Young not only used ‘drama’ as a characterizing term, but tried to define and clarify the relationship between the ‘liturgy’ on the one hand and ‘drama’ on the other.

19 *Ibid.*, xiv.

20 *Ibid.*, xiv.

21 O.B. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages* (Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1965). Also see below at notes 35-36.

22 K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols (Oxford, The Clarendon Press, 1933; reprinted 1967) is still a major reference work for scholarship on ‘liturgical drama.’

Young claimed the existence of a dramatic potential in medieval liturgical ceremonies representing biblical actions: the Palm Sunday procession, the so-called *Mandatum* on Maundy Thursday and the Adoration of the Cross on Good Friday.²³ But he also concluded that in such cases this potential was not realized. In connection with the *Mandatum* ceremony, he maintained: 'If by the slightest touch the officiating cleric were to impersonate Christ, the instantaneous result would be a play. But of such a transformation the available records make no mention.'²⁴ Summarizing, he wrote:

It is clear, then, that the dramatic phenomena reviewed in this chapter cannot be regarded as the actual origin of the genuine drama of the Church. The Mass is excluded from the possibility of dramatization, because of its fundamental meaning. It is not a representation of an action, but an actual re-creation of it. The *horæ* of the Canonical Office never gave promise of development into drama, since they were designed as devotional exercises, and exhibit no intention of representing actual events.²⁵

Even if a good deal of medieval representational liturgical ceremonies could easily have developed into drama, had it been so desired – in the opinion of Karl Young – one should not seek the 'essential beginnings' of the drama of the Church in such 'liturgical observances.'²⁶ He discussed what he considered to be extra-liturgical ceremonies like the *depositio crucis* or *depositio hostiae* on Good Friday, and the corresponding *elevatio* ceremony on Easter morning, and claimed that they 'were committed to a close dependence upon the text and mood of the authorized worship of Rome. [...] they were, to be sure, extra-liturgical; but in their utterances they followed accepted Roman forms [...] Reticence such as this does not make for effective drama.'²⁷

Instead, Young found the 'essential beginnings' among the tropes for the Mass introtit. For him and for most scholars at the time (in agreement with the general attitude of the Catholic reform movement as expressed at and in the wake of the Council of Trent), tropes were among those medieval liturgical embellishments that did not belong to the liturgy, properly speaking. Young characterized a trope as 'a verbal amplification of a passage in the authorized liturgy, in the form of an introduction, an interpolation, or a conclusion, or in the form of any combination of these.'²⁸ The concept of 'authorized liturgy'

²³ *Ibid.*, I, 90-99 and 102.

²⁴ *Ibid.*, I, 99.

²⁵ *Ibid.*, I, 110.

²⁶ *Ibid.*, I, 110-11.

²⁷ *Ibid.*, I, 177.

²⁸ *Ibid.*, I, 178.

and corresponding distinctions between the 'liturgical' and the 'extra-liturgical' within medieval Church ceremonies have largely been abandoned by modern medievalists, who have based their views on medieval authors rather than on the ideas of the Tridentine Fathers.²⁹

The aforementioned *Quem quaeritis* dialogue – which represents the women at the grave of Jesus on Easter morning in dialogue with one Angel (or more) announcing the Resurrection – is found in many medieval liturgical manuscripts, most often in one of two liturgical positions: among the tropes to the introit of the Easter Day Mass, and towards the end of Matins during Easter Morning. Altogether, this short dialogue is part of the Easter morning ceremonial in hundreds of manuscripts throughout the Middle Ages. Many such texts were edited in Young's monumental work.³⁰ In the dialogue during Matins, more than in the trope, Young found what he considered to be the beginnings of the drama of the medieval Church. The key concept concerning drama in his understanding was the term *impersonation*, which he found exemplified in some of the *Quem quaeritis* dialogues positioned during Matins:

From our survey of the uses of *Quem quaeritis* both as a preface to the introit, and as a part of the independent liturgical procession which preceded the introit, we may confidently assert that in its association with the Mass this trope did not attain true dramatization or free textual development. The single version which shows impersonation, that from Brescia, seems to be

68

²⁹ Concerning tropes, see the discussion in R. Jonsson, "Avant-propos," in ed. R. Jonsson, *Corpus troporum: Tropes du propre de la messe, Cycle de Noël* (Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1975), 9-43 (14-15), quoting Durandus of Mende, and in G. Iversen, *Chanter avec les anges* (Paris, Le Cerf, 2001), 42-43, quoting John Beletth and Sicardus of Cremona. The three mentioned medieval authors – writing in the twelfth to thirteenth centuries – make no such distinctions, and the quantity of tropes in preserved medieval manuscripts makes it difficult to accept such distinctions as valid interpretations of medieval liturgy. See the vast number of edited tropes in the volumes published so far of the *Corpus Troporum* (the trope edition project at Stockholm University carried out by Ritva Jacobsson, Gunilla Iversen and Gunilla Björkvall). Further, the idea of an overall authorized Roman liturgy is difficult to reconcile with the lack of uniformity in medieval manuscripts. See C. Vogel, *Medieval Liturgy. An Introduction to the Sources* [Translated and revised by W. Storey and N. Krogh Rasmussen] (Washington, D.C., The Pastoral Press, 1986), 4. Concerning the problems of the concept of liturgy in the Middle Ages, see C. Clifford Flanigan, K. Ashley and P. Sheingorn, "Liturgy as Social Performance: Expanding the Definitions," in T.J. Heffernan and E.A. Matter (eds), *The Liturgy of the Medieval Church* (Kalamazoo, MI, Medieval Institute Publications, 2001), 695-714; and N.H. Petersen, "Representation in European Devotional Rituals: The Question of the Origin of Medieval Drama in Medieval Liturgy," in E. Csapo and M.C. Miller (eds), *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama* (Cambridge, Cambridge University Press, 2007), 329-60, see esp. 332-36.

³⁰ Many more have been found since. A fairly comprehensive – but still not exhaustive – collection of the words of such ceremonies is published in ed. W. Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, 9 vols (Berlin, Walter de Gruyter, 1975-1990).

an isolated example from the close of the Middle Ages, and to show no palpable advance in dramatic content beyond that of the original trope in its tenth-century form. The dramatic potentialities of *Quem quaeritis* were realized, then, only when it was withdrawn from the Mass altogether, and was given a lodging-place in the Canonical Office. In this new position it achieved a generous amount of literary freedom, and developed into an authentic Easter play. To this we may refer henceforth as the *Visitatio sepulchri*.³¹

The earliest example of such an ‘authentic Easter play’ in Young’s discussion was the famous description in the *Regularis concordia*, the monastic rule written down at the Winchester Council in the early 970s, of a *Quem quaeritis* dialogue ceremony performed during Easter Day Matins. Young claimed that in the *Regularis concordia* account of the performance of the *Quem quaeritis* dialogue, the ‘impersonation of the Marys and the angel is described with touching explicitness.’³²

Assumptions about genre in the early – and even modern – history of ‘liturgical drama’ scholarship constitute an important problem. One of these, encountered again and again in such interpretations of excerpts from a liturgical *ordo*, is that the ‘drama’ only appears as an entity through its detachment from its original manuscript context and insertion into a new – anachronistic – context, in this case, theatre history. Sections of a liturgical ceremony labelled ‘liturgical drama’ in scholarship are not always marked as standing out in any way from the surrounding ceremonial in the manuscript.³³ However, it does not necessarily

31 K. Young, *The Drama*, *op. cit.*, I, 231.

32 *Ibid.*, I, 250. The text of this ceremony is found in almost all accounts and editions of early ‘liturgical drama.’ Young transcribes it on p. 249-50. The full text of the monastic agreement is edited with an English translation in T. Symons (ed. and transl.), *Regularis concordia* (London, Thomas Nelson & Sons, 1953). The *Quem quaeritis* ceremony is found on p. 49-51. For recent discussions of this ceremony with conclusions very different from Karl Young’s, see M. Kobialka, *This Is My Body: Representational Practices in the Early Middle Ages* (Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1999), 35-99, and N.H. Petersen, “The Representational Liturgy of the *Regularis concordia*,” in ed. N. Hiscock, *The White Mantle of Churches: Architecture, Liturgy, and Art Around the Millenium* (Turnhout, Brepols, 2003), 107-17.

33 See N.H. Petersen, “The Musical and Liturgical Composition of *Visitatio sepulchri* Offices,” in *IMS Study Group Cantus Planus. Papers Read at the 7th Meeting, Sopron, Hungary, 1995*, ed. L. Dobszay, (Budapest, Hungarian Academy of Sciences, IM, 1998), 451-62, and Petersen, “Representation in European Devotional Rituals.” See also C. Clüver, “On Genres: Their Construction, Function, Transformation, and Transposition,” and N.H. Petersen, “Introduction,” both in E. Østrem, M. Birkedal Bruun, N.H. Petersen and J. Fleischer (eds), *The Cultural Heritage of Medieval Rituals: Genre and Ritual* (Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2005), 27-46 and 9-26.

follow – as I have argued in other connections – that it is impossible to understand the texts in question in the context of drama history or even as drama.³⁴

The mentioned new departure in 1965 by O.B. Hardison took its point of departure in Amalar's allegorical mass interpretations from the ninth century (and the reception of Amalar's approach during the following centuries). For Hardison, both the mass and the period from *Septuagesima* Sunday to Easter and its Octave constituted dramas, his view being based on Aristotle's understanding of literary drama in his *Poetics*. The specific new representational ceremonies that occurred in tenth-century manuscripts (for instance, the *Quem quaeritis*) were seen by Hardison as an indication of a certain alienation from Christ's life.³⁵ Hardison's historiographical criticism – directed against Karl Young and others – had a greater impact than his own theories about the *Quem quaeritis*.³⁶ Hardison's criticism of the concept of *impersonation* and other new approaches during the following decades led several scholars to reject at least the early 'liturgical dramas –' such as the text from the *Regularis concordia* – as drama. Other theoretical approaches have been implicated for the early history of the *Quem quaeritis*, notably by C. Clifford Flanigan (from the point of view of the history of religion and anthropology, and strongly implicating a ritual interpretation) and Johann Drumbl (new historicism and linguistic philosophy).³⁷ The general tendency became less to seek an overarching history than to concentrate on individual texts, interpreting each in its historical

70

34 See C. Clifford Flanigan, "The Fleury Playbook, the Traditions of Medieval Latin Drama, and Modern Scholarship," in T.P. Campbell and C. Davidson (eds), *The Fleury Playbook: Essays and Studies* (Kalamazoo, MI, Medieval Institute Publications, 1985), 1-25 (4-15); *id.*, "Medieval Liturgy and the Arts: *Visitatio sepulchri* as Paradigm," in E.L. Lillie and N.H. Petersen (eds), *Liturgy and the Arts in the Middle Ages. Studies in Honour of C. Clifford Flanigan* (Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1996), 9-35 (29-31); further; *id.*, "Comparative Literature and the Study of Medieval Drama," in the *Yearbook of Comparative and General Literature*, 35 (1986), 56-104. See also N.H. Petersen, "*Danielis ludus* and the Latin Music Dramatic Traditions of the Middle Ages," in *IMS Study Group Cantus Planus. Papers Read at the 10th Meeting. Budapest and Viségrad, 2000*, ed. L. Dobszay (Budapest, Liszt Ferenc Academy of Music, 2003), II, 291-307 (293-96).

35 O.B. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama*, *op. cit.*, 85-86.

36 *Ibid.*, esp. 18-33; in C. Clifford Flanigan, "Comparative Literature," *art. cit.*, 70-71, it is emphasized that Hardison's critique was important but still had retained the – anachronistic – distinction between ritual and drama. See also C. Clifford Flanigan, "Medieval Latin Music-Drama," in ed. E. Simon, *The Theatre of Medieval Europe: New Research in Early Drama* (Cambridge, Cambridge University Press, 1991), 21-41 (27).

37 C. Clifford Flanigan, "The Roman Rite and the Origins of the Liturgical Drama," *University of Toronto Quarterly*, 43 (1973-1974), 263-84; *id.* "The Liturgical Context of the *Quem queritis* Trope," *Comparative Drama*, 8 (1974), 45-62; *id.* "Medieval Liturgy and the Arts: *Visitatio sepulchri*;" *id.* *Fremde Texte* (Milano, Edizioni Unicopli, 1984), 11-76, and J. Drumbl, "Stage and Players in the Early Middle Ages," *European Medieval Drama*, 1 (1997), 51-75.

and documentary context.³⁸ The question that becomes obvious against this background is whether what was traditionally subsumed under the notion of ‘liturgical drama’ can still be considered to be one phenomenon, and if so, from which point of view?

Very recently, a new approach was launched by the theatre historian, Michal Kobialka, in which he tries to see the texts in question as part of an experiment in representing the body of Christ in the church, thus situating the beginnings of these devotional practices in the context of the discussions concerning the understanding of the Eucharistic elements from the ninth century until the confirmation of the doctrine of transubstantiation at the Fourth Lateran Council in 1215.³⁹ Inspired by Kobialka’s idea, I have recently discussed devotional representational practices – including what were traditionally termed ‘liturgical dramas’ – in the context of the sacramental understanding prior to its further development in the high Middle Ages, when a standardized concept of a *sacrament* came to signify the seven specific liturgical actions: baptism, confirmation, the Eucharist, penance, extreme unction, ordination and marriage. In the early Middle Ages, a sacrament was still seen in an Augustinian way, for instance, as formulated in the 1130s by Peter Abelard in his *theologia ‘scholarium’*: ‘*Sacramentum uero est uisibile signum inuisibilis gratie dei [...]*.’ ‘Indeed, a sacrament is a visible sign of the invisible grace of God [...].’⁴⁰

The main point I have wanted to present in this short article is that, on the one hand, the conceptualization that Coussemaker partly created by himself and partly took over from his literary predecessors in editing and discussing the so-called religious drama, has been and still must be revised and refined. On the other hand, his recognition of the intimate connection between words and music, and his mediating point of view that these texts represent something completely different from a secular theatrical production, yet also stand as part of a total enterprise involving several media, are in fact so modern as hardly to have been taken completely seriously by more than a very few scholars. Thus, in 1990, two prominent scholars, C. Clifford Flanigan and Andrew Hughes, both pointed to the problem of the modern specializations and the interdisciplinarity

³⁸ See, with regard to this development, N.H. Petersen, “Liturgical Drama: New Approaches,” in ed. J. Hamesse, *Bilan et perspectives des études médiévales (1993–1998): Actes du 2^e Congrès européen d’études médiévales* (Turnhout, Brepols, 2004), 625–44.

³⁹ M. Kobialka, *This Is My Body*, *op. cit.*

⁴⁰ E.M. Buytaert and C.J. Mews (eds), *Petri Abaelardi Opera Theologica*, 3 vols. (Turnhout, Brepols, 1987), iii: 309–549 (321). For my discussion of the ‘liturgical drama’ as a sacramental representation, see N.H. Petersen, “Biblical Reception, Representational Ritual, and the Question of ‘Liturgical Drama’” in G. Iversen and N. Bell (eds), *Sapientia et eloquentia* [Disputatio 11] (Turnhout, Brepols, forthcoming).

of the materials in question. Flanigan pointed out how difficult it was even to trace the scholarship concerning ‘medieval Latin drama,’ since publications would be listed in different bibliographies – of literary, musicological or liturgiological scholarship.⁴¹ Hughes, pointing to the same difficulty, formulated his criticism sharply already in the title of his article, ‘Liturgical drama: falling between the disciplines,’ concluding that ‘research into liturgical drama [...] has suffered from incomplete assessment of all the evidence.’ Hughes did not discuss, however, whether or not the concept as such was problematic.⁴² It should be stated, that within each of the disciplines, many excellent factual studies have been produced that have recognized the interdisciplinarity of the field (which is no different for liturgical studies altogether). To the important scholars previously mentioned (Young, Hardison, Flanigan, Drumbl), who did not discuss the music of the ‘liturgical drama’ should be added notably Susan Rankin and other musicologists (as, for instance, Margot Fassler and Susan Boynton) who have contributed essential knowledge in this field, which cannot be said to be ‘only’ musicological in a narrow sense of the term.⁴³

The meticulous editorial work that Coussemaker carried out in his edition of ‘liturgical dramas’ has clearly been acknowledged by its recognized status as a standard reference work even today, so that – for instance – an edition of the famous *Danielis ludus* as late as in 1989 simply printed a slightly revised version of Coussemaker’s then 128-year-old transcription of the music.⁴⁴ His statement, quoted above, concerning the lack of passion, action and staging in these representations, show him as attentive to some of the very characteristics which have led modern scholars to challenge the concept which Coussemaker introduced, but which was later turned into a much more theatrical concept

41 C. Clifford Flanigan, “Medieval Latin Music-Drama,” art. cit., 21-22.

42 A. Hughes, “Liturgical Drama: Falling Between the Disciplines,” in ed. E. Simon, *The Theatre of Medieval Europe: New Research in Early Drama* (Cambridge, Cambridge University Press, 1991), 42-62.

43 Susan Rankin’s work is acknowledged by Hughes, “Liturgical Drama,” art. cit., 53-61. Among her publications, I especially refer to the review article, S. Rankin, “Liturgical Drama,” in R. Crocker and D. Hiley (eds), *The Early Middle Ages to 1300. The New Oxford History of Music II* (Oxford and New York, Oxford University Press, 1990), 310-56, and S. Rankin, “From Liturgical Ceremony to Public Ritual: *Quem queritis* at St. Mark’s, Venice,” in ed. G. Cattin, *Da Bisanzio a San Marco* (Venezia, Società Editrice il mulino, 1997), 137-79 [with an appendix, 180-91]. See also my “Liturgical Drama: New Approaches,” especially 628-29, with more bibliographical references.

44 See W. Bulst and M.L. Bulst-Thiele (eds), *Hilarii Aurelianensis versus et ludi epistolae; Ludus Danielis Belouacensis* (Leiden and New York, E.J. Brill, 1989). This volume contains an edition of the words (99-113), a discussion of the music of the *Danielis ludus* by M. Bielitz, “Bemerkungen zur Musik des Daniel-Spiels von Beauvais” (120-79) and – in an appendix without page numbers – Bielitz’s slightly corrected version of Coussemaker’s old edition of the Play (music and words), *Drames liturgiques*, op. cit., 49-82.

by scholars such as Karl Young. Before Young, however, K.E. Chambers in the third book of his *The Mediaeval Stage* (1903) had inscribed the 'liturgical drama' in general theatre history by inserting it into a large-scale narrative in which the downfall of the drama 'at the break-up of the Roman world,' then reinforced by 'the hostility of Christianity,' was contrasted with the 'dramatic' tendencies of Christian worship as carrying a potential for 'dramatic development' which in the Easter trope *Quem quaeritis* gave rise to the 'liturgical drama' 'in the bosom of the Church's own ritual' as 'a most singular new birth of the drama.'⁴⁵ This narrative – although no longer generally accepted – has been one important basis for the difficulties in sorting out what kind of performative act these 'liturgical dramas' could be said to be. Coussemaker's account, however, in spite of his theatrical terminology, shows little such pretension to subsume the liturgical representations under an overarching definition of drama.

In concluding, one might say that Coussemaker through his terminology gave rise – so far – to one and a half century of discussion about whether or not and how drama and liturgy interact. Yet because he kept the 'cool head' attributed to him by Annette Kreuztger-Herr, in his descriptions his discussion stands as surprisingly unproblematic today.

45 E.K. Chambers, *The Mediaeval Stage* [2 volumes bound as one, reprinted from the original two volumes published in London by Oxford University Press, 1903] (Mineola, NY, Dover, 1996), ii, book III, 2-10.

A MANUSCRIPT OF THE *DIALOGUS DE MUSICA*
AND *EPISTOLA* BY GUIDO OF AREZZO
BEQUEATHED BY EDMOND DE COUSSEMAKER:
F-PN RÉS. 359 (12TH CENTURY)¹

Shin Nishimagi

One of the three manuscripts with music treatises from the antiquarian collection of Edmond de Coussemaker (1805-1876), n°523 in the 1877 sale catalogue of the bookseller J. Olivier, was transferred in 1964 to the music department of the Bibliothèque nationale de France with the other books from the library of the Paris Conservatory, where it was assigned the shelf number Rés. 359 (its number in the inventory is 19916).² In the 1877 sale catalogue, the description of its contents is precise and correct, except for the fifteenth-century date proposed there:

523. *De Musica*, in-12, relié en maroquin noir

Manuscrit du xv^e siècle sur vélin, contenant des fragments des traités qui composent le recueil précédent [= Br3] : il n'a que 6 feuillets écrits.

Le f. 1^a reproduit le § *Qui monochordum* de la Lettre de Gui d'Arezzo à Michel (f. 33^a du manuscrit précédent).

F^{os} 1^b-5^a (7 lignes) est la copie des f^{os} 51^a-55^b (8 lignes) du même manuscrit, sauf quelques diagrammes laissés en blanc. Fragment du *Dialogus d'Odon*.

F^{os} 5^a-6^a Autre fragment du même ouvrage, reproduisant avec quelques variantes les f^{os} 43^b-45^a du manuscrit décrit plus haut.

1 Initially published in French as “Un manuscrit du *Dialogus de musica* et de l'*Epistola* de Guy d'Arezzo légué par E. de Coussemaker: *F-Pn* Rés. 359 (xii^e s.),” *Bulletin of the Institute for Mediterranean Studies*, 5 (2007) [Tokyo, Waseda University] 155-70. PDF edition on line: <www.waseda.jp/prj-med_inst/eng/bulletin.html> [Translation: Barbara Haggh].

2 Cf. E. de Coussemaker, *Catalogue de la bibliothèque et des instruments de musique de feu M. Ch.-Edm. H. de Coussemaker* (Bruxelles, Fr.-J. Olivier, 1877), 58, n°523/repr. in a copy of this catalogue kept at the BnF with the shelf number Cons. 4° B 1257, one can read, for the manuscript n°522, *B-Br* II 784, “1000 fr.,” n°524, *B-Br* II 785, “300,” while the sum for n°523, *F-Pn* Rés. 359, is “20.” I have not consulted the third copy, which was annotated by J.B. Weckerlin (1821-1910), the librarian of the Conservatoire national de Musique de Paris (Rés. Vmc 46/1). Michel Huglo indicated that Weckerlin had purchased this manuscript, Rés. 359 and had given it to the Conservatory. Cf. M. Huglo, “Les manuscrits de la collection d'Edmond de Coussemaker” in this volume.

The entry for the card catalogue established later at the Bibliothèque nationale gives only the following indication: ‘*De musica*. — Ms. XIII^e siècle. 11 p. n<on>ch<iffre>.’ Since this card was not kept in the card catalogue of the “Anonymes, manuscrits,” but in the card catalogue of the ‘Anonymes’ of the Conservatory collection of printed books, this manuscript remained unnoticed for a long time.

In 1989 Paul Oskar Kristeller published a list of the manuscripts with music theory treatises in the Paris Conservatory collection that had been moved to the music department of the Bibliothèque nationale. For Rés. 359, which he dates from the thirteenth century, he only gives the text incipit without a title or an author’s name.³ Christian Meyer included an entry for this forgotten manuscript in the last volume of the *RISM* B III series, volume 6, which appeared in 2003.⁴ In his description, the manuscript is dated from the twelfth century. Nevertheless, its origin remains unknown. After a brief review of the codicological aspects of this manuscript, we attempt here to localise it by comparing it to others.⁵

76

F-PN RÉS. 359

Rés. 359 (Département de Musique) consists of a single gathering of seven folios, measuring 162x95 mm, with justification 123x60 mm, and thirty lines of text per page. The cardboards are covered with dark green leather. A label was glued to the spine, on which the title *De musica* was written in black ink. The pastedown of the front cover bears the green *ex libris* of Edmond de Coussemaker. Folios 6v-7v are blank.⁶ The first and last pages are not used more than the others, although one finds traces of humidity on the last folio.

The three texts in the manuscript were written by the same scribe and lack rubrics. The musical notation uses the letters of the alphabet from A to G. The note *aa* was not adopted. In the excerpt from the *Epistola* of Guido of Arezzo on f. 1, the initials and musical notation are written in red ink. In the excerpt of the eight last chapters of the *Dialogus de musica*, the scribe omitted most of the notes indicated as chant incipits, as well as the diagrams of the disposition

3 P.O. Kristeller, *Iter italicum*, 3 vols (Leiden, Brill, 1987), i: 336.

4 C. Meyer, *Theory of Music. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500*, vi: Addenda, corrigenda (München, Henle, 2003; *RISM*, B III 6), 173-74. A short description is online at the website of the *Lexicon musicum latinum*: <www.lml.badw.de/info/f.htm>.

5 In this study, each manuscript is indicated by the siglum of the sources of the treatises of Guido of Arezzo. The non-Guidonian manuscripts are given *RISM* sigla. See Appendix 3 below.

6 On f. 7v there is also an *ex-libris* perhaps of the sixteenth century.

of the whole and half steps, which are each called *forma* in the text as it was edited by Martin Gerbert. Another scribe, who used a more pointed stylus and darker brown ink, added the notes and the diagrams for the first three modes on f^{bs} 1v and 2. Several initials and the notes of these two pages are enhanced with green and yellow ink.

COMPARISON OF THE TEXTS

The Monochord Measure of the *Epistola*

The first text in this manuscript is an excerpt from the monochord measure of the *Epistola* by Guido of Arezzo.⁷ The procedure to follow in the division that is described by this treatise is the same as that in the *Dialogus de musica*, which was copied on f. 5-6 of Rés. 359. This procedure corresponds to the first division of chapter three of the *Micrologus* and also to the first division in the *Regulae*.⁸ The difference between these four treatises occurs at the level of the construction of the first octave and its ambitus.⁹ In the *Dialogus de musica* and the *Regulae*, the notes of the upper octave are obtained by division into two parts, beginning with the note Γ. In the *Micrologus* the notes *G* and *a* are realized by the division into four parts, beginning with the notes *D* and *E*, and the division into two parts is adopted, beginning with *B* natural. In the *Epistola*, the note *G* is constructed by means of a division into four parts, and the division into two parts begins with the note *a*. The author of the *Dialogus de musica* develops his division up through the highest note of his scale, *aa*, whereas Guido of Arezzo only continues until *g* in the *Micrologus*, *e* in the *Regulae*, and *c* in the *Epistola*.¹⁰

7 Guido ep. (exc.): ed. D. Pesce, *Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michahalem* (Ottawa, IMM, 1999), 478-84, l. 174-197. Cf. ed. C. Meyer, *Mensura monochordi: La division du monocorde (ix^e-xv^e siècles)* (Paris, Klincksieck, 1996), 99-101. Our transcription of Rés. 359 is online at the website of the *Lexicon musicum latinum medii aevi*: <www.lml.badw.de/info/f-pn359.htm>.

8 Odo dial. (GS 1, p. 253a-b); Guido micr. III (CSM 4, 2-14); Guido reg. (Pesce, *Guido*, 336-40, l. 30-59). Cf. C.W. Brockett, "A Comparison of the Five Monochords of Guido of Arezzo," *Current Musicology*, 32 (1981), 29-42; C. Meyer, "La tradition du *Micrologus* de Guy d'Arezzo," *RdM*, 83 (1997), 7-8.

9 Cf. C. Meyer, *Mensura, op. cit.*, XLI-XLII.

10 Guido of Arezzo does not explain the reason for this reduction in ambitus.

	<i>PS.-ODO dial.</i> (Γ -a)	<i>GUIDO reg.</i> (Γ -e)	<i>GUIDO micr.</i> (Γ -g)	<i>GUIDO ep.</i> (Γ -c)
A	Γ -* /9 A8/9	Γ -* /9 A8/9	Γ -* /9 A8/9	Γ -* /9 A8/9
B	A-* /9 B8/9	A-* /9 B8/9	A-* /9 B8/9	A-* /9 B8/9
C	Γ -* /4 C3/4	Γ -* /4 C3/4	Γ -* /4 C3/4	Γ -* /4 C3/4
D	A-* /4 D3/4	A-* /4 D3/4	A-* /4 D3/4	A-* /4 D3/4
E	B-* /4 E3/4	B-* /4 E3/4	B-* /4 E3/4	B-* /4 E3/4
F	C-* /4 F3/4	C-* /4 F3/4	C-* /4 F3/4	C-* /4 F3/4
G	Γ -* /2 G1/2	Γ -* /2 G1/2	D-* /4 G3/4	D-* /4 G3/4
a	A-* /2 a1/2	A-* /2 a1/2	E-* /4 a3/4	A-* /2 a1/2
h	B-* /2 h1/2	B-* /2 h1/2	B-* /2 h1/2	B-* /2 h1/2
c	C-* /2 c1/2	C-* /2 c1/2	C-* /2 c1/2	C-* /2 c1/2
d	D-* /2 d1/2	D-* /2 d1/2	D-* /2 d1/2	
e	E-* /2 e1/2	E-* /2 e1/2	E-* /2 e1/2	
f	F-* /2 f1/2		F-* /2 f1/2	
g	G-* /2 g1/2		G-* /2 g1/2	
aa	a-* /2 aa1/2			
b	F-* /4 b1/4			

To find the origin of the source of this manuscript, Rés. 359, we have compared its text with those of the other manuscripts collated by Dolores Pesce (see Appendix 1). In fact, all of the variants are found again in *B-Br* II 784, whose siglum is *Br3*. This last manuscript dates from the thirteenth century and originated in Belgium according to *RISM*, undoubtedly at the abbey of Saint-Hubert in the Ardennes, according to Michel Huglo. It also comes from the former collection of Coussemaker.¹¹

Some variants are found again in several manuscripts of different origins. For example, the addition of the words *litteris vel* at line 178 of Pesce's edition is found in an Italian manuscript (Bl2), in two German manuscripts (M6, W1) and in an English manuscript (O2). The change of person, *signabis* to *signabit* on line 186, is found in three Italian manuscripts (Bl2, Pi, Ve), one Eastern (i.e. German or Central European) manuscript (Lo6), two manuscripts from the Northwest (i.e. France north of the Loire and the Low Countries) (Lo3, P2) and three from the Southwest (i.e. France south of the Loire and northern Spain [Catalonia]) (Mi1, P1, O1). Yet several variants from lines 189, 190 and

11 Cf. *Catalogue de la bibliothèque... Coussemaker*, 57-58, n° 522. Cf. *RISM*, B III/1, 63, *RISM*, B III/6, 120. Julie Langford-Johnson's transcription of the *Micrologus* in this manuscript is at the website of the *Thesaurus musicarum latinarum*: <www.music.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMICB_MB BR2784.html>.

195, which could be due to each scribe, orient our search for the origin of the manuscript instead to southern France or England. (In the following table, the first column gives the line numbers of Pesce's edition).

	Italy			East							Northwest		Southwest		England									
	Rv	Pi	Vc	Bl2	Lo6	M4	K	M3	M10	V1	M6	W1	Mi2	Lo3	P2	Mir	P1	O1	C1	Mu	C2	O2		
178 ¹				+							+	+											+	
178 ²														+										
186		+	+	+	+									+	+	+	+	+						
187	+			+			+	+	+	+			+			+	+	+				+		
188					+	+											+	+						
189																					+			
190																		+	+					
195																			+	+				

In any case, in the stemma of Pesce's edition, Rés. 359 ought to constitute a group derived from 'i', with *B-Br* II 784.¹²

The Examples of Chants from the *Dialogus de musica*

The second element in this manuscript is the group of excerpts from the second half of the *Dialogus de musica*, that is, the eight last chapters of Martin Gerbert's edition.¹³ In these chapters, the anonymous master explains for each mode the structure of the scales, the disposition of the whole and half steps, the notes that serve as initial notes, and the examples of chant that are given to demonstrate the initial notes of the chants. In the chapters on the plagal modes, the author indicates the manner of distinguishing the authentic mode from the plagal. Yet since the *Dialogus de musica* was of Milanese origin, certain examples, particularly with Ambrosian chants, were replaced by other chants more familiar to the scribes in several manuscript sources.¹⁴

¹² D. Pesce, *Guido*, *op. cit.*, 311, fig. 3.

¹³ Ps.-Odo dial. (exc.): *GS* 1, 259b-263b [XI-XVIII] (We adopt the chapter numbers of Gerbert's edition). Our transcription is on-line: <www.lml.badw.de/info/f-pn359a.htm>.

¹⁴ M. Huglo, "L'auteur du Dialogue sur la musique attribué à Odon," *RdM*, 55 (1969), 119-71; *id.*, "Un nouveau manuscrit du Dialogue sur la musique du pseudo-Odon (Troyes, Bibliothèque municipale, MS 2142)," *Revue d'histoire des textes*, 9 (1979), 299-314 [repr. in M. Huglo, *La Théorie de la musique antique et médiévale* (Aldershot, Ashgate, 2005), n° IX].

In anticipation of the critical edition of Karl-Werner Gumpel, we have compared the 35 examples given in Rés. 359 with other sources of the *Dialogus de musica*, following the example of the studies of Michel Huglo. Variants are found in five places within the most widespread examples (in the table, the first column indicates the mode, the second column represents the initial notes, and the third column gives the incipits of the most widespread examples):

		Incipit	Rés. 359	The other sources
IV	D	<i>Prope esto</i>	<i>Prope es tu</i>	Northwest: Br3
	F	<i>Recessit igitur</i>	<i>Iudea et Iherusalem</i>	Italy: Bl1 P3 <i>D-B</i> theol. lat. 261 East: A E2 M2 M9 V1 W2 <i>D-Kl</i> 8° math. 10 <i>I-Rvat</i> 1196 Northwest: Br3 Ca Lo4 Southwest: O1 P1 England: Ro2 Unknown: <i>CH-BEb</i> 702
	G	<i>O mors</i>	<i>O mors / Benedicta tu</i>	Italy: Ge, P3 East: <i>D-LEu</i> 1492 Southwest: P1
VII	G	<i>Assumpta est</i>	<i>Assumpta es</i>	
VIII	C	<i>Dum venerit</i>	----	Italy: MC RV Liège: Br2 D Northwest: <i>F-T</i> 2142 Southwest: <i>F-MOfH</i> 384, <i>GB-PM</i> dd.10 England: <i>I-Rvat</i> Reg. lat. 1146

In the example of the note *F* in the fourth-mode, *Recessit igitur* is replaced by *Iudea et Iherusalem*, which is found often in Eastern manuscripts. Nevertheless, the other examples given by these same manuscripts do not appear in Rés. 359.¹⁵ As for the note *G* of the fourth mode, Rés. 359 adds another antiphon, *Benedicta tu*, after the antiphon *O mors*. Two Italian manuscripts (Ge, P3), one manuscript originally from the Southwest (P1) and a Cistercian manuscript from Germany (*D-LEu* 1492) also give these two chants. In some manuscripts, *Benedicta tu* is given as an example of the note *D*.¹⁶

15 For example, *Educ de carcere* at *Γ*, *De ore leonis* at A and *Ecce Maria* at E of mode two.

16 Italy: Lo2, Mi3, Pi. East: *GS* 1, *A-lu* Cod. 962. Southwest: *F-Pn* lat. 3713, *I-Nn* VIII. D. 14.

The note *C* of the eighth mode, whose example is generally *Dum venerit*, is omitted in the two Italian manuscripts (MC, RV), in two manuscripts of the School of Liège (BR2, D), in one from the Northwest (*F-T* 2142), two from the Southwest (*F-MOFH*384, *GB-PM* dd. 10), and one from England (*I-Rvat* Reg. lat. 1146). The author of the *Dialogus de musica* enumerates the notes with which the chants of the second mode rarely begin: *In .Γ. vero B. vel .E. vel .G. rarissima exempla reperies.*¹⁷ In Rés. 359 the adjective *rarissima* is replaced by the adverb *rarissime*, as in certain manuscripts originating in southern Italy, in the East and in the Northwest.¹⁸

Yet the introit *Prope esto* in mode four, which is cited as an example of a chant on *D*, is written *Prope es tu* in *F-Pn* Rés. 359 et *B-Br* II 784.¹⁹ This variant is often found in graduals from the Northwest: Corbie (*F-Pn* lat 12050), Senlis (*F-Ps* 1111), Laon (*F-LA* 239), Chartres (*F-CHRm* 47), Noyon (Mont-Renaut).²⁰ This indication suggests that the source of Rés. 359 more likely came from the Northwest.

The Monochord Measure of the *Dialogus de musica*

The third element of Rés. 359, the excerpt from the two first chapters of the *Dialogus de musica*, which is written after two blank lines, concerns the monochord measure whose procedure is the same as that of Guido of Arezzo's *Epistola*.²¹ In fact, in this excerpt of the *Dialogus de musica*, the last procedure of the division to obtain *B* flat is omitted, as in the division of the *Epistola*.

Comparison with the edition of Christian Meyer shows that the most similar manuscript is again *B-Br* II 784, whose siglum is *Br*3 (Appendix 2).²² Nevertheless, the third excerpt in Rés. 359 includes many unique variants due to the scribe who shortened and rewrote the text, particularly the less important questions of the pupil. For example, after the definition of *musica*, the scribe omits two of the pupil's questions in order to write a single sentence.²³

17 *GS* 1, 260b, ll. 7-9.

18 Italy: *I-MC* 318, *I-Rv* B. 81, *I-Fn* Magl. Cl. XIX. 36, *GB-Lbl* Add. 10335. East: *A-Wn* Cod. 51, *A-Wn* Cod. 4774, *D-LEu* 1492. West France: *B-Br* II 784, *NL-Uu* 406, *GB-PM* DD 10. The note *G* is omitted in *D-Leu* 1492 and *NL-Uu* 406.

19 The examples of the *Dialogus de musica* in *B-Br* II 784 do not reveal its origin.

20 Cf. *AMS*, 8-9; *Pal. mus.*, t. X: 11, 16. Yet in the manuscripts from Compiègne (*F-Pn* lat. 17436) and of Mont-Blandin (*B-Br* 10127-10144), it is written *Prope esto*.

21 *Ps.-Odo* dial. (exc.): *GS* 1, p. 252a-253b [I-II]. Cf. C. Meyer, *Mensura*, op. cit., 93-97. Our transcription is online: <www.lml.badw.de/info/f-pn359b.htm>.

22 C. Meyer, *Mensura*, op. cit., 93-97.

23 *Ibid.*, 93, l. 2-5.

Meyer: *D. Quomodo? M. Sicut magister omnes tibi litteras ostendit primum in tabula,*
Rés. 359: *Nam sicut magister omnes **primum litteras ostendit** in tabula,*

Meyer: *ita et musicus omnes cantilenae uoces in monocordo insinuat.*

Rés. 359: *ita et musicus omnes cantilenae voces **insinuat in monocordo,***

Meyer: *D. Quale est illud monocordum? M. Lignum longum quadratum in modum capsae, ...*

Rés. 359: ***quod est** lignum longum quadratum in modum capsae, ...*

In the same way, he replaces a question with the word, *nam*²⁴:

Meyer *D. Quaenam rogo illa est ars? M. Mensura nerui, quod enim bene mensuratum est,*

Rés. 359 ***Nam bene hoc modo** mensuratum est,*

82

Meyer *numquam fallit.*

Rés. 359 *numquam fallit.*

He also omits the discussions that do not concern the monochord measurement.²⁵ This kind of revision by the scribe is unknown in the two preceding texts of Rés. 359.

As the result of our comparison of Rés. 359 with the other sources collated by Christian Meyer, we notice that it corresponds to sources from the East and from Liège. Yet these Eastern manuscripts do not include the phrase that signals the continuation of the division, at lines 32-35 of Meyer's edition:²⁶

In omni autem divisione, id est siue per nouem siue per III^r siue per III siue eciam per II sicut modo fecisti usque ad finem diuide et in primae partis termino scribe.

The result of the comparison of this third excerpt with other versions of it indeed indicates that the origin of the source of Rés. 359 is to be found in the West (the first column of the next table indicates the line number in Meyer's edition).

²⁴ *Ibid.*, 94, l. 24.

²⁵ The omitted phrases are the following: "Quomodo ponitur ipsa corda?" (Meyer, *Mensura*, *op. cit.*, 93, l. 6); "D. Mirabile est ualde quod dicis. Nostri quidem cantores ad tantam perfectionem numquam aspirare potuerunt. M. Errauerunt pocius, frater et dum uiam non quaesierunt, toto uitae tempore in unam laborauerunt" (*ibid.*, p. 94, l. 18-20); "D. Potero simpliciter et paucis forsitan uerbis ipsas mensuras addiscere? M. Hodie, adiuuante Deo, tantum diligenter ausculata" (*ibid.*, 94, l. 25-27)."

²⁶ Not in GS 1.

	Italy				East				Liège	Northwest	Southwest			GB			
	Fi	RV	Ge	Lo2	M7	V1	<i>L-Rout</i> Reg. lat. 72	M5	M6	Re	D	B ₃	P1	<i>GB-PM</i> dd. 10	<i>F-Pn</i> lat. 3713	O1	O3
5						+	+	+	+	+	+		+			+	+
9												+	+				
12																+	
13								+	+	+	+	+	+				+
20-21								+	+	+	+	+	+				
32-35		+		+								+	+	+	+		+
38		+	+	+	+				+	+	+	+	+	+	+		+
42-43	+	+								+	+	+	+	+			

It is possible that a line of text that is found only in manuscripts from Italy and the West indicates simultaneous transmission from northern Italy to northern France ‘on the one hand from the northern Alps in the direction of Bavaria, but also in the direction of Burgundy,’ as Christian Meyer proposed in his study of the *Micrologus* tradition.²⁷

THE TRANSMISSION OF THE TEXTS TO NORTHWEST FRANCE

The division of the monochord of Guido of Arezzo is sometimes copied independently in compilations of science or theology with other treatises on the division of the monochord, such as that of Boethius or that of the *Musica enchiridis*, and others.²⁸ Yet since this excerpt in Rés. 359 accompanies the excerpts from the *Dialogus de musica*, its source would not be the collection of texts on monochord measurements, but rather a collection of Guidonian treatises accompanying the *Dialogus de musica*.²⁹

²⁷ C. Meyer, “La tradition du *Micrologus* de Guy d’Arezzo,” *RdM*, 83 (1997), 21.

²⁸ The contents of four Norman manuscripts with the letters of saint Jerome, *E-Mn* 91, *F-AL* 2, *F-AL* 15, and *GB-DRdc* B. II. 11 are almost identical, and, consequently, go back to the same source or the same *scriptorium*. Cf. L. Toneatto, *Codices artis mensoriae. I manoscritti degli antichi opuscoli latini d’agrimensura (v-xix sec.)*, 3 vols (Spoleto, Centro italiano di studi sull’alto Medioevo, 1994), 113, 339-405, 496, 1197, 1200, 1218, 1220, 1224, 1241.

²⁹ The two chapters concerning monochord measurement of the *Dialogus de musica* are found as excerpts in a manuscript of the late thirteenth century of Bolognese origin, *I-PESo* 1336, f. 68-69. In this last manuscript, they are inserted into the excerpts of the treatises of Guido of Arezzo. The division of the monochord from the *Epistola* is in *D-W* Helmstedt 1050, f. 1 (late 11th-early 12th c., Germany) and *F-AUT* 46 (S 40), f. 65 (late 12th-early 13th c., southwest France).

In the practical parts of the treatises of Guido of Arezzo, the musical examples are limited. Some are supplemented in the *Dialogus de musica*, which was copied into one or two independent gatherings. When it was disseminated in northwest Europe, the *Dialogus* was rebound and transmitted with a *libellus* including the treatises of Guido, and therefore, it was attributed to Guido. The *Epistola*, the last treatise of the Guidonian *corpus*, could be divided into two parts around the division of the monochord, and between these two parts one would insert the *Dialogus de music*.³⁰

This schema of transmission is attested by the Western European manuscripts. In Br₃, the manuscript closest to Rés. 359, the discussion of the division of the monochord of the *Epistola* begins on the first folio of a new gathering with a large initial *Q*, like another treatise. In O₁, an eleventh-century manuscript from southern France, the *Dialogus* is inserted just before the division of the monochord of the *Epistola*. In Lo₄, a manuscript from northwest France of the fourteenth century, the *Dialogus* and the second half of the *Epistola* are combined and entitled *tertius liber eiusdem Guidonis in musicam*.

84

The last eight chapters of the *Dialogus de musica* were sometimes copied independently.³¹ For example *CH-Beb* 702 represents a *libellus* inserted into a compilation, which only contains those eight chapters.³² The last eight chapters are used as a commentary on each mode in some tonaries, such as the tonary of the *De modis* of *F-CA* 172, of the Grande-Chartreuse, *F-G* 467, and of Saint Mary's of Utrecht, *NL-Uu* 406.³³ Some authors cited these chapters integrally in writing a new treatise, as did Jacques de Liège in the sixth book of his *Speculum musicae*.³⁴

30 Cf. D. Pesce, "The Tangled Transmission of Guido d'Arezzo's *Epistola*," *Musica antiqua europae orientalis*, 8/1 (1988), 57.

31 East: *A-Wn* Cod. 4774, f. 27-30 (15th c., Prague?), *D-TRs* MS. 4° 1923 / 1434, f. 191va-194a (14th c. or 15th c., Germany). Northwest: *B-Gu* 70 (71), f. 140vb-142a (1503-1504, Ghent), *F-Pn* Rés. 359 (Dépt. mus.), f. 1v-5 (12th-13th c., Northwest). Southwest: *F-MOFH* 384, f. 116-121 (late 11th-early 12th c.). Unknown: *CH-BEb* 702, f. 46-51v (12th c.).

32 Cf. H. Hagen, *Catalogus codicum Bernensium* (Bibliotheca bongarsiana) (Bern, B.F. Haller, 1875), 504-05.

33 *F-CAMS*. 172, f. 11b-12a, 13a, 13b-va, 13vb-14a, 14va, 14vb, 15a-b, 15vb-16a (12th c. ex., Northern France). *F-G* 467 (cat. 124), f. 5v, 6v, 7v-8, 9v, 10 (13th c. in, Grande-Chartreuse): H. Becker, *Das Tonale Guigos I. Ein Beitrag zur Geschichte des liturgischen Gesanges und der Ars Musica im Mittelalter* (München, Ardeo-Gesellschaft, 1975), 23, 25, 27-28, 31, 32. *NL-Uu* 406, f. 229v, 230v-r, 230v-231, 231, 231v, 232, 232v, 233r-v (12th c. ex, Utrecht): ed. M. J. Zijlstra, *Tractatus de musica et tonarius e codice Bibliothecae Universitatis Ultraiectensis* (Utrecht UB 406) (Utrecht, Instituut voor Muziekwetenschap, Universiteit Utrecht, 1993), 11, 15, 17, 19, 22, 24, 26, 28; ed. C. Downey, *An Utrecht Antiphoner. Utrecht Bibliotheek der Rijksuniversiteit 406 (3. J. 7)* Ottawa, IMM, 1997).

34 Cf. IAC. LEOD. spec. VI (CSM III / 6, 104-132). A treatise in the form of a dialogue, falsely attributed to Berno of Reichenau, contained in *D-Mu* 8° 375, f. 71v-75 (12th c. ex-13th c., southern Germany, cites this part in its entirety. The transcription by Christian Meyer is online: <www.lml.badw.de/info/d-mu375a.htm>. A certain Georgius Erber borrowed them

Since f. 6v-7v are blank, it is possible that Rés. 359 was the last gathering of a Guidonian manuscript. Nevertheless, it is also possible that it was a *libellus* independent of the eight last chapters of the *Dialogus de musica*, with two excerpts from the monochord text.

CONCLUSIONS

The comparison of the three texts with the other sources indicate that Rés. 359, dating from the twelfth century, was copied in the same region as *B-Br II 784*, which originated in the southern part of what is now Belgium or in northern France, a crossroads of many traditions of the texts of the *Dialogus de musica* and of Guido of Arezzo. The source of Rés 359 could be a manuscript in which the *Dialogus* was inserted into the *Epistola*. This would be the reason why the discussion on the monochord would not have been excerpted from the *Micrologus*, but from the *Epistola*.

in his compilation of writings about music. Cf. C. Meyer, “L’enseignement de la musique à Paris au xiv^e siècle. Un témoin inattendu: la compilation de Georgius Erber,” ed. M. Bernhard, *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, iii (München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2001), 316, 327-28.

APPENDIX I.
COMPARISON OF THE TEXTS OF THE *EPISTOLA*³⁵

The numbers in the first column indicate the line number in the Pesce edition. The variants in Rés. 359 are written in bold. The last column concerns manuscripts which contain the same variant, according to Pesce's edition.

86

174	Pesce, <i>Guido</i> Rés. 359	<i>Qui vero monocordum desiderat facere et qualitates et</i> <i>Qui monocordum desiderat facere et qualitates et</i>	Br3
175	Pesce, <i>Guido</i> Rés. 359	<i>quantitates, similitudines et dissimilitudines</i> <i>sonorum</i> <i>quantitates, vel similitudines aut dissimilitudines</i> <i>sonorum</i>	Br3
178	Pesce, <i>Guido</i> Rés. 359	<i>mensuris disponuntur:</i> <i>litteris vel</i> <i>mensuris disponuntur:</i>	<i>Bl2 Br3 M6 O2 W1</i>
178	Pesce, <i>Guido</i> Rés. 359	<i>.Γ. grecum, hoc est .G. latinum, pone in</i> <i>.Γ. grecum pono in</i>	Br3 <i>L03</i>
183	Pesce, <i>Guido</i> Rés. 359	<i>prima pars fecerit finem, secundam .B. litteram iunge.</i> <i>Post</i> <i>prima pars fecerit finem, .B. litteram iunge.</i> <i>Post</i>	Br3
186	Pesce, <i>Guido</i> Rés. 359	<i>prima .A. divide per quatuor, et similiter signabis</i> <i>prima .A. divide per quattuor, et similiter signabit</i>	<i>Bl2 Br3 L03 L06 Mi1</i> <i>O1 P1 P2 Pi Ve</i>
186	Pesce, <i>Guido</i> Rés. 359	<i>quartam .D.</i> <i>.D.</i>	<i>quartam] add. Br3</i>
187	Pesce, <i>Guido</i> Rés. 359	<i>Eodemque modo sicut cum prima inventa est quarta,</i> <i>Eodem</i> <i>modo sicut cum prima inventa est quarta,</i>	<i>Bl2 Br3 C2 K M3</i> <i>M10 Mi1 Mi2 O1</i> <i>P1 RVVI</i>
188	Pesce, <i>Guido</i> Rés. 359	<i>secunda invenies .E. quintam,</i> <i>secunda invenies quintam .E.,</i>	Br3 <i>L06 M4 O1 P1</i>

³⁵ Cf. D. Pesce, *Guido*, *op. cit.*, 478-84, l. 173-97.

- 188 Pesce, *Guido* *et cum tertia .F sextam et cum* **Br3**
 Rés. 359 *et cum tertia sextam et cum*
- 189 Pesce, *Guido* *quarta .G. septimam.* **Br3 Mu**
 Rés. 359 *quarta VII<mam>.*
- 190 Pesce, *Guido* *finem in medio spatio invenies alteram primam* **Br3 CI OI**
 Rés. 359 *finem **invenies in medio spacio** alteram primam,*
- 191 Pesce, *Guido* *et cum tertia tertiam.* **Br3**
 Rés. 359 *et cum tertia **alteram** tertiam.*
- 195 Pesce, *Guido* *perstringam: omnes toni novem ad finem* **Br3 CI Mu**
 Rés. 359 *perstringam, omnes toni **ad finem VIII***
- 195 Pesce, *Guido* *passibus curriunt;* **Br3**
 Rés. 359 *passibus **concurrunt.***

APPENDIX 2.
COMPARISON OF THE TEXTS OF THE *DIALOGUS DE MUSICA*³⁶

The numbers in the first column indicate the line number in the edition of Christian Meyer. The variants in Rés. 359 are written in bold. The last column concerns the manuscripts with the same variant, according to the edition of Christian Meyer.

5	Meyer Rés. 359	<i>et intus concauum in modum cythare</i> <i>et intus cavum in modum citharae.</i>	Br ₃ D M ₅ M ₆ M ₇ O ₁ O ₃ P ₁ Re V ₁ I-Rvat Reg. lat. 72
5	Meyer Rés. 359	<i>super quod posita corda sonat,</i> <i>huic corda super posita sonat,</i>	
6	Meyer Rés. 359	<i>cuius sonitu uarietates uocum facile comprehendis.</i> <i>cuius sonitu uarietates uocum facile dinoscuntur.</i>	
7	Meyer Rés. 359	<i>Per mediam capsam in longum linea recta ducitur,</i> <i>per medium enim capsae in longum linea recta ducitur,</i>	
9	Meyer Rés. 359	<i>In relictis uero spaciis duo capitella locantur,</i> <i>In relictis uero spaciis duo capitella collocantur</i>	Br ₃ P ₁
10-11	Meyer Rés. 359	<i>et linea quae est sub corda.</i> <i>et linea quae sub corda est.</i>	Br ₃
12	Meyer Rés. 359	<i>Litterae uel notae, quibus musici utuntur, in linea,</i> <i>Litterae uel notae, quibus utuntur musici in linea,</i>	O ₁
13	Meyer Rés. 359	<i>Dumque modulus inter lineam cordamque decurrit,</i> <i>Dumque modulus inter lineam cordamque discurrit,</i>	Br ₃ D M ₅ M ₆ O ₃ P ₁ Re F-Pn lat. 3713
17	Meyer Rés. 359	<i>ablata corda solo uisu indubitanter proferunt,</i> <i>ablata corda solo usu indubitanter proferunt,</i>	Br ₃
20-21	Meyer Rés. 359	<i>Qua ratione fieri potest,</i> <i>Qualiter uel qua ratione fieri potest,</i>	Br ₃ D M ₅ M ₆ P ₁ Re

³⁶ Cf. Meyer, *Mensura*, op. cit., 93-97.

- 23 Meyer *distincta, ut mentiri non possit* **Br3**
 Rés. 359 *distincta, quod mentiri non potest*
- 24 Meyer *M. Mensura nerui quod enim bene* enim] om. **Br3**
 Rés. 359 *Nam bene*
- 25 Meyer *mensuratum est, nunquam fallit.*
 Rés. 359 *hoc modo mensurata nunquam fallit.*
- 30-31 Meyer *per nouem diuide diligenter,* **Br3**
 Rés. 359 *per nouem diligenter diuide,*
- 35-36 Meyer *Deinde ad caput reuertere, et diuide a gamma*
 Rés. 359 *Deinde ad caput reuertens, et diuide a .Γ.*
- 38 Meyer *Eodem modo a secunda diuidens* **Br3** .(O1 : B. diuide
 Rés. 359 *Eodem modo a secunda .B. diuides per IIII* per IIII)
 38 Meyer *inuenieris quintam .E. litteram depictam.* inuenies] **Br3** D Ge Lo2
 Rés. 359 *et inuenies quintam .E. litteram depictam.* M6 M7 O3 P1 Re RV
 F-Pn lat. 3713 GB-PM
 dd. 10
- 38-39 Meyer *A tertia quoque quadrata sexta[m]* **Br3**
 Rés. 359 *Tertia quoque .C. quadrata sextam*
- 38-40 Meyer *insinuat .F.* **Br3**
 Rés. 359 *insinuat .F. litteram figuratam.*
- 38-40 Meyer *quae secuntur predictam lineam* **Br3**
 Rés. 359 *quae sequuntur perdictam lineam*
- 40-41 Meyer *in duas partes, id est per medium diuide, usque*
 Rés. 359 *diuide in duas partes, id est per medium*
- 42-43 Meyer *sed easdem litteras facere debebis.* **Br3** D F1 P1 Re RV
 Rés. 359 *sed easdem litteras facere debes.* GB-PM dd. 10
- 43 Meyer *Verbi gratia, dum a gamma per medium diuidis,*
 Rés. 359 *Verbi gratia, dum a .Γ. per medium diuiseris,*
- 45-46 Meyer *pro .D. alia<m> .d. et pro .E. ala<m> .e. et pro .F. alia<m> .f.* **Br3** O1
 Rés. 359 *et pro .D. aliam .d., et pro .E. aliam .e., et pro .F. aliam .f.,*
- 47 Meyer *ut a medietate monocordi*
 Rés. 359 *ut a medietate.*

APPENDIX 3.
SOURCES OF THE *DIALOGUS DE MUSICA* AND OF
THE TREATISES OF GUIDO OF AREZZO MENTIONED ABOVE

The date and origin of each manuscript are cited following *RISMB* III 6. The library sigla are those of *RISM - Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis. Bearbeitet von der Zentralredaktion in den Ländergruppen des RISM* (München, Henle, 1999).³⁷

- 90 A *US-RMS*. 92 1200 (12th c., Bavaria or Austria)
 Bl1 *D-B* Ms. lat. oct. 265 (12th c., Italy)
 Bl2 *D-B* Mus. ms. theor. 325 (early 12th c., Italy)
 Br2 *B-Br* 10162-66 (15th c., Liège)
 Br3 *B-Br* II 784 (13th c., Belgium, Saint-Hubert?)
 C1 *GB-Ctc* R. 15. 22 (944) (1130-1160, England)
 C2 *GB-Ctc* O. 9. 29 (1441) (1416, England)
 Ca *F-CA* 172 (late 12th c., Northern France)
 D *D-DS* 1988 (early 12th c., Liège)
 E2 *D-EF* 8° 94 (late 13th-early 14th c., Germany)
 F1 *I-Fn* Conv. Soppr. F. III. 565 (late 11th c., Central Italy)
 Ge *CH-CObodmer* CB77 (12th c., Tuscany)
 K *D-KA* K 504 (late 11th-early 12th c., Southern Germany)
 Lo2 *GB-Lbl* Add. 10335 (late 11th-early 12th c., Northern Italy)
 Lo3 *GB-Lbl* Add. 17808 (early 12th c., Northern France or Germany)
 Lo4 *GB-Lbl* Harley 281 (14th c., Northern France)
 Lo6 *GB-Lbl* Arundel 339 (12th c.-first quarter of 13th c., Kastl)
 M2 *D-Mbs* Clm 19421 (late 11th c., Germany)
 M3 *D-Mbs* Clm 5539 (late 13th c., Regensburg)
 M4 *D-Mbs* Clm 13021 (late 12th-early 13th c., Prüfening)
 M5 *D-Mbs* Clm 14523 (11th c., Southern Germany)
 M6 *D-Mbs* Clm 14663 (late 12th c., Southern Germany)
 M7 *D-Mbs* Clm 14965a (first quarter 12th c., Bamberg?)
 M9 *D-Mu* 8° 375 (late 12th-early 13th c., Southern Germany)
 M10 *D-Mbs* Clm 30057 (1493, Nuremberg)

37 Cf. <www.lml.badw.de/info/index.htm>.

- MC *I-MC* 318 (late 11th c., Montecassino)
 Mi1 *I-Ma* M 17 sup. (early 12th c., Northern France)
 Mi2 *I-Ma* D 5 inf. (c. 1325-50, Italy)
 Mi3 *I-Ma* D 455 inf (16th c., Italy)
 Mu *US-MAL* Ms. Ludwig XII 5 (early 12th c., England)
 O1 *GB-Ojc* 150 (11th c., Southern France)
 O2 *GB-Ojc* 188 (late 13th c., England)
 O3 *GB-Obac* 173A (early 12th c., England)
 P1 *F-Pn* lat. 7211 (late 11th-early 12th c., Southern France)
 P2 *F-Pn* lat. 10508 (early 13th c., Normandy)
 P3 *F-Pn* lat. 7461 (late 12th c., Central Italy)
 Pi *I-PS* 100 (12th c., Lucca)
 Re A-R XXI (late 12th c., Southern Germany)
 Ro2 *I-Rvat* Reg. lat. 1146 (14th c., England)
 RV *I-Rv* B81 (11th c., Central Italy)
 V1 *A-Wn* Cod. 51 (12th c., Southern Germany or Austria)
 Ve *I-VEcap* CCLXIV (236) (13th c., Italy)
 W1 *D-W* 4. 11. Aug. 4° (12th c., Hildesheim)
 W2 *D-W* 334 Gud. lat. 8° (second half of 12th c., Augsburg)
A-Iu Cod. 962 (c. 1460, Stams?)
CH-BEb 702 (12th c., unknown)
D-B theol. lat. qu. 261 (1292, Italy)
D-Kl 8° math. 10 (c. 1200-1230, Germany)
D-LEu 1492 (15th c., Alzelle)
D-W Helmstedt 1050 (11th-early 12th c., Germany)
F-AUT 46 (S40) (12th-early 13th c., Southwest France)
F-CA 172 (late 12th c., Northern France)
F-G 467 (13th c., Grande-Chartreuse)
F-MOfH 384 (12th c., Southern France)
F-Pn lat. 3713 (12th-13th c., Southwest France)
F-T 2142 (11th-12th c., Central France?)
GB-PM dd. 10 (first half of 12th c., Lyon?)
I-Rvat Reg. lat. 72 (12th c., South Germany)
I-Rvat Reg. lat. 1146 (14th c., England)
I-Rvat Reg. lat. 1196 (12th c., South Germany)
NL-Uu 406 (late 12th c., Utrecht)

TROISIÈME PARTIE

Polyphonies et polyphonistes

ANNE BOLEYN'S FRENCH MOTET BOOK,
A CHILDHOOD GIFT

THE QUESTION OF THE ORIGINAL OWNER OF MS. 1070
OF THE ROYAL COLLEGE OF MUSIC, LONDON, REVISITED¹

Lisa Urkevich

In early sixteenth-century Europe both sacred and secular pieces were often copied into manuscripts that were frequently presentation or commissioned volumes, that is, books prepared as worthy gifts for a sovereign or a patrician. Manuscript 1070 of the Royal College of Music, London (hereafter ms. 1070),² one of a handful of sources of Franco-Flemish music now in England, is apparently such a commissioned book. It opens with several pages with decorated initials and miniatures, and while the bulk of the pieces are by the finest continental composers of the day, of its 39 motets and three French chansons, eight are *unica*, anonymous and unique to the source and likely distinguish a specific owner. But the past and purpose of this volume are not readily revealed, as the meaning of even the most obvious clues has been elusive. Still, MS. 1070 has become a music manuscript of some repute, for it contains a most intriguing piece of evidence: it bears the name of the famous queen of England, Anne Boleyn.

The first and only publication pertaining solely to ms. 1070 is a 1971 article by the musicologist Edward Lowinsky.³ Lowinsky acknowledges that the anthology has a French character, that it is by composers of Franco-Flemish origin, that most of them served at the French court, and that the watermarks of the paper are similar to those found on French paper. From his interpretation

¹ I would like to thank Richard Wexler for first bringing this manuscript to my attention and for his discerning comments. Thanks also go to Herbert Kellman for his insight into MS. 1070 and studies of related manuscripts.

² The manuscript sigla *Lcm* 1070 is used in the *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400–1550*, 5 vols, ed. C. Hamm and H. Kellman (Stuttgart, Hänssler Verlag, 1979–1988) [Renaissance Studies, 1].

³ E. Lowinsky, "A Music Book for Anne Boleyn," *Florilegium historiale*, J.G. Rowe and W.H. Stockdale (eds), (Toronto, University of Toronto Press, 1971), 161–235; reprinted with an appendix in *Music in the Culture of the Renaissance*, ed. B.J. Blackburn, vol. 2 (Chicago, University of Chicago Press, 1989), 484–528.

of its texts and visual images, however, Lowinsky concludes that MS. 1070 was prepared in England for Boleyn while she was queen, that is, probably around the time of her trial and execution in 1536. He deduces that Mark Smeaton, the English musician who was accused of committing adultery with Boleyn and testified against her, was the donor-editor and perhaps the principal scribe. He agrees that the book would ‘appear to be much older [than 1533-1536] if judged by its repertory, handwriting, initials, and paper,’ but proposes that it takes some time for French works to migrate to England.⁴

As this study will reveal, Lowinsky’s review is misleading. Although his facts are often accurate, his interpretations are not. MS. 1070 is not an English book from the 1530s, but indeed a French volume from c. 1505-1509, with a few additions probably added after 1514. It was not prepared for Anne while she was queen, but was no doubt acquired by her while she was a child in France. Thus, ms. 1070 is extraordinary on several levels. No manuscript of comparable size, decoration, or content has been identified as emanating from the French court complex.⁵ (ms. 1070 is comprised of many multi-part motets, contains both sacred and secular works, and both Latin and French texts). Moreover, it would seem that this book of sacred music was owned and likely performed by amateurs, that is, amateur women and girls, and this is unusual, since motets were typically relegated to professional musicians in sacred settings. It is also of some interest that the pieces in ms. 1070 date from as early as the 1470s to at least 1514. The layer added later indicates that ms. 1070 was in use decades after several of the works were composed. Thus, some relatively old music was probably being performed by fairly young patrons.

DESCRIPTION OF THE SOURCE

Ms. 1070 is not a luxurious manuscript like many others associated with royals. There are no illuminations with gold or lavish decorations, the dimensions are mid-sized (c. 28.5 by 19 cm); and the anthology is copied on paper rather than more expensive parchment.⁶ Moreover, Boleyn’s name is not large or near the front of the book, as one would expect in a source dedicated to a queen, but is small, in a hand foreign to the volume, nested beneath an alto part on folio 79r of the 134 folios. Still, ms. 1070 was apparently commissioned with someone

⁴ E. Lowinsky, *Florilegium*, *op. cit.*, 507.

⁵ Two pieces in ms. 1070 have no texts and they and most of the works without attributions have been identified from concordances.

⁶ A detailed description of ms. 1070 along with further discussion of texts and symbols can be found in L. Urkevich, “Anne Boleyn, A Music Book, and the Northern Renaissance Courts” (PhD, University of Maryland, College Park, 1997).

or some event in mind. Of its 42 pieces, eight are *unica*, including the opening work, an unusual humanistic motet. The compositions that can be attributed are by esteemed composers: Josquin, Mouton, Brumel, Compère, Févin, Thérache, Obrecht, and Sermisy. Josquin is the composer most represented, with ten works, followed by Mouton with nine. No more than three works each are by the remaining six composers. Four pieces are anonymous, but are found in other sources. Three French chansons (and one of the motets) were added by later hands and were not part of the original scheme.

Although it is a presentation manuscript, ms. 1070 was apparently used for performance. It is in choirbook format so that all voices of each composition are visible when the book rests open, whether they may be the 34 four-voiced pieces or the eight works for three, five, and six parts. Moreover, the folios have slightly worn edges (the pages that contain decorations near the front of the book are more well-thumbed), and sharp and flat signs were inserted, mostly in the first half of the volume (11r-102v), which seem contemporaneous.

The illustrations in the first three gatherings form a compact unit, and this was no doubt the first section produced. Each piece here has decorations that sometimes incorporate the initials, but often are merely miniatures with no letters. The images are in a provincial style and enhanced with only two colors, standard blue and red (or vermilion). They are comprised of flowers, plants, fruit, beasts, birds, monsters, fish, and some humans. As Janet Backhouse and Michelle P. Brown of the British Library have confirmed, the decorations are continental and have a 'French rather than Flemish character.'⁷ (See PL 1).

There are a total of five scribal hands in the volume, and with one exception, each music scribe provided the corresponding text.⁸ With respect to scripts, content, and physical characteristics, ms. 1070 is divided into two main parts: part one with 13 gatherings (11r-102v) is much larger than part two (103r-134v) with only five gatherings (see Table 1a-d). The soiled folio 102v corresponds to the end of part one.⁹ Part two differs from part one in that it has fewer folios, and introduces three-voiced works, French texts, attributions, and a new hand (scribe 5). Moreover, it is defined by a change in staves from eleven per page to nine, and a predominance of hand 2 rather than 1.

7 Janet Backhouse and Scot McKendrick of the British Library further report that 'there is no specific region or school suggested.' Personal correspondence, 9 September 1996. Also see E. Lowinsky, *Florilegium*, *op. cit.*, 492, n. 29 (see Plate 1).

8 The exception is on f. 87r, where hand 1 copied the music and hand 2 provided the text. Lowinsky only identifies four hands, as he believes that hands 1 and 3, as designated here, are the same.

9 Half of f. 102v, running lengthwise, is soiled, especially along the outer edge. This suggests that part one of the manuscript was carried while folded in two, vertically.

12

Nō declinaui nō declinaui
 et consolatus sum de
 relinquentibus legem tuam Cantabiles
 michi erant Iustificati

Autem tua nōy de
 clinaui nō declinaui
 Memor fui iudiciorum tuorum ascen
 de dñe et consolatus sum defectio tenuit me in precibus
 relinquentibus Cantabiles michi erant Iustificati tu

13

In loco peregrinati
 onis mee Memor fui nocte nomine tu
 domine et custodivi legem tuam fec
 facta est michi quia Iustificatiōne tu
 as exquisivi

In loco peregrinationis mee Memor fui
 nocte nomine tui domine et custodivi lege
 m tuam Hec facta est michi quia Iustificatiōne tu
 as exquisivi

PLATE 1. Ms. 1070 Scribe 1, fols. 6v-7r from Josquin's *Memor esto verbi tui servo tuo*
 Reproduced by permission of the Royal College of Music, London

Scribe 5, whose work first appears in the middle of part two on 113v-115r, entered two chansons that date later than scribe 2's contributions (PL 3). Both of scribe 4's musical entries, the last piece in the book (*Gentilz galans*) and a motet by Brumel, *Sicut lilium inter spinas* (92v-93r), occur at the ends of gatherings and share no folios with other hands. They are not part of the original gatherings.

If we review the dates of the music alongside the scribal hands, it would appear that, in general, the work of scribes 1-3 was prepared around 1505-1509. There may have been a small lapse in time between the production of the first three gatherings with the illustrations and the subsequent gatherings, where we begin to see more of hands 2 and 3. In fact, with the additions by these later hands, it is possible that the function of the book changed from that of a presentation manuscript to that of one for performance. However, the lapse was nominal, since the music of all three scribes can be found in manuscripts and prints from relatively the same time. The few later additions by scribes 4 and 5 were entered no more than a few years after the core of the book.¹⁰

Ms. 1070 shares the most concordances with Cambridge, Magdalene College, Pepys 1760, that is: #13 *Sub tuum presidium* by Brumel, #14 *Verbum bonum et suave* by Thérache, #41 *Sancta trinitas unus deus* by Févin, and #40 *Adiutorium nostrum* by Mouton.¹¹ Ms. Pepys 1760 was prepared in France in 1509 around the same time as the bulk of ms. 1070. Not long thereafter, ms. Pepys 1760 was imported to the isle as a presentation book for a young English prince, perhaps Henry VIII. Through variant readings, Lowinsky has discovered that the Thérache motet, *Verbum bonum et suave*, in both manuscripts was prepared from the same exemplar.¹² Still, the books are not comparable, since ms. Pepys 1760, which is half full of chansons along with its sacred pieces, is of much finer quality, as would be expected in a music book prepared for a young prince.

If we review the physical characteristics and contents of ms. 1070, it is clear that like ms. Pepys 1760, it is of French origin. All composers except Obrecht, a famous international composer, have a French court connection, and several, including Mouton, Sermisy, Févin and Thérache, have especially strong ties to France. And the paper no doubt comes from northern France.¹³ Moreover, the illustrations clearly have a French character, and the script-types are French—

¹⁰ See L. Urkevich, "Anne Boleyn. A. Music Book," *op. cit.*, 61-81, for concordances and dating.

¹¹ *Adiutorium nostrum* is attributed to Févin in Ms. Pepys 1760. In ms. Pepys 1760 as in ms. 1070, the names of Anna and Ludovicus (Anne of Brittany and Louis XII) remain in the text of the piece.

¹² Ed. E. Lowinsky, *The Medici Codex of 1518: A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino* (Chicago, University of Chicago Press, 1968), 146-47 [Monuments of Renaissance Music].

¹³ See L. Urkevich, "Anne Boleyn. A. Music Book," *op. cit.*, 13-21; E. Lowinsky, *Florilegium*, *op. cit.*, 488.

scribes 2, 4 and 5 manifest a variant of bastard secretary French script, while scribe 1 and 3 display a kind of a *bâtard* (*lettre bourguignonne*) known in the Low Countries and France.

That ms. 1070 survives at all is likely due to the fact that it left France during the Renaissance. Many if not most Renaissance French manuscripts of sacred music were undoubtedly destroyed following the French Revolution and the Reign of Terror when religious books were targeted, especially those that seemed to glorify court culture. The few that did not perish, like ms. Pepys 1760, were exported most probably during their own time. This is surely what happened to ms. 1070. It was likely brought to England in the early 16th century.

ANNE BOLEYN'S NAME

100

The most intriguing clue in the manuscript is the name of Boleyn, which appears within #24, Compère's *Paranymphus salutat virginem*, copied by scribes 2 and 3. A hand foreign to the book placed the entry beneath and to the right of the *altus* part on 79r. This page has music and text written solely by scribe 3. (See detail Fig. 1 and PL 2). The entry reads:

M^{ris} A. Bolleyne [flourish; name and flourish are framed by two 'S'-shaped figures with a semibreve at the ends of each figure]

//Nowe thus//

[three *minims*, plus a *longa* surmounted by a *signum congruentiae*]

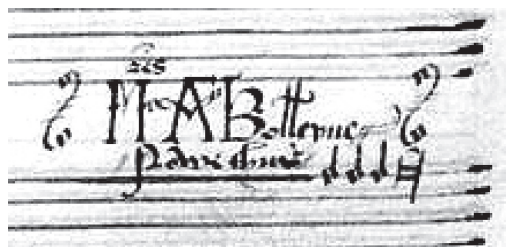


Figure 1. Detail of Boleyn designation, fol. 79r

Reproduced by permission of the Royal College of Music, London

'Nowe thus' is the motto of Boleyn's father, Thomas.¹⁴ The 'i' of 'Mrs' is dotted with a *signum*, and the name is framed with flourishes consisting of two semibreves each; the upper ones rest on the bottom of a staff line and the lower

¹⁴ J.E. Doyle, *The Official Baronage of England*, 3 vols (London, Longmans, Green and Co., 1886), iii: 159, 681. The motto's association with Sir Thomas is mentioned in several histories of Boleyn.

156

Paranympheus salutatur
virginem Intemeratam dñs
fecit inter mulieres bea
ta Aue Inquit gratia plena humilis
maria

Paranympheus salutatur
virginem Intemeratam dñs
tu inter mulieres Benedicte Aue Inquit
gratia plena maria

157

Paranympheus salutatur vir
ginem Intemeratam tam Deus te
cum inter mulieres benedicte Aue
Inquit gratia plena humilis
maria

Paranympheus
salutat virginem intemeratam deus
tecum inter mulieres benedicte Aue In
quit gratia plena humilis maria

PLATE 2. MS. 1070 Scribe 3, fol. 79r. Boleyn's designation with Compère's
Paranympheus salutatur virgine
Reproduced by permission of the Royal College of Music, London

ones, on a faint guideline. One might view the three slashes between the upper and lower flourish-notes as additional staff lines; thus, when considered along with those on which the notes rest, a staff might be recognized. Following the motto, three *minims* and one *longa* are placed on an empty staff. The *signum* above the *longa*, oftentimes a stock ending sign, likely suggests no more than that these notes are a complete entity or symbol. The inscription is obviously a musical signature, not written by a professional scribe, but certainly by someone with a steady hand (the entry is small) and a knowledge of music.

102 The location of the designation suggests that ms. 1070 was not prepared for Anne. It is not in the front of the volume, but on an inner page that does not introduce a gathering or a section. Although such positioning is not unheard of in manuscripts with dedications—for instance, a coat of arms and motto (of Bouton) are on inner pages of the Chigi Codex—¹⁵the presentation of the ‘Bolleyne’ note beneath an *altus* part is odd. In addition, the Boleyn name entry is not similar to markings in other contemporary manuscripts that represent an individual; for example, in London, British Library, ms. Royal 8 G. vii, the illuminated initial pages bear heraldic emblems of Henry VIII and Katherine of Aragon. Our designation is rather small, modestly penned, bears no coloration or illumination, and is in a hand otherwise foreign to the music book.

But Boleyn does have an important connection to ms. 1070, for her name was not haphazardly scribbled in. It is placed with some intention. It is much more carefully entered than other additional writing in the manuscript, such as the maxim that was penned on fol. 116v,¹⁶ or the 20th-century note on the last page of the source (‘This ms. [*sic*] is about 250 years old’). Thus, the entry is not that of a dedicatee, yet neither is it an offhand jotting. It falls somewhere in between. ms. 1070 was apparently prepared for someone other than Boleyn, but the intended marking suggests that Anne owned or had possession of the book.

‘Anne Boleyn’ was the name given to the girl at birth and she certainly used it throughout her life. Her neat signature, ‘anne boleyne,’ all lower-case letters, can be found in her correspondence to the statesman Thomas Wolsey among others,¹⁷ but only until her marriage in 1533. Once Anne became a member of the royal family, she distinguishes herself with a large, free, ‘Anne the Quene

15 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Chigi C VIII 234.

16 The maxim reads: *Tuo te pede metire/Nosces teipsum ut noris quam/ sit tibi curta suppellex*: “Measure yourself by your own rule. know yourself so that you are aware of how poorly you are furnished.” See L. Urkevich, “Anne Boleyn Music Book,” *op. cit.*, 240, for a possible interpretation.

17 London, British Library, Cotton MS Vesp. F. xiii, f. 73. Published in G. Warner (ed.), *Universal Classic Manuscripts* (Washington, D.C., M. Walter Dunne, 1901), entry 9. The letter dates from shortly before her marriage.

[sic],’ which she scrawled across documents, in margins, sideways, and so forth—the type of aloof mark warranted to those with power.¹⁸ Perhaps more so than many, Boleyn wanted to be known, addressed, and respected as royalty. As queen of England, her name would not have been presented in a music book as ‘Mistress Boleyn,’ particularly not with her father’s motto. Anne had several of her own mottos while queen,¹⁹ that of her father, Sir Thomas, or, after 1526, when Anne became involved with the king, Henry VIII.

Anne’s father, Sir Thomas, was raised to the English peerage on 18 June 1525 as Viscount Rochford and was then elevated to two earldoms, Wiltshire and Ormond, on 8 December 1529.²⁰ Because of this latter advancement, his children took the surname Rochford, and thus, Anne styled herself Lady Anne Rochford.²¹ Subsequently, when she herself was raised to the peerage in 1532, Anne was referred to as the Marchioness of Pembroke. The simple title ‘Mistress’ with the surname Boleyn would not have been employed after 1529.²²

There were three stages of Boleyn’s life when she used the title ‘Mistress’: from her birth in 1501/07 until 1513 when she went to Europe; from 1513–1521, her continental years; and from 1521–1529, her subsequent years back in England. It is improbable that she acquired ms. 1070 during her time in England, either during her early childhood or the years preceding 1529. If such were the case, the donor would have been either her father Sir Thomas, or, after 1526 when they became involved, Henry VIII.²³ But there is no indication that either man ever owned such a book.²⁴ Before 1513 Anne lacked the education and the ability to appreciate these complex polyphonic Latin motets. In any event, neither man would have been the original owner of this manuscript made in France. Therefore, we must turn to the significant patrons of the continental courts with whom Boleyn lived from 1513 to 1521.

¹⁸ For instance, see the Boleyn’s letters, London, British Library, Add. ms. 19398, f. 22a, and the holograph, f. 22b.

¹⁹ E.W. Ives, *Anne Boleyn* (Oxford, Basil Blackwell, 1986), 90, 284–85, 290.

²⁰ J.E. Doyle, *The Official Baronage of England*, iii: 159.

²¹ London, British Library, Cotton ms. Vesp. F. xiii, f^{os} 109, 132. M.A. Everett Wood (Green), *Letters of Royal and Illustrious Ladies*, 3 vols (London, Henry Colburn, 1846), ii: 74–75. J.S. Brewer et al. (ed.), *Letters and Papers, Foreign and Domestic of the Reign of Henry VIII*, 2 vols (London, Longmans, Green and Co, 1862–1932), v: 12.

²² For the specific terminus of 1529, see R.M. Warnicke, *The Rise and Fall of Anne Boleyn* (Cambridge, Cambridge University Press, 1989), 249. Since the note refers to Boleyn before her notoriety, as ‘Mistress,’ and is accompanied by her father’s personal motto, one not commonly known throughout the decades, it can be determined that whoever wrote it personally knew Boleyn. The entry is unique to a person of lowly rank, a girl not famous in the least, and it is this uniqueness that indicates that the mark is contemporary.

²³ E. Ives, *Anne Boleyn*, *op. cit.*, 108, gives 1526 as the date of Henry’s courtly pursuit of Anne.

²⁴ On Thomas Boleyn, see W.H. Dean, “Sir Thomas Boleyn: The Courtier Diplomat: 1477–1539” (PhD, West Virginia University, 1987).

Boleyn's maiden years were somewhat unusual in that she was a ward or in the service of several famous and powerful royal women. In 1513, she was sent to the duchy of Brabant of the Low Countries and placed under the guidance of Margaret of Austria.²⁵ Although Margaret was a grand patron of the arts, it is unlikely that ms. 1070 initially belonged to her. The large number of French works and the scarcity of Burgundian pieces in our source does not align it with extant Hapsburg manuscripts. Granted, the Flemish Chigi Codex contains many French pieces,²⁶ but in the case of ms. 1070, there are so few works with Netherlandish associations that one is hard pressed to suggest that ms. 1070 even has this type of dual character.

When Anne Boleyn left the Low Countries in 1514, she went to the northern court second only to Margaret's in brilliance—the court of France. She was now needed as a French-speaking attendant and companion to Mary Tudor, the sister of Henry VIII, who was to wed Louis XII. But after only a few months of marriage Louis XII died and Francis succeeded to the throne. Mary Tudor returned to England in the Spring of 1515, but Boleyn, who was apparently liked by the royal sisters, 'was detained by Claude [Louis XII's daughter] who later became queen.'²⁷

Anne Boleyn would have met and even resided with many leading French women during her time at court. Renaissance society was largely segregated by gender, and it was standard practice for royal women to rear and supervise girls and younger women at their palaces alongside their own daughters. These court women were together so often that their lives became tightly entwined. So, while in the service of Claude, as a matter of course, Boleyn would have spent a great deal of time with

25 H. Paget, "The Youth of Anne Boleyn," *Bulletin of the Institute of Historical Research*, 54 (1981), 163-166. Paget established that it was not Mary Boleyn, but Anne who left England in 1513, and her initial continental experience was not in France as has been speculated but in Brabant.

26 *Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Chigi C VIII 234*, (ed. and with introduction by H. Kellman) (New York: Garland, 1987), vi [Renaissance Music in Facsimile, 22].

27 Lancelot de Carles, *Epistre contenant le proces criminel fait a lencontre de la Roynne Anne Boullant d'Angleterre* (Lyon, 1545). A copy of De Carles's work can be found in London, British Library, Add. ms. 40662. See E. Herbert of Cherbury, *The Life and Raigne of King Henry the Eighth* (London, Thomas Whitaker, 1649), 161, 218. *Calendar of State Papers, Foreign Series, of the Reign of Elizabeth; Preserved in the State Paper Department of Her Majesty's Public Record Office*, J. Stevenson, A.J. Crosby, A.J. Butler, S.C. Lomas, and R.B. Wernham, (ed.), 23 vols (London, Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1863-1950), iii: 870, 10 January 1561: There was another cause which worked in her [Renée] a good will towards the Queen [Elizabeth I]; there was an old acquaintance between the Queen's mother [Anne Boleyn] and her, when the former was one of the maids-of-honour of the duchess's sister, Queen Claude.

Louise of Savoy, the mother of Francis I and one of the most influential people in the kingdom. She was the guardian of Claude and lived and traveled with the young queen extensively. Never far from Louise's side was her daughter Marguerite d'Angoulême (1492-1549), the duchess of Alençon and later queen of Navarre (after 1527). Boleyn would form an important friendship with Marguerite, and indeed, it seems that Anne was under Marguerite's patronage at some point.

This relationship between Anne and Marguerite is an important one that is sometimes overlooked. However, several sources attest to it, one of the most significant being a history of Queen Elizabeth written by William Camden (1615). He states:

This Thomas [Boleyn], amongst other children, begat Ann Bollen; who in her tender years was sent to France, and there waited first on Mary of England, wife to Lewis the Twelfth, and then on Claudia of Bretainne, wife to Francis the first, and after her death on Margaret of Alencon, who was a prime favourer of the Protestant Religion then springing up in France.²⁸

In addition, the perceptive seventeenth-century scholar Herbert of Cherbury reported:

after the death of Louis the Twelfth, she [Anne] did not yet return with the dowager, but was received into a place of much honor with the other queen, and then with the duchesse of Alençon, sister to Francis, where she stayed.²⁹

Anne herself verifies a close friendship. In 1535, when she was queen, Boleyn sent a message to Marguerite, part of which expressed that her 'greatest wish, next to having a son, was to see you [Marguerite] again.'³⁰ Earlier in 1532, when Boleyn was but a mistress preparing to accompany Henry to a Calais meeting with Francis I, she apparently had Henry send word to Francis asking that Marguerite accompany the French king rather than his second wife, Eleanor.³¹

²⁸ William Camden, *The Historie of the Life and Reigne of the Most Renowned [sic] and Victorious Princess Elizabeth [Annales Rerum Anglicarum et Hibernicarum regnante Elizabetha ad annum salutis M.D. LXXXIX, 1615]*, trans. R. Norton (London, Benjamin Fisher, 1630), 1-2. There are minor flaws in Camden's account. He does not mention Anne's time in Brabant (although this is overlooked by most), and there is an error concerning the death of Claude. She was alive when Boleyn left France in 1521; Claude did not die until three years later, in 1524.

²⁹ E. Herbert, *The Life and Raigne, op. cit.*, 257.

³⁰ J.S. Brewer, *Letters and Papers, op. cit.*, IX: 378; from Paris, BnF, fonds fr., MS 3014.

³¹ Eleanor had been one of Anne's former playmates at Margaret of Austria's court, but her presence was out of the question here, since she was the niece of Katherine of Aragon. Brewer, *Letters and Papers, op. cit.*, v: 1187. Also see R.M. Warnicke, *The Rise and Fall, op. cit.*, 115. Marguerite, however, declined to play hostess for her brother.

It may also be telling that Anne Boleyn and Henry VIII received a book from the French court comprised of a lengthy poem presumably by Clément Marot, a poet who was in the service of Marguerite from 1519, that is, at about the same time Anne would have been close to the duchess or perhaps also in her service. This book (London, British Library, MS Royal 16 E XIII) was made specifically for the English royalty, or at least for Anne (it includes her name and Henry's, Anne's device, and her coat of arms) and is either unique or a variation of another Marot poem. It mentions both 'Fraçoys nostre roy,' and his sister, 'La precieuse et bonne Marguerite.'³²

The tie between Anne, Marguerite, and Marot is a significant one, because Marguerite (and Marot) can clearly be associate with ms. 1070. This is most immediately seen in the copy of scribe 5. For instance, *Jouyssance vous donneray* (#35 of ms. 1070) is a chanson composed by Claudin Sermisy, a prized composer at the court of Francis I, where Marguerite frequently had the virtual role of queen (Fig. 2). It is a setting of a poem by Clément Marot, a writer whose works Sermisy often set.³³ Marot, of course, was the famous poet and close friend of Marguerite d'Alençon, herself a noted humanist and a writer of poems, plays, and other publications. We know that *Jouyssance vous donneray* was a favorite song of the duchess, because Marguerite penned a collection of song texts, the *Chansons spirituelles*, and one was to be sung to the tune of *Jouyssance vous donneray*.³⁴ And as queen of Navarre she used this musical setting of it in her comedy *Trespas du Roy*.³⁵ Moreover, *Mont de Marsan*, another of her plays, employs a few lines from *Jouyssance vous donneray* (with the Marot text), sung by a shepherdess.³⁶ In addition, the song may have been a favorite of female performers, such as Marguerite, since it is presented in several contemporary paintings, always being performed by women.³⁷ *Jouyssance vous donneray* along

32 Later, Queen Elizabeth I, Anne Boleyn's daughter, would prove to be a great admirer of Marguerite's works and translate her *Mirror of a Sinful Soul* from French to English. Elizabeth possibly knew of her mother's association with the duchesse d'Alençon.

33 H.M. Brown, "The Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500-30," in *Chanson and Madrigal: 1480-1530*, ed. J. Haar (Cambridge, Harvard University Press, 1964), 28.

34 See Chanson 2 in ed. G. Dottin, *Marguerite de Navarre: Chansons Spirituelles* (Geneva, Droz, 1971), 8-10.

35 R.D. Cottrell, *The Grammar of Silence: A Reading of Marguerite de Navarre's Poetry* (Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1986), 167.

36 Ed. V.L. Saulnier, *Marguerite de Navarre: Théâtre Profane* (Geneva, Droz, 1946), 218, 308; H.M. Brown, *Music in the French Secular Theater, 1400-1550* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1963), 139, 243, 244-45. Gustave Reese describes the piece as a later, more fashionable homophonic chanson in his *Music in the Renaissance* (New York, Norton, 1954; rev. edn. 1959), 292.

37 The piece is depicted in at least four paintings. See J. Parkinson, "A Chanson by Claudin de Sermisy," *Music & Letters*, 39 (1958), 118-22.

Tenor
 jouissance vous donneray mon amy et vous me-
 nerez la ou pretent vostre esperance
 ne vous lesserez enroxe quant morte seray lespit en aura sou-
 uenance
 jouissance vous donneray mon amy ne vous menerez la ou pre-
 tent vostre esperance
 lesserez enroxe quant morte seray lespit en
 aura souenance lespit aura sou

Figure 2: MS 1070, fol. 113v (Scribe 5), from Sermisy's *Jouissance vous donneray*
 Reproduced by permission of the Royal College of Music, London

with the other secular chanson by scribe 5, the anonymous *Venes regres venes tous*, were both published in 1528 by Attaignant, and Marguerite no doubt would have known *Venes* as well.³⁸ Likewise, the third chanson in ms. 1070, #42, written by Scribe 4 in the distinctive French-like *bastard secretary* script, the anonymous *Gentilz galans compaignons*, is similar to *Jouissance vous donneray* in that it is a theatrical chanson and would have been enjoyed by those in her circle of French humanists.³⁹

Of course, Marguerite had a great interest in music. She wrote song poems, and was depicted in a miniature alongside musicians.⁴⁰ And she had at least one music book in her possession, ms. fr. 1596, i.e., Paris, Bibliothèque nationale, ms. fonds fr. 1596, a volume of six French chansons that she apparently received as a child.⁴¹ Moreover, if we compare ms. 1070 with Marguerite's book ms. fr. 1596, which was given to or prepared for her c. 1495, we see that the work of ms. 1070's scribe 1 bears a resemblance to the main script of Marguerite's volume. And the inscription at the beginning of ms. fr. 1596 that refers to 'Marguerite d'Orleans' is in the same flowery style characterizing scribe 4's work in ms. 1070. There are no concordances between ms. fr. 1596 and ms. 1070—Marguerite's chansonnier dates from earlier than ms. 1070, and ms. fr. 1596 has only ten leaves in comparison to the 134 of ms. 1070. However, ms. fr. 1596 is closer in dimension to ms. 1070 than most of the other extant French manuscripts of the time and, although this may be of limited significance, it contains penwork initials with profiled faces that are somewhat like those that appear in ms. 1070. Most noteworthy is that ms. fr. 1596 is similar in general disposition to ms. 1070. That is to say, although ms. 1070 is of slightly higher quality, having so many decorated initials and miniatures, it would not be as out of place alongside MS. fr. 1596 in Louise of Savoy's Cognac library, as it might be, for example, in a royal library.

108

38 P. Attaignant, *Trente et deux chansons musicales*, RISM 1528/5. See *Recueils imprimés XVI^e-XVII^e siècles*, RISM B1, ed. F. Lesure (München-Duisburg, G. Henle, 1960).

39 H.M. Brown, *French Secular Theater*, *op. cit.*, 221.

40 See "La Coche ou le Debat de l'Amour (c. 1540)," Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 91, f. 3.

41 See R. Wexler, "Music and Poetry in Renaissance Cognac," in *Musique naturelle et musique artificielle: In Memoriam Gustav [sic] Reese*, ed. M.B. Winn (Montreal, Ceres, 1980) [Le moyen français, 5], and H. Omont, *et al. Bibliothèque nationale, Département de manuscrits, catalogue* (Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1868), i, 270. Moreover, Marguerite was familiar with music beyond the French realm. She translated the famous frottole by Michele Vicentino, "*Che fara la, che dira la*," into French and then used it in the nineteenth nouvelle of her *Heptaméron*. Also see G. Reese, *Music in the Renaissance*, *op. cit.*, 292.

Therefore, it is logical to conclude that ms. 1070 was in the hands of Marguerite and was given to Boleyn before she left for England. We know that Marguerite owned at least one other music book, that she enjoyed music, that Mouton—who is highly represented in the French produced ms. 1070—was at the court of her brother, that ms. 1070 has clear clues pointing both to Boleyn and Marguerite, and that the women were close associates and may have lived together in France during the time when the later layers of the volume would have been added. But the question still remains, for whom was the book originally commissioned?

ORIGINAL OWNER

Firstly, the texts imply that ms. 1070 was made for a woman, as it is flecked with ‘female’ words including: ‘sisters,’ ‘daughters,’ ‘wife,’ and ‘hostess.’ Moreover, figures such as Pallas, Juno, Maria Magdalene, St. Barbara, and of course, the Blessed Virgin Mary under her various names, are all invoked. Indeed, approximately two-thirds of the texts directly or indirectly make reference to female personages. In addition, there are several images of woman and female beasts in the book, and it certainly seems more than coincidental that some of the voice ranges are equal or near equal, indicating that they could have been performed by an all female vocal ensemble.⁴²

If we look more closely at the texts, especially those of the main fascicle comprised of the first three gatherings with illustrations, it is clear that ms. 1070 was made to commemorate a wedding. The three works here by Mouton, #4, #5, and #6, manifest the wedding motif. It is certainly evident from the use of the famous nuptial vows in #4 *In illo tempore accesserunt ad Jesum*, Matthew 19: 3-6 (e.g., ‘What therefore God has joined together, let no man put asunder’). The next two motets call to mind a desire for children, which is common in marriage dedications: motet #5 *Laudate deum in sanctis*, which is from a woman’s perspective, containing the unique line, *et ego laetata sum in salutari suo* (‘and I [a female] have rejoiced in his salvation’), has been identified by Lowinsky as coming from 1 Kings 2:1. It specifically recounts the story of Elcana and his barren wife, Anna, whom the Lord visited, ‘and she conceived, and bore three sons and two daughters.’⁴³ A reference to children or conception is common

42 For instance, #24 the Compère piece *Paranympus salutatur virginem*, which has Anne Boleyn’s name under the alto part, could possibly have been performed by all women.

43 Because Elcana’s wife was named ‘Anna,’ Lowinsky believed that an ‘Anne’ was being invoked by the few words *laetata sum*. He asserted that this was Anne Boleyn, but concedes that, since the piece was composed by Mouton, the original ‘Anne’ was probably Anne of Brittany for whom Mouton worked. It seems, however, that the name simply refers to the biblical figure.

in wedding manuscripts. Likewise, the last piece in this illustrated section, a popular Nativity motet #6 *Queramus cum pastoribus*, fittingly indicates a wish for offspring.

If we turn to the first piece, the *unicum*, a motet-style musical setting of a humanistic poem, we can see that this wedding book is associated with the Angoulême family, particularly Marguerite’s mother, Louise of Savoy. Work #1 *Forte si dulci* commences with Orpheus calming Cerberus (the watchdog to the entrance of the underworld) in order to proceed. But then the tale of Jesus and Lazarus is evoked; the wonders of Orpheus are indeed meager compared to those of Christ, who has the ability to raise the dead. The *secunda pars* mentions the goddesses Pallas and Juno, and the demigod Hercules. ‘Pallas,’ frequently used interchangeably with ‘Athena’ and ‘Minerva,’ represents Reason. Juno, who corresponds to the masculine Genius, is the goddess of women “and the whole life cycle of women, especially of childbirth”—so reference to her is indeed fitting in a wedding book.⁴⁴ After a mention of these gods, the piece ends with a further reference to Christ, ‘an easy master’. The text of *Forte si dulci*, obviously an artful praise of Jesus, is in the true Renaissance humanistic spirit, integrating Antiquity with Christianity.

110

Pallas and Juno are two female gods with whom Louise of Savoy had an affinity. In her *Les Échecs amoureux*, c. 1500,⁴⁵ it is Pallas who discourses on the importance of music. Moreover, in this source, it is the countess herself who is depicted as these deities in the garden, where they represent the Active Life and the Contemplative Life. But as Jean Seznec explains, Pallas ‘with the dragon at her side, signifies the virgin’s need for strict guardianship and for protection against the snares of love.’⁴⁶ In ms. 1070, since a staring dragon figure accompanies *Forte si dulce*, Louise might be identified as Pallas, protecting and guarding her daughter, perhaps, the bride.⁴⁷

Other Angoulême connections in this piece might lie in the invoking of Hercules, a demigod to whom Louise’s son Francis was frequently likened;⁴⁸ and the inclusion of the image of a rose, a favorite flower of Louise, and a marguerite, a common play on the name Marguerite.⁴⁹ The decoration

44 E. Burr, (trans.), *The Chiron Dictionary of Greek and Roman Mythology* (Wilmette, IL, Chiron Pub., 1994), 158.

45 BnF, fonds fr., MS 143.

46 *Ibid.*, 97, 101.

47 For more on Louise and Marguerite and their association with figures from Antiquity and Christianity, see A.-M. Lecoq, *François I^{er}. Imaginaire. Symbolique et Politique à l’aube de la Renaissance française* (Paris, Macula, 1987), 74-75, 113, 127, 167.

48 A.-M. Lecoq, *François I^{er}. Imaginaire*, op. cit., 204-6, 226-27, 255.

49 J. d’Orliac, *Francis I: Prince of the Renaissance*, E. Abbott (trans.) (Philadelphia, Lippincott, 1932), 30. According to Orliac, ‘Louise adores flowers, and her illuminations bespeak

of the third work, the *unicum*, *Laudate Dominum omnes gentes*, includes another marguerite and a sunflower. This later flower was one of Marguerite d'Alençon's devices, for it was believed to 'aptly symbolize the princess; the flower always turned to the sun, and its petals were like the sun's rays; the princess turned her acts towards God, the sun of justice.'⁵⁰ Moreover, ms. 1070 contains two miniatures of women with turbans (see PL 1).⁵¹ The countess Louise, who loved to be depicted in manuscript illustrations, had a penchant for turbans, at least in her earlier years, and she is often portrayed with this headdress. It seems more than coincidence that in *Les Échecs* (which mentions Pallas), there is a representation of a turbaned Louise playing the hammered dulcimer, and in ms. 1070 these same symbols (females, turbans, Pallas, and music) are combined. Of course, that ms. 1070 is dominated by works of Mouton is also a connection. Mouton would go on to enter the court of Louise's son, Francis, and write at least one piece for Louise, i.e., *Exalta Regina Gallie, Jubila mater Ambasie*.

Assuming that ms. 1070 was prepared for a betrothal of Louise of Savoy or her daughter, it would be difficult to discern which of the two was to be the bride.⁵² In 1505, when ms. 1070 was likely initiated, Louise (1476-1531) was only 28-years old, and, having been widowed since 1496, was actively being courted for prospective unions. Marguerite was thirteen-years old, of marrying age, but still largely under the influence of her commanding mother. She, her brother, and Louise, 'the Trinity,' were exceptionally close, so signs in ms. 1070 that might call to mind the mother could actually have been referring to the daughter. (Francis would go on to adopt several of his mother's devices, such as the salamander.)

Both women participated in matrimonial discussions in the first decade of the 16th century. Marguerite eventually married the duc d'Alençon in 1509, and it is possible that ms. 1070 was prepared for this wedding, since the event was quite grand. Louis XII himself escorted the bride and Queen Anne (of Brittany), who, like Louis, was profoundly fond of young Marguerite, provided a state banquet and tournament where the two sat side by side, distributing prizes to

her preferences: the carnation, the forget-me-not, and, in particular, the rose, which she cultivated in her gardens.' Marguerites like those in ms. 1070 can be seen in Marguerite's manuscript, BnF, n.a. lat. 83.

50 J.G. Russell, *The Field of Cloth of Gold: Men and Manners in 1520* (London, Routledge and Kegan Paul, 1969), 5.

51 The turbaned woman's face on f. 6v was apparently darkened in at a later time. Note the square neckline on her dress which was a French fashion.

52 It is possible that ms. 1070 was commissioned for Marguerite's wedding to the duc d'Alençon in 1509, but because the original layer is incomplete, one might speculate that it was made for a union that did not take place, like that of one of the Angoulême women and a Tudor.

the festivities' victors.⁵³ But the songbook also could have been prepared for the proposed unions between Marguerite or her mother and the English Tudors c. 1502-1505. By 1505 Henry VII proposed his son the prince (Henry VIII) for Marguerite, adding a request that Louise come to England and wed the king himself.⁵⁴ Louise eventually refused, because of her love for and devotion to her son, whom she could not bear to leave. Henry VII then asked for young Marguerite's hand. Marguerite refused. She reportedly said, 'England is a far and strange country, and its King is something elderly for a bridegroom.'⁵⁵ In any event, by 1505, a proposed merger between the ranking families of France and England became known throughout Europe, and ms. 1070 may have been conceived to honor this—there is frequent mention of 'kings' in the texts of the sacred compositions.⁵⁶ Whether the motet book was prepared for a marriage with the Tudors or with the duc d'Alençon, by 1520, around the time Boleyn received the manuscript, Marguerite would not have felt compelled to keep it for sentimental reasons. She never did wed a Tudor, and her marriage to the duc d'Alençon was quite unhappy.

112

THE GIFT

If Marguerite or her mother gave ms. 1070 to Anne Boleyn, and this seems to be the case, it would have been an exceptional and somewhat thoughtful gift for this young English girl, foremost because she would have appreciated it more so than many. Anne Boleyn was highly musical, in fact, among all her accomplishments she was often most noted for her musical prowess. Accounts reveal that she 'knew perfectly how to sing and dance...to play the lute and other instruments.'⁵⁷ She was as 'wise a woman endued with as

53 M. Walker Freer, *The Life of Marguerite d'Angouleme, Queen of Navarre, Duchesse d'Alençon and de Berry*, 2 vols (London, Hurst and Blackett, 1856), 30.

54 J.J. Scarisbrick, *Henry VIII* (Berkeley, University of California Press, 1968), 10; J. Lingard, *A History of England*, 13 vols (London, C. Dolman, 1844), iv: 215.

55 J. d'Auton, *Chroniques de Louis XII*, ed. R. de Maulde la Clavière (Paris, Librairie Renouard, 1889-1895), iv: 30.

56 On the marriage, see also P. Jourda, *Marguerite d'Angoulême, Duchesse d'Alençon, Reine de Navarre* (Paris, Champion, 1930), I: 15. 'Sire, the king of England is treating to get married in France to the daughter [sic, sister, Marguerite] of the count of Angoulême, the Dauphin [Francis], or to his mother [Louise of Savoy], and he has sent thither for that purpose lord Somerset his ambassador, he is also trying to marry his daughter [Mary Tudor] to the same Dauphin, and is using great efforts for it.' A.F. Pollard (ed.), *The Reign of Henry VIII from Contemporary Sources* (New York, AMS Press, 1967), iii: 92-93.

57 L. De Carles, *Epistre contenant le proces criminal, op. cit.*, lines 55-58. See also E. Herbert of Cherbury, *The Life and Raigne, op. cit.*, 161, 218.

many outward good qualities in playing on instruments, singing and such other courtly graces as few women of her time, with such a certain outward profession of gravity as was to be marveled at.’⁵⁸ One of the courtiers of Francis I recognized:

[Anne] possessed a great talent for poetry, and when she sung, like a second Orpheus, she would have made bears and wolves attentive. ...Besides singing like a syren, accompanying herself on the lute, she harped better than king David, and handled cleverly both flute and rebec.⁵⁹

And Lord Herbert Cherbury (1583-1648) noted:

her parents took all care possible for her good education. Therefore, besides the ordinary parts of virtuous instructions, wherewith she was liberally brought, they gave her teachers in playing on musical instruments, singing, and dancing; insomuch, that when she composed her hands to play, and voice to sing, it was joined with that sweetness of countenance, that three harmonies concurred; likewise, when she danced, her rare proportions varied themselves into all the graces that belonged either to rest or motion.⁶⁰

So Boleyn would have valued a music book as a gift, especially one from France, a country with which she always manifested a deep affinity (as a final courtesy, Anne was even executed in a French manner).

Moreover, that ms. 1070 was originally for a wedding is most fitting. Boleyn was recalled to England in late 1521 partially because her education was considered complete, but also because her presence was required for a betrothal that would resolve a family dispute. Conflicting claims over the Irish earldom of Ormonde could be consolidated if Boleyn, the daughter of the co-heir to the earldom, were to wed James Butler, the son of the other co-heir.⁶¹ It was in the spring of 1520 that the union was suggested to Wolsey,⁶² and Boleyn likely learned of the possible marriage not long thereafter. Thus, it is appropriate that Anne’s name is placed in the midst of the *Compère piece*, *Paranymphus*, ‘bridesman’, a song that calls to mind marriage, with text that pertains to the

58 W. Thomas, *The Pilgrim: A Dialogue on the Life and Actions of King Henry the Eighth*, ed. J.A. Froude (London, Parker, Son, and Bourn, 1861), 70. London, British Library, Sloane ms. 2495, f. 2v.

59 From the memoirs of the count de Chateaubriant, in A. Strickland, *Lives of the Queens of England*, 8 vols (London, George Bell, 1885), ii: 571-72.

60 E. Herbert of Cherbury, *The Life and Raigne*, *op. cit.*, 257.

61 Although discussion concerning the marriage of Anne with James Butler continued until the Spring of 1523, no settlement was ever reached.

62 E.W. Ives, *Anne Boleyn*, *op. cit.*, 43-44.

Annunciation.⁶³ Interestingly, *Paranymphus* was an experimental work of Compère; his only sacred composition written for *voces aequales*, initially, for all low voices, the voices of men.⁶⁴ But since all parts are equal, an ensemble of women could easily have sung this composition by simply reading the parts up an octave, which was probably the case. Boleyn's name beneath the altus part could merely have indicated that she sang alto.

The actual inscription, 'Mrs A. Bolleyne, Nowe thus' with the musical notes, remains an enigma. Lowinsky suggested, 'Perhaps the three notes with stems going upward were meant to point to [Anne's] three years as queen of England. Perhaps the *minims* were intended to indicate how fast they had passed by, while the *longa* with its stem downward was to be a sign of the end that had come in a catastrophic reversal of fate.'⁶⁵ Of course, the book was not for Boleyn while she was queen, but if one speculates that the notes have something to do with time, then the three *minims* with the *longa* might represent three plus ten (the *longa* has a *signum* above it which often acts as a fermata) therefore, the number thirteen—thirteen years. Boleyn was born in either 1501 or 1507, and if one holds to the 1507 birthdate, then she was about thirteen-years old when she would have been notified about her coming return to England, perhaps around the time she received ms. 1070. And Thomas Boleyn's device 'Now thus,' which was an indicator of his ambition, seems clearly to refer to the title 'Mistress'. 'Now' denotes a current period of time, and Anne was for now of meager status, a mere thirteen-year-old girl of low rank whose situation would change should she return to her homeland and marry the son of an earl.

Lowinsky's interpretation of the evidence is erroneous. ms. 1070 is not an English book prepared for Anne Boleyn while she was queen. It was not copied by Boleyn's alleged paramour, the English musician Mark Smeaton, in 1536

63 See G.G. Meerssemann, *Der Hymnus Akathistos im Abendlande* (Freiburg, Switzerland, Universitätsverlag, 1958-1960), i: 144: 'Brautfuehrer' is certainly the angel Gabriel. The source is unidentified, but the first three words *Paranymphus salutat Virginem* can be found in a medieval hymn to the Virgin listed in F.J. Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters* (Aalen, Scientia Verlag, 1964), ii: 37. See E. Lowinsky, *Florilegium historiale*, *op. cit.*, 516.

64 L. Finscher, *Loyset Compère c. 1450-1518: Life and Works* (Roma, AIM, 1964), 199 [Musicological Studies and Documents, 12].

65 E. Lowinsky, *Florilegium historiale*, *op. cit.*, 495. Lowinsky noted that Jack Westrup observed that the *longa* looked like an ax. If one were to entertain the idea, then it might be of interest that Anne was executed in a French manner by a French swordsman imported from Calais who beheaded her with a long sword as she was kneeling upright. She did not die on the English block via an axe. J.S. Brewer, *Letters and Papers*, *op. cit.*, x: 902, xi: 381.

during the period in which she was ‘tried, sentenced, and executed.’⁶⁶ And the images and text were not chosen with her in mind. ms. 1070 is a French motet book from the preceding generation, c. 1505-1509. It has most concordances with ms. Pepys 1760, a source located in England but most certainly prepared in France. One piece found in both volumes, *Verbum bonum*, was copied from the same exemplar or from related descendants. Excepting Obrecht, all the composers represented are associated with the French court complex. The later layers of ms. 1070, the work of scribes 4 and 5, seem unquestionably French in style and content, and one of their contributions was a favorite piece of Marguerite d’Alençon. Scribe 1 was likely French, since a similar hand can be found in a chansonnier that belonged to Marguerite (ms. fr. 1596). The decorations of ms. 1070 have a French character, and the paper is found in sources from northern France. ms. 1070 was no doubt commissioned for a wedding probably involving Louise of Savoy or Marguerite d’Alençon c. 1505-1509, and was then given to Anne Boleyn as a gift sometime before 1521 when she returned to England. Consequently, like ms. Pepys 1760, it escaped the subsequent destruction that befell other manuscripts of sacred music following the Revolution, especially those which may have been associated with the French court. Therefore, there is little doubt that ms. 1070 is among the rare extant music books produced in Renaissance France.

⁶⁶ E. Lowinsky, *Florilegium historiale*, *op. cit.*, 509, 495, 501.

Table 1a. Ms. 1070 Gatherings, Hands, Composers, Works

Section	Gathering	Hand	No.	ff.	Composer	Incipit	Vcs.
I	ff. 1-6			1r-----	BLANK		
		hand I	#1	1v-5r	<i>unicum</i>	1. <i>Forte si dulci stigiū boantem</i> 2. <i>Palas actea</i>	4 vcs
	#2		5v-10r	[Josquin]	1. <i>Memor esto verbi tui servo</i> 2. <i>Porcio mea</i>	4 vcs	
	ff. 7-13		#3	10v-16r	<i>unicum</i>	<i>Laudate dominum omnes gentes</i>	4 vcs
			#4	12v-15r	[Mouton]	1. <i>In illo tempore accesserunt ad Jesum</i> 2. <i>Propter hoc dimittet</i>	4 vcs
			#5	15v-18r	[Mouton]	1. <i>Laudate deum in sanctis eius, et audiatuꝛ vox</i> 2. <i>Quia cum clamarem</i>	4 vcs
			#6	18v-21r	[Mouton]	1. <i>Queramus cum pastoribus</i> 2. <i>Ubi pascas ubi cubes</i>	4 vcs
	ff. 14-21			21r	BLANK		

Table 1b. Ms. 1070 Gatherings, Hands, Composers, Works

Section	Gathering	Hand	No.	ff.	Composer	Incipit	Vcs.		
2	ff. 22-29			22r	BLANK				
		hand 2	#7	22v	<i>unicum</i>	<i>O salve genitrix virgo dulcissima salve</i>	4 vcs S,T only		
				23r	BLANK				
		ff. 30-37	hand 1	#8	23v-27r	[Josquin]	1. <i>Stabat mater dolorosa</i> 2. <i>Eya mater</i>	5 vcs	
				#9	27v-31r	[Josquin]	1. <i>Mittit ad virginem</i> 2. <i>Accede nuncia</i>	4 vcs	
		ff. 38-45		#10	31v-33r	[Josquin]	<i>Ave maria gratia plena...virgo serena</i>	4 vcs	
				#11	33v-34r	<i>unicum</i>	<i>Fer pietatis opem miseris mater pietatis</i>	4 vcs	
				#12	34v-35r	[Mouton]	<i>Tota pulcra es amica mea et macula non est in te</i>	4 vcs	
				#13	35v-36r	[Brumel]	<i>Sub tuum presidium confugimus</i>	4 vcs	
				#14	36v-38r	[Thérache]	<i>Verbum bonum et suave</i>	4 vcs	
		ff. 46-53			38v-40r	BLANK			
	hand 1		#15	40v-42r	<i>unicum</i>	1. <i>Maria magdalene et altera maria</i> 2. <i>Jesum quem quaeritis</i>	4 vcs		
		ff. 46-53		#16	42v-46r	[Févin]	1. <i>Tempus meum est ut revertar ad eum</i> 2. <i>Viri galilei aspicientes</i>	4 vcs	
					46v-47r	BLANK			
		hand 1	#17	47v-51r	[Mouton]	1. <i>Sancti dei omnes orate pro nobis</i> 2. <i>Criste audi nos</i>	4 vcs		

Section	Gathering	Hand	No.	ff.	Composer	Incipit	Vcs.
			#18	51v-55r	<i>unicum</i>	1. <i>Bona dies per orbem lucessit</i> 2. <i>Pax vobis ego sum</i>	4 vcs
	ff. 54-60		#19	55v-58r	[Mouton]	1. <i>In illo tempore maria magdalene</i> 2. <i>Dic nobis maria</i>	4 vcs
			#20	58v-62r	anonymous	1. <i>Regina celi letare</i> 2. <i>Resurrexit sicut dixit</i>	4 vcs
	ff. 61-68			62v-63r	BLANK		
		hand 1	#21	63v-68r	[Josquin]	1. <i>Preter rerum seriem</i> 2. <i>Virtus sancti spiritus</i>	6 vcs
			#22	68v-72r	[Josquin]	1. <i>Virgo salutiferi</i> 2. <i>Tu potis es prime</i> 3. <i>Nunc celi regina</i>	5 vcs miss vcs/ text
	ff. 69-77		#23	72v-73r	[Mouton]	[<i>Gaude Barbara beata summe pollens</i>]	4vcs no stems or text
				73v-77v	BLANK		

Table 1c. Ms. 1070 Gatherings, Hands, Composers, Works

Section	Gathering	Hand	No.	ff.	Composer	Incipit	Vcs.
3	ff. 78-85			78r--	BLANK		
		hand 2	#24	78v-80r	[Compère]	1. <i>Paranymphus salutat virginem</i> [Boleyn designation]	4 vcs
		hand 3				2. <i>Ecce virgo decora</i>	
			#25	80v-83r	[Compère]	1. <i>Profitentes unitatem veneremur trinitatem</i> 2. <i>Digne loqui de personis</i>	4 vcs
			#26	83c-85r	[Compère]	1. <i>O genitrix gloriosa, mater dei spetiosa</i> 2. <i>Maria mater gratie</i>	4 vcs
4	ff. 86-93		#27	85v-87r	<i>unicum</i>	1. <i>O virgo virginum quomodo fiet istud</i> 2. <i>Filie Jerusalem</i>	4 vcs missing text
		hand 2 hand 1					
		hand 1	#28	87v-91r	[Mouton]	1. [<i>Maria virgo semper laetare</i>] 2. [<i>Tè laudant angeli</i>]	4 vcs
						BLANK	
		hand 4	#29	92v-93r	[Brumel]	<i>Sicut lilium inter spinas</i>	4 vcs
					BLANK		
5	ff. 94-102	hand 2	#30	94v-96r	[Brumel]	1. <i>Que est ista que processit</i> 2. <i>Et sicut dies verni</i>	4 vcs
		hand 3					
			#31	96v-102r	[Josquin]	1. <i>Liber generationis</i> 2. <i>Salomon autem</i> 3. <i>Et post transmirationem</i>	4 vcs
			#32	102v	[Josquin]	<i>Factum est autem cum baptizaretur</i>	4 vcs S,T incomplete

Table 1d. Ms. 1070 Gatherings, Hands, Composers, Works

Section	Gathering	Hand	No.	ff.	Composer	Incipit	Vcs.	
6	ff. 103-09			103r---	BLANK			
		hand 2	#33	103v-07r	<i>unicum</i>	1. <i>Gabrielem archangelum scimus divinitus</i> 2. <i>Gloria patri</i>	3 vcs	
			#34	107v-13r	Obrecht	1. <i>Alma redemptoris mater</i> 2. <i>Et stella maris</i> 3. <i>Tu que genuisti</i> 4. <i>Virgo prius</i> 5. <i>Sumens illud ave</i>	3 vcs	
		ff. 110-17	hand 5	#35	113v-14r	[Sermisy]	Jouissance vous donneray	4 vcs
			#36	114v-15r	anonymous	Venes regres venes tous	4 vcs	
	hand 4			115v-17r	BLANK	116v MAXIM, 'Tuo te pede metire...'		
	hand 2		#37	117v-21r	anonymous	1. <i>Popule meus quid feci tibi</i> 2. <i>Ego eduxi te mare rubrum</i> 3. <i>Ego eduxi te per desertum</i> 4. <i>Quid ultra debui</i>	4 vcs	
			#38	121v-25r	Josquin	1. <i>Huc me sydereo</i> 2. <i>Felle sitim</i>	6 vcs no 1st alto	
		ff. 118-26		#39	125v-28r	[Josquin]	1. <i>Homo quidam fecit cenam</i> 2. <i>Venite comedite</i>	5 vcs
			#40	128v-30r	[Mouton]	<i>Adiutorium nostrum in nomine domini</i>	4 vcs	
			#41	130v-32r	[Févin]	<i>Sancta trinitas unus deus</i>	4 vcs	
7	ff. 133-34			132v-33r	BLANK			
		hand 4	#42	133v-34r	anonymous	Gentilz galans compaignons	3 vcs	

BRUSSELS, BIBLIOTHÈQUE ROYALE, MS. II 4147:
THE CULTIVATION OF JOHANNES TINCTORIS
AS MUSIC THEORIST IN THE NINETEENTH CENTURY

Ronald Woodley

There can be few involved with late medieval music studies who would dispute that the Brabantine theorist Johannes Tinctoris should be viewed as one of the most significant writers on notation, music instruction and incipient music aesthetics from the fifteenth century.¹ We may be frustrated at times by his relative silence on, for instance, certain performance-related issues which we consider an experienced singer and composer such as he could have told us so much about, if he had had the inclination, terminology and literary framework to do so. We may even be exasperated at the sheer compendiousness of his treatment of some topics, at the expense of what twenty-first-century musicology might consider potentially far more interesting matters. Let us not forget, though, that the main function of most of his writings was to serve as comprehensive, pedagogical reference material, aimed at young singers and composers already immersed in the practice of their day – even if it is often the

¹ A general synopsis of Tinctoris's life, albeit now in serious need of updating, is available as R. Woodley, "Johannes Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence," *JAMS*, 34 (1981), 217-48. This, however, needs to be read alongside more recent studies, such as R. Sherr, "Notes on Some Papal Documents in Paris," *Studi musicali*, 12 (1983), 5-16; R. Sherr, "A Biographical Miscellany: Josquin, Tinctoris, Obrecht, Brumel," in *Musicologia humana: Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, ed. S. Gmeinwieser, D. Hiley and J. Riedlbauer (Firenze, Olschki, 1994), 65-73; G. d'Agostino, "Note sulla carriera napoletana di Johannes Tinctoris," *Studi musicali*, 28 (1999), 327-62; and A.W. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples* (Cambridge, Cambridge University Press, 1985). The standard edition of Tinctoris's treatises is still ed. A. Seay, *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, 2 vols, plus vol. iia (i-ii n. pl.; iia Neuhausen-Stuttgart, AIM, 1975-1978) [*Corpus scriptorum de musica*, 22], together with: ed. K. Weinmann, *Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat 'De inventione et usu musicae'* (rev. edn. ed. W. Fischer) (Tutzing, Schneider, 1961); and ed. C. Panti, *Johannes Tinctoris, Diffinitorium Musice: Un dizionario di musica per Beatrice d'Aragona* (Firenze, Galluzzo, 2004). A new online edition and translation of Tinctoris's treatises is currently in progress as R. Woodley, *The Theoretical Works of Johannes Tinctoris: A New Online Edition*, hosted at time of writing by The Stoa Consortium, University of Kentucky, at: <www.stoa.org/tinctoris/tinctoris.html>. A periodically updated version of the present article, with additional illustrations, is also available on the website (links to Related Articles and Papers).

more innovative, critical and technical aperçus on his musical contemporaries that strike us as particularly remarkable today. But however divergent his and our priorities sometimes seem to be, he is certainly not a writer to be ignored, and Coussemaker's pioneering edition of 1875-1876, for all its faults, has of course played a huge part in raising awareness of Tinctoris's stature over the past century or so.²

THE NEAPOLITAN MANUSCRIPT CONTEXT

122

It is not fully acknowledged, though, just how important a role one particular manuscript played in the contested and fascinating cultural agenda that led up to the publication of Coussemaker's edition: this is the source now surviving as Brussels, Bibliothèque royale, ms. II 4147. Three manuscripts of Tinctoris's treatises survive today which can be traced with some security to late fifteenth-century Naples. All were compiled either during or shortly after the writer's period of employment as singer-chaplain at the Aragonese court of King Ferrante (Ferdinand I). One of these, Universitat de València, Biblioteca Històrica, ms. 835, became a focus of attention for modern musicology only in the 1970s, with the edition by Leeman Perkins and Howard Garey of the Mellon Chansonnier (New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms. 91),³ although its existence had been acknowledged *en passant* by, for instance, Higini Anglès and Isobel Pope.⁴ This beautiful codex, with its remarkable and probably lifelike portrait of Tinctoris on the ornate frontispiece,⁵ has long been recognized as an Aragonese court manuscript; but only relatively recently, through the work of the Dresden manuscript librarian Thomas Haffner, has it been suggested that the treatment and probable re-working of the coat of arms depicted enables the manuscript's origins to be associated more precisely with King Ferrante's son, Cardinal

² The most commonly consulted version of Coussemaker's edition is ed. E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit E. de Coussemaker*, 4 vols (Paris, Durand, 1864-1876), iv. 1-200; but for further on its publication history, see n. 57 below.

³ L.L. Perkins and H. Garey (eds), *The Mellon Chansonnier*, 2 vols (New Haven and London, Yale University Press, 1979).

⁴ Ed. H. Anglès, *La música en la corte de los reyes católicos*, 4 vols in 5 (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941-1965), i. 24; I. Pope and M. Kanazawa (eds), *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century* (Oxford, Clarendon Press, 1978), 550.

⁵ Reproduced in colour, for instance, on the cover of *Early Music*, 33/3 (August 2005), and, in the context of the full frontispiece, within the Woodley, *Tinctoris Theoretical Works* website (links to Principal Manuscript Sources).

Giovanni d'Aragona.⁶ The association, if correct, further enables us to date this manuscript with some precision between December 1477 (when Giovanni was elected cardinal, and only three months after the completion of Tinctoris's *Liber de arte contrapuncti*, which is included in the manuscript) and October 1485, when he died, not yet 30 years old.⁷ A second clearly Neapolitan source of Tinctoris's works, no less finely executed though curiously under-researched at present, is Bologna, University Library, ms. 2573.⁸ It seems likely that this copy was prepared at the Aragonese court for another of Ferrante's children, Beatrice: as Queen of Hungary she had lost her husband Matthias Corvinus in 1490 without offspring, and subsequently experienced serious political difficulties with her status and retention of the throne—a circumstance perhaps alluded to by the presence of Tinctoris's short motet *Virgo Dei throno digna*, which appears rather unexpectedly at the head of the manuscript.⁹ Various textual details in this source suggest that the treatises have been lightly re-edited in places, probably after Tinctoris's departure from the Aragonese court (seemingly between c. 1488 and 1491), or even as a presentation to Beatrice on her return from Buda to Naples in 1500.¹⁰ Coussemaker had no direct access to either of these manuscripts: Valencia 835 was not known to music historians at the time

6 T. Haffner, *Die Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragona (1456–1485): Illumierte Handschriften und Inkunabeln für einen humanistischen Bibliophilen zwischen Neapel und Rom* (Wiesbaden, Reichert, 1997), esp. 315–19; also discussed in G. d'Agostino, "Note sulla carriera napoletana," art. cit., 357–60. The association of the Valencia codex with Cardinal Giovanni hinges principally on the apparent re-touching of the upper part of the Aragonese coat of arms, which Haffner believes originally showed the emblem of the cardinal's hat, held by the two floating putti, which has been subsequently erased, recoloured and covered by the present crown: see online facsimile cited in n. 5 above. It should be emphasized, however, that this has not yet been incontrovertibly established, and (as Haffner acknowledges) no outline of a cardinal's hat remains visible today, even under special lighting (*Die Bibliothek*, *op. cit.*, 316).

7 Haffner estimates the date of the manuscript as around 1483 (*Die Bibliothek*, *op. cit.*, 315).

8 The Neapolitan (Aragonese court) provenance of the manuscript was in fact established as long ago as 1960, in T. de Marinis, *La legatura artistica in Italia nei secoli xv e xvi: notizie ed elenchi*, 3 vols (Firenze, Alinari, 1960), i. 24, no. 211. I am intending to publish a separate study of this manuscript and the Valencia codex at a future date.

9 Fols. 1^v–2. The most comprehensive and accessible study of Beatrice's life is still A. Berzeviczy, *Béatrice d'Aragon, reine de Hongrie (1457–1508)*, 2 vols (Paris, Champion, 1911–1912); also available in Italian trans. by R. Mosca as *Beatrice d'Aragona* (Milano, Corbaccio, 1931).

10 These textual details will be the subject of a separate study. On the dating of Tinctoris's departure from Naples, see, for example, A.W. Atlas, *Music at the Aragonese Court*, *op. cit.*, 74. The circumstances of his departure are no less subject to guesswork than those of his arrival in the 1470s; it is not difficult, however, to see how the deteriorating fortunes of the Neapolitan Aragonese, in the larger context of Italian and French politics, could have influenced Tinctoris's move in this period. See also, in this regard, R. Woodley, "Tinctoris and Nivelles: The Obit Evidence," *Journal of the Alamire Foundation* 1/1 (2009), p. 110–21 within the Woodley, *Tinctoris Theoretical Works* website (links to Related Articles and Papers).

of his edition; Bologna 2573 was available to Coussemaker, it seems, only in an eighteenth-century copy made by Giovanni Battista Martini (Padre Martini). Even the detail of Coussemaker's acquaintance with this copy, however, is not clear: there is no record of him making the journey to Bologna to look at this manuscript—unlike in the case of Charles Burney, whose interest in Tinctoris will be discussed later—but neither is there any evidence that Martini's copy was sent north for his inspection. Indeed, the fact that Coussemaker is less than convincing in his description of this source leads one to suspect that his knowledge of its variant readings was simply the result of specific *ad hoc* enquiries made through correspondence with the librarians of the Liceo Musicale (now the Civico Museo Bibliografico Musicale).¹¹

124

In comparison with these two luxurious presentation or library copies of Tinctoris's work, Brussels 4147 seems modest, unassuming, even dull. (Plate 1 reproduces fol. 42, from the *Liber imperfectionum notarum musicalium*.) Despite appearances, though, the manuscript is of quite remarkable textual accuracy and importance, with respect both to the verbal texts and, most strikingly, the hundreds of complex mensural and non-mensural music examples that punctuate these texts, which in other sources often confound even the most experienced, professional scribes. Brussels is a paper manuscript, and whatever the insecurities of watermark evidence, the three distinct marks preserved in the main folios seem to indicate an origin for the paper in southern Italy, with a certain focus on Naples, in the very late 1470s or 80s. (A full description of the manuscript is given below as an Appendix to this article.) The semi-formal hand is clearly northern European, in all probability French or Netherlandish. Many years ago I ventured the rash, or optimistic, suggestion that the manuscript may indeed be an authorial holograph,¹² but for some time now I have been reasonably convinced that this cannot be the case. Part of the reason for this lies not so much in the fact that there are indeed a few significant errors in the texts—we all make mistakes—but rather in the nature of some of these errors, which suggests that the scribe, whilst having a superb understanding and command of mensural theory, notation, and contemporary polyphonic repertoires, is somewhat

11 'Le second manuscrit est dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne. Il y est entré avec les livres du Père Martini, qui l'avait transcrit de sa propre main, d'après un ancien manuscrit de la bibliothèque Laurentienne de Florence, et d'après un autre ancien manuscrit dont Martini ne donne pas la source. La copie de Bologne n'a ni le *Diffinitorium*, ni le traité des *Effets de la musique*. Dans les autres traités, il offre quelques variantes dont nous avons fait profiter notre édition.' (E. Coussemaker, *Scriptorum*, op. cit., iv. p. iii). See below for further information on the eighteenth-century context of these sources.

12 For example, in R. Woodley, "Tinctoris's Italian Translation of the Golden Fleece Statutes: A Text and (Possible) Context," *EMH*, 8 (1988), 173–244, at 198.

Ex em plum
Quidam mod' imperfectis magis
 Quodam modo quantum
 ad partes propinquas et
 tantum tantum et hoc in modo
 maiori imperfecto modo mou
 perfecto tempore perfecto et
 prolatione maiori ut hic patet

Ex em plum
Tertium mod' imperfectis magis
 Tertio modo quantum ad
 partes remotas et remota
 tantum et hoc in utroque modo
 imperfecto tempore perfecto et
 prolatione maiori ut hic patet

Ex em plum
Quidam mod' imperfectis magis
 Quarto modo quantum ad
 partes propinquas et remotas
 tantum et hoc in modo maiori imperfecto
 modo mou perfecto tempore perfecto et
 prolatione maiori ut hic patet

Quidam mod' imperfectis magis
 Quarto modo quantum ad
 totum partes propinquas
 partes remotas et partes re
 motas simul et hoc in utroque
 modo perfecto tempore perfecto
 et prolatione maiori ut hic patet

Ex em plum
De imperfectione longe in mo
 do maiori perfecto capitulum
Longa in modo maiori per
 fecto per imperfectionem quantum
 ad totum Nam tunc valet tres
 breues quantum una tantum sua
 parte ipsius longe poterit
 abstrahi ut hic patet

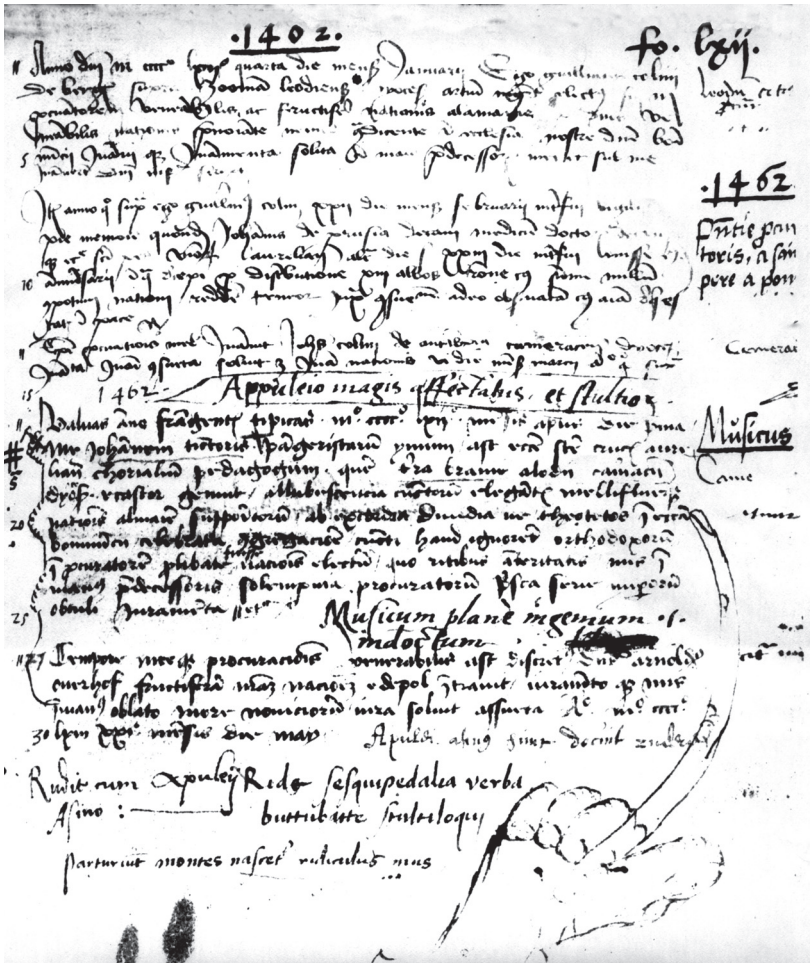
Ex imper
 fectioe longe
 in tempore
 perfecto

Exemplum
Perfecta longior tempore
 perfecto per imperfectionem quantum
 ad duas partes ipsius aut una
 tantum et tunc breuis et pars eius
 propria est valet tres semibreues
 hinc pro quibus breuis poterit una
 semibreuis tantum tertia parte
 ipsius abstrahi ut hic patet

Plate 1. Bruxelles, BrB, MS II 4147, fol. 42

(from Johannes Tinctoris, *Liber imperfectionum notarum musicalium*)

less fluent than the author himself in the detail of chant theory. I also now believe that, contrary to my earlier opinion, there are simply too many palaeographical problems and inconsistencies surrounding the comparison of hands with the one secure example of Tinctoris's handwriting that we have, from his time as procurator of the German nation at the University



126

Plate 2. Orléans, Archives départementales du Loiret, D 213 (*Liber procuratorum* I), fol. 62 (Tinctoris's handwriting: main text, lower half of folio 'Valvas ... xxi^o mensis die maii', excluding later marginalia and annotations), dated 1 April 1462 (1463 new style)

of Orléans in 1462 (Plate 2).¹³ The best working hypothesis at the moment seems to be that Brussels 4147 was copied by a close colleague of Tinctoris at Ferrante's court, probably a fellow chaplain-singer from northern France

13 Orléans, Archives départementales du Loiret, D 213 (*Liber procuratorum* I), fol. 62. Except in cases of physical incapacity, it was part of the duty of the procurator to enter the names of the matriculating students in his own hand, the only deviation from this practice occurring in the period between 1485 and 1508, when the students entered their names themselves. R. Woodley, "Tinctoris Biographical Evidence," art. cit. 228, citing C.M. Ridderikhoff and H. de Ridder-Symoens, *Premier livre des procureurs de la nation germanique de l'ancienne université d'Orléans (1444-1546)*, Part 1 (Leiden, Brill, 1971), p. xxv.

or the French-speaking Low Countries—in other words probably a near-compatriot of Tinctoris. The textual or filiator proximity of Brussels 4147 to Tinctoris's own personal copies from the 1470s (now presumed lost) is also suggested circumstantially by the fact that this is the only source to transmit the completion dates and location for two of the treatises in their explicits: that of the *Liber de natura et proprietate tonorum* is given as 6 November 1476, and that of the *Liber de arte contrapuncti* as 11 October 1477, both specified as at Naples, while Tinctoris was employed as chaplain there. Neither of these dates is retained even in the formal presentation copies of Valencia 835 or Bologna 2573, and since this is often the kind of extrinsic information (crucial for us, but less so to fifteenth-century copyists) that tends to evaporate quite quickly in the re-copying process, their preservation in Brussels indicates that its exemplar was probably very close to the author's own fair copies. (The explicit to the *Liber de natura et proprietate tonorum*, especially, is perhaps scribal rather than authorial in its precise, surviving wording, and the tense of the phrase "... quem quom capellanus regius esset" may, but does not necessarily, imply that Tinctoris had left Naples at the time of copying: see Appendix for details.) In short, within the limitations of a fallible world, for quite a high proportion of its contents Brussels looks as though it is as close to Tinctoris's 1470s texts as we are likely to get, allowing for a little judicious editorial work on the relatively small number of obvious errors that have slipped through.

There are a few plausible candidates for copyist who fulfil the criteria outlined here, though more work will be needed to narrow the list down further. The reasonably well-known figure of Vincenet du Bruecquet, who is already acknowledged to have been a scribe, as well as composer and singer, from the province of Hainaut adjacent to Tinctoris's own Brabant, was certainly a colleague of Tinctoris at Ferrante's court; his wife Vannella is recorded as widowed in 1479, but he therefore just squeezes in as a candidate.¹⁴ The renowned singer Jean Cordier, according to Reinhard Strohm a native of Bruges, in the course of a varied, peripatetic and lucrative career in both the North and Italy is known to have worked in Naples in the 1470s and left debts

¹⁴ See, for example, A.W. Atlas, *Music at the Aragonese Court*, 69–71; and, more recently, A.W. Atlas, "Vincenet," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie and J. Tyrrell (eds) (London, Macmillan, 2001), xxvi. 648–49. Although Du Bruecquet's activity as scribe is not in doubt, no definitive examples of his handwriting have yet surfaced. I am grateful to Pamela Starr for confirming that none of the Vatican documents concerning Du Bruecquet that she has inspected includes any instance of his writing or signature (correspondence of 27 June 2006).

there in the early 1480s.¹⁵ He is unlikely, however, to be a realistic possibility: although he would certainly have been personally known to Tinctoris, having arrived at the Neapolitan court at almost the same time as the theorist, in 1472, he seems to have left as early as 1474, having been poached under now notorious circumstances by Galeazzo Maria Sforza in Milan, and is not known to have returned to Naples thereafter.¹⁶ There are also a number of possible candidates as copyist among some figures of northern origin who are hardly known to us at all now, but who must have been highly reputable musicians at the Naples court in their day, such as Jacobus Villette, priest from the diocese of Cambrai,¹⁷ Johannes de Lotinis, soprano singer from Dinant and dedicatee of Tinctoris's *Expositio manus*;¹⁸ or Filippet Dortenche, according to Allan Atlas possibly from Burgundy:¹⁹ all three of these are recorded in a chapel list of October 1480.²⁰ Or there is the even more obscure Johannes de Vuilles cited by Strohm as a singer in Ferrante's chapel visiting Bruges in

- 15 R. Strohm, *Music in Late Medieval Bruges* (Oxford, Clarendon Press, 1985), 136-38, and 265 for further references.
- 16 See Pamela Starr's survey of Cordier's life, from the viewpoint of musical career management at this time, in "Musical Entrepreneurship in 15th-Century Europe," *Early Music*, 32 (2004), 119-33. Although no complete biographical survey of Cordier has been published, other valuable material, in addition to that in R. Strohm, *Music in Medieval Bruges*, appears in R. Walsh, "Music and Quattrocento Diplomacy: The Singer Jean Cordier between Milan, Naples and Burgundy in 1475," *Archiv für Kulturgeschichte*, 60 (1978), 439-42; E.S. Welch, "Sight, Sound and Ceremony in the Chapel of Galeazzo Maria Sforza," *Early Music History*, 12 (1993), 151-90; F. d'Accone, "The Singers of San Giovanni in Florence During the 15th Century," *JAMS*, 14 (1961), 307-58; and T. Schmidt-Beste, "Cordier, Jean," MGG, *Personenteil*, t. 4 (Kassel, Bärenreiter, 2000), cols. 1568-1569. Despite the unlikelihood of Cordier's own involvement with Brussels 4147, or any other known activity as copyist, I am grateful to Pamela Starr (personal communication of 1 December 2006) for the observation that, as *tenorista*, some degree of particular responsibility for the copying of repertory may well have fallen on one in his position.
- 17 A.W. Atlas, *Music at the Aragonese Court*, *op. cit.*, 43-44.
- 18 See R. Woodley, *Tinctoris Theoretical Works*, links to *Expositio manus*, 'Prologus,' lines 4-5; or ed. A. Seay, *Tinctoris Opera theoretica*, *op. cit.*, i. 31. Tinctoris refers to De Lotinis as one of the finest 'supremus' singers of the day in his *De inventione et usu musicae*: see K. Weinmann, 'De inventione,' *op. cit.*, 33.
- 19 A.W. Atlas, *Music at the Aragonese Court*, *op. cit.*, 40. These names also surface with reference to possible hands in the compilation of Mellon and the Naples *L'Homme armé* mass manuscript (Naples, Biblioteca Nazionale, ms. VI. E. 40) in G. d'Agostino, "Note sulla carriera napoletana," *art. cit.* 337, along with a certain 'Johannes de Bruges' cited by R. Strohm—though without a primary source given—as scribe at the Neapolitan court between 1474 and 1486 (R. Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, *op. cit.*, 137).
- 20 The original document was destroyed during World War II, and scholars are entirely reliant for their interpretation of the list on the text originally printed by E. Vander Straeten (*La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle: documents inédits et annotés*, 8 vols (Brussels, Muquardt, Van Trigt, Schott Frères, 1867-1888), iv. 28-30). This text, however, is full of still unresolved problems, as A.W. Atlas has described (*Music at the Aragonese Court*, *op. cit.*, esp. 45-47 and 54-57).

Tabula scripti super punctis musicalibus incipit 47

De puncti diffinitione et eius diuisione	Ca	1
De puncto diuisione	Ca	2
De puncto augmentationis	Ca	3
De puncto perfectionis	Ca	4
Summa distinctio parti prepo- siti aut postpositi	Ca	5
De puncto maiore postposito in modo maiori perfecto	Ca	6
De puncto longo postposito in utroque modo perfecto	Ca	7
De puncto breui postposito in modo minori perfecto	Ca	8
De puncto semibreui postposito in modo maiori et prolatione maiori	Ca	9
De punctis in duobus codem cantu sub quatuorlibet specie et mutatis conuenientibus	Ca	10
De punctis minime postposito in prolatione maiori	Ca	11
Qui puncti note opponantur pro ea in et q pro ea alijs sit	Ca	12
De puncto diuisione apposito note pro ea tantum	Ca	13
De punctis amensuris pausis	Ca	14
De abusu punctorum diuisione in et perfectionis	Ca	15
De punctis prolationis et more generalis	Ca	16
De punctis prolationis	Ca	17
De punctis more generalis	Ca	18
De partibus repetitionis	Ca	19
Opus conclusio	Ca	20

Explicit

Tabula capitulorum hoc in libro de arte contrapuncti continetur 42

Capitula primi libri

Quid sit unde dicitur et quo quo fiat contrapunctus	Ca	1
--	----	---

Plate 3. Bruxelles, BrB, MS II 4147, fol. II^v (*tabula* for Tinctoris, *Scriptum super punctis musicalibus* and beginning of the *Liber de arte contrapuncti*)

1484 to try to retrieve Jean Cordier's (ten-year-old?) debt.²¹ At any rate, the Brussels manuscript was clearly intended as a practical reference copy, since the scribe has taken great pains to compile a detailed index of contents or *tabula*, itemised down to individual chapter headings, with folio references for each treatise (example reproduced as Plate 3). One very characteristic scribal trait in the manuscript is the formation of F-clef, often with an unusual backwards hook added to the left of the stem of its quasi-*longa* component

21 R. Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, op. cit., 137.



Plate 4. Bruxelles, BrB,
ms. II 4147, fol. 68
(detail: F-clef formation from example
within *Liber de arte contrapuncti*,
Book I, Chapter 12)

(see Plate 4). As yet this particular formation of clef has not been found in any other late fifteenth-century musical source, but in due course it may well help to identify the scribe if he was indeed active elsewhere.

BRUSSELS 4147 IN THE EIGHTEENTH AND NINETEENTH CENTURIES

The textual and historical significance of Brussels 4147, then, is evident. What is interesting in the context of the present article, however, is the crucial role that the manuscript played in the revival of Tinctoris's fortunes in the late eighteenth and nineteenth centuries, after a long period of perhaps inevitable eclipse—or, at most, sporadic antiquarian curiosity—during the intervening centuries. By the 1760s and 1770s there was a certain flickering of interest in Tinctoris unrelated to the survival of the Brussels manuscript, focused mainly on the figure of Padre Martini in

Bologna and involving letters to and from Martini concerning the copying of manuscripts of various medieval treatises, including one in the Biblioteca Mediceo-Laurenziana in Florence (ms. Plut. XXIX. 48), which contains Tinctoris's *Proportionale musices*. A letter dated 29 December 1759 from Angelo Maria Bandini, librarian of the Mediceo-Laurenziana, written presumably in response to an enquiry by Martini, lists a number of manuscripts of early music theory, including that containing the *Proportionale*, which Bandini is offering to have copied for Martini as he wishes. Subsequent correspondence confirms that Martini eagerly took up the offer with several manuscripts: a letter of 8 March 1760 from Fra Paolo Antonio Agelli in Florence informs Martini that the copying of (the present) ms. Plut. XXIX. 48 has been completed, and that he is awaiting instructions for the copy's delivery to Bologna; a follow-up letter from Agelli dated 29 March 1760 asks for confirmation of its receipt.²²

²² A. Schnoebelen, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna: An Annotated Index* (New York, Pendragon, 1979) [Annotated Reference Tools in Music, 2], 4 (nos. 27 and 29) and 45 (no. 401).

Charles Burney, too, makes it clear in his *General History* and other letters that on his ten-day visit to Bologna in August 1770 he was able to spend time not only working on various early theoretical sources in Martini's own library, but, with Martini's encouragement, visiting the nearby monastery of San Salvatore to study the Tinctoris codex now housed in the University Library as ms. 2573. As we have seen earlier from Coussemaker's preface, Martini clearly transcribed this manuscript himself, and collated its readings with his copy of the Florence source, perhaps at some point after Burney's visit:

I shall insert here an extract which I made at Bologna, from an unedited tract written by John Tinctor, and preserved, with other ms. treatises of the same author, in the library of the canons regular of S. Saviour, in that city; to which P. Martini referred me, upon asking him by what nation he thought music in parts, or simultaneous harmony, was first cultivated.²³

Burney also visited the Medicea-Laurenziana after leaving Bologna, where Bandini showed him Plut. XXIX. 48, on the contents of which Burney made hurried notes, but commented that 'Padre Martini has had the whole book copied and I saw it at Bologna.'²⁴ Indeed, modern musicological awareness of Tinctoris in the English-speaking world can largely be traced to Burney's often insightful perception of Tinctoris's historical significance, based on his and Martini's work on the Bologna and Florence manuscripts, as well as the printed *Diffinitorium*.²⁵ Burney used the copy of the *Diffinitorium* held then in the Royal Library in London (now part of the British Library), and tells us with some glee that he was 'honoured with the singular indulgence of a permission to transcribe it at my own house: for which I was the more solicitous, as it seemed of the greatest importance to my inquiries into the progress of the art at this

23 C. Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (1789), (ed. with critical and historical notes by F. Mercer) (London, Foulis, 1935), i. 711. Bologna 2573 was confiscated from San Salvatore by the French revolutionary forces in 1796, resulting in its temporary deposit in the Bibliothèque nationale in Paris, whence it was returned to Bologna—this time to its present home in the University Library—on 28 October 1815. (Information kindly communicated by the Biblioteca Universitaria in Bologna, and by Catherine Massip of the Bibliothèque nationale de France.)

24 H. Brofsky, "Doctor Burney and Padre Martini: Writing a General History of Music," *The Musical Quarterly*, 65 (1979), 313-45, at 322; for a description of Martini's collection of manuscripts and manuscript copies 'for which he has had a faculty granted him by the Pope, and particular permission from others in power,' see *Ibid.*, 317. Burney's manuscript journal of his tour through France and Italy in 1770 survives as British Library, ms. Add. 35122, and contains more anecdotal information than made its way into the subsequent published version of *The Present State of Music in France and Italy* (London, T. Becket, 1771).

25 C. Burney, *General History*, *op. cit.*, esp. i. 711ff.

early period, to have a precise idea of the acceptance in which these technical terms were then used.’²⁶

Meanwhile, Brussels 4147 had been lying, it would seem, relatively undisturbed in some private collection in Naples. We can reconstruct no firm detail of this as yet, except that in the late sixteenth or early seventeenth century it seems to have been thought still of sufficient value to be conserved with new flyleaves, two or three folios having already been lost at front and back of the manuscript. Perhaps, too, the plain parchment wrappers, which are still retained inside the 1970 boards, were added at the same time. (See Appendix for details.) But in 1794, as recorded later by Fétis,²⁷ the manuscript was brought to Paris, along with a rich collection of other early music, by the classical scholar, music theorist, composer and bibliophile Gaspare Selvaggi. For a long time Selvaggi has been a somewhat shadowy figure for music historians, known to the principal dictionaries, if at all, mainly as a pupil of the composer Alessandro Speranza.²⁸ But the recently increased interest in historiographical musicology and historicised music theory has helped clarify his position in the Tinctoris story in a quite fascinating way. Aside from his very highly regarded career in public administration and education—he rose to become Segretario Generale della Istruzione Pubblica in Naples, and, until his death in 1856, Prefetto of the Reale Biblioteca Borbonica (now the Biblioteca Nazionale), as well as fellow of the Reale Accademia Ercolanese and the Accademia Pontaniana—Selvaggi is now best known to musicology as the author of a significant *Trattato di armonia*.²⁹ Published eventually in 1823, the *Trattato* represented an innovative synthesis of a peculiarly influential Neapolitan school of analytical harmony and counterpoint instruction in the late eighteenth and early nineteenth centuries. Recent work on Selvaggi’s treatise by Rosa Cafiero makes it clear how a number of Neapolitan instructional texts on harmony and accompaniment were being absorbed and translated in Paris at this time by a new generation of French musical pedagogues, in the cause of advancing a new period of French music liberated from what was viewed as the stultifying oppression of, especially, *ancien régime* opera and

²⁶ *Ibid.*, 717.

²⁷ F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2^e ed., 10 vols (Paris, Firmin-Didot, 1860-1880), viii. 229.

²⁸ See, for instance, S. Gmeinwieser, “Alessandro Speranza,” *New Grove Dictionary*, xxiv. 172.

²⁹ See R. Cafiero, “Una sintesi di scuole napoletane: il *Trattato di armonia* di Gaspare Selvaggi (1823),” *Studi musicali*, 30 (2001), 411-52, at 419, citing an obituary notice by Ferdinando di Luca; also G.N.F. Castaldi, *Della Reale Accademia Ercolanese dalla sua fondazione sinora, con un cenno biografico de’ suoi soci ordinari* (Napoli, Porcelli, 1840), 236-37.

choral music.³⁰ One figure closely involved in this attempt to revivify French music was the writer, instructor and composer Alexandre-Étienne Choron, who himself published a three-volume *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* in 1804 (Paris, Imbault), and *Principes de composition des écoles d'Italie* a few years later in 1808 or 1809 (Paris, LeDuc). Choron is perhaps best known today as collaborative author, with François Joseph Marie Fayolle, of the *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs morts ou vivans*, published in Paris in 1810–1811 (Valade, *et al.*),³¹ though Fayolle, it seems, did most of the work on this. Part of Choron's nationalistic agenda, in seeking the true roots of French music, was to make the historical leap backwards to a period before the perceived debasements of the seventeenth and eighteenth centuries, specifically to the generations of Josquin and Janequin, to try to demonstrate the international reputation, influence and historical significance of France. As Katharine Ellis has shown in her valuable recent book, the long-running arguments over whether Goudimel was Palestrina's teacher were part of this chauvinistic contention for historical primacy.³² In this context, it is easy to see how Tinctoris was drawn in and appropriated as 'French', and perfectly understandable that during Selvaggi's eighteen-year stay in Paris in the 1790s and early 1800s, his precious old manuscript of the Tinctoris treatises should have been eagerly snapped up by none other than François Fayolle himself.³³

The significance of the Tinctoris manuscript to this wider political and cultural agenda was clear to Fayolle and Choron, and in 1812 Fayolle sent

30 Examples given by Cafiero include, for instance, F. Tomeoni, *Méthode qui apprend la connoissance de l'harmonie et la pratique de l'accompagnement selon les principes de l'école de Naples* (Paris, chez l'auteur, [1798]); id., *Traité d'harmonie et d'accompagnement selon les principes de Durante et Leo, fondateurs de l'harmonie dans les conservatoires de Naples* (Paris, chez l'auteur, [c. 1800]; and H.F.M. Langlé, *Traité de la basse sous le chant, précédé de toutes les règles de la composition* (Paris, Nadermann, [c. 1798]). See also K. Ellis, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France* (Oxford, Oxford University Press, 2005), esp. Chapter 4 "La musique française at the Crossroads," 119–46.

31 Also published as facsimile reprint (Hildesheim and New York, Georg Olms, 1971).

32 K. Ellis, *Interpreting the Musical Past*, *op. cit.*, 182–86.

33 It is not known from whom Selvaggi himself had originally acquired the manuscript in Naples, though there is a remote possibility that his early philosophy teacher Antonio de Martiis may have been the previous owner: see Appendix below, 6. Contents, at fol. 90. Fétis, writing in 1844 for the first edition of his *Biographie universelle* (viii. 367), and repeated in 1865 in the second edition (viii. 229), states specifically that Selvaggi had bought the manuscript in Italy, rather than having acquired it through gift or bequest. The pre-1794 ownership of the manuscript, though, is frustratingly undocumented: I am very grateful to Rosa Cafiero for confirming that, as far as she is able to ascertain, none of the extant letters of Selvaggi surviving in the Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria in Naples contains any reference to his acquisition of the manuscript (personal communication of 1 February 2007).

the manuscript to the French Minister of the Interior, to ascertain whether its publication and translation could be given official government support and funding. The Minister duly submitted the manuscript, along with a letter dated 14 September 1812, to the Classe des beaux-arts of the Institut impérial de France, inviting its Section de musique to give an opinion on the matter. The theorist, under his presumed French name of 'Teinturier', is cited as 'regardé comme l'écrivain didactique le plus estimable de l'école française et de l'école gallo-belge de la musique.'³⁴ Indeed, the claims of Frenchness at this time (whilst involving a certain creative misreading of Tinctoris's own texts) had a certain politically opportune accuracy about them, since Tinctoris's known birthplace, in the vicinity of Nivelles, was then part of the département de la Dyle, founded in 1795 during the occupation of the southern Netherlands by France:

134

J. Teinturier, dit *Tinctor* ou *Tinctoris* de son nom latinisé suivant l'usage du temps, était de Nivelles, ville de Brabant, qui fait aujourd'hui partie du département de la Dyle, où il naquit de 1430 à 1440. C'est à cette époque où, d'après ce que l'on sait par l'histoire de l'art et d'après ce qu'il dit lui-même dans un de ses Traités, que l'école flamande commença à se former sur l'enseignement et à marcher sur les traces de l'école française de musique, alors la plus célèbre qui fût en Europe.³⁵

Fayolle's colleague Choron was himself the reporting member of the music section of the Classe des beaux-arts (the other members being the composers Méhul, Gossec and Grétry), and so it is hardly a surprise that he was happy to write an enthusiastic report to the Classe supporting the project. It is worth quoting further extracts from this report at length, to see both how the musical and intellectual significance of Tinctoris's writings is perceived, and how nationalistically orientated historical continuities are constructed in order to link the purported fifteenth-century 'French school' to the writer's contemporary situation:

À présent, pour mettre la classe des beaux-arts en état de répondre à la demande de S. Exc. [le ministre de l'intérieur], la section de musique n'hésite point à déclarer que la traduction et la publication des *Œuvres de J. Teinturier* est d'un très-grand intérêt pour l'art musical, et sur tout pour l'honneur de l'École française ; et voici de quelles raisons elle appuie son opinion à cet égard.

³⁴ *Le Moniteur universel*, 75 (16 March 1813), 278.

³⁵ *Ibid.*

Les *Œuvres de J. Teinturier* sont importantes pour l'art, quant à l'érudition et quant à l'art en lui-même : quant à l'art en lui-même, parce que le plan de l'auteur embrassait toute la musique pratique, il expose sur toutes les parties une doctrine d'une exactitude irréprochable. Sa marche est très-méthodique ; ses définitions sont d'une rigueur et d'une précision remarquables, et ses développemens d'une extrême clarté. Une grande partie de cette doctrine et notamment toute celle qui porte sur le contrepoint est encore en usage aujourd'hui. Tout ce qu'il dit sur la succession des intervalles est infiniment supérieur à tout ce que l'on a fait avant lui, et j'ajouterai même à tout ce que l'on a depuis écrit sur cette matière, l'une des plus importantes de toute la composition, puisqu'elle en est la première base.

Ces *Œuvres* seraient très-utiles pour l'érudition musicale, parce qu'elles contiennent beaucoup de citations et de détails sur une époque où l'histoire de l'art présente jusqu'à ce moment une lacune immense. Les sept premiers Traités sont ce que l'on a fait de mieux sur l'ancienne notation musicale : notation entièrement ignorée aujourd'hui ; qu'il serait intéressant de connaître, et sur laquelle il n'existe aucun ouvrage propre à être mis entre les mains de toutes sortes de lecteurs, ceux qui en traitaient étant écrits en latin ou en langues étrangères, et étant devenus d'une rareté extrême. Enfin, ces *Œuvres* offrent le résumé de la doctrine de tout le Moyen Âge, qui, perfectionnée par l'École française de cette époque, peut être regardée comme la liaison de l'antiquité et de l'École moderne, en sorte qu'elles forment une introduction à l'étude de la première et l'explication d'une partie de la seconde.³⁶

Despite the overtly chauvinistic complexion of this broad historical picture, Choron goes on to try to deflect any imputation of nationalistic bias ('Et pour qu'on ne pense point que ce témoignage que nous rendons à la mémoire et aux écrits de J. Teinturier sont [*sic*] le fruit d'une prévention nationale ...') with a listing of non-French historical witnesses to Tinctoris's importance, ranging from Ornithoparcus and Cerone to Forkel and Gerbert. But towards the end of his report—unsurprisingly, in view of its immediate intended readership—Choron and his fellow section members cannot resist returning to the nationalistic argument, to the point of hyperbole:

Rien n'est donc mieux motivé, ni mieux établi que le mérite de J. Teinturier et de ses ouvrages ; mais ce qui me reste à démontrer, c'est que la gloire de l'École française de musique n'y est pas moins intéressée que l'utilité de l'art lui-même.

Nous avons dit dans une autre occasion, qu'il fut une époque où cette École fut la principale École de musique de l'Europe ; c'est un fait que prouve l'histoire de

36 *Ibid.*

l'art, les aveux des auteurs de toutes les nations qu'il n'est pas de notre objet de citer ici ; mais c'est un fait que la publication des *Ceuvres* de Teinturier mettra dans la plus haute évidence.

En effet, si l'on étudie ce recueil, et que l'on le compare à tout ce qui l'a précédé et ce qui l'a suivi, on voit clairement, 1° qu'il y a une distance immense tant pour le fonds que pour l'exposition de la doctrine entre les écrits de cet auteur et ceux de tous ses prédécesseurs ; 2° que tous les auteurs qui sont venus après lui dans les diverses nations, pendant plus d'un siècle, tels que Fr. Gafforio, Ornitoparchus, P. Aron, Vanneo et toute cette foule de didactiques italiens qui se sont succédés jusqu'à Zarlin en 1560, n'ont fait autre chose que de suivre la marche qu'il avait tracée, sans rien ajouter à sa doctrine. Surpassé par Zarlin et les autres à raison des progrès de l'art en certaine partie, il leur est demeuré supérieur en toutes celles qui, de son tems, étaient déjà l'objet d'un enseignement positif. Or, cette doctrine immuable et dès lors fixée, est entièrement établie dans les écrits de ce maître de chapelle du roi de Naples, non sur la pratique et les œuvres des Italiens, non même sur celle des Flamands, mais uniquement sur celle des Français qui fleurirent dans le courant du 15^e et même depuis la fin du 14^e siècle, depuis Jean des Murs et Guillaume de Machault qui florissaient vers 1380. Ce sont, suivant ses propres citations, Dufay, Brassart, Binchois, de Domart, Barbingant, Busnois, Fauques, Regis, Caron et autres dont il rapporte des exemples.³⁷

136

Choron's report was formally approved by the Classe des beaux-arts at its meeting on Saturday 5 December 1812, and an extract from the minute, together with the bulk of the report itself, from which the above extracts are taken, were subsequently published in *Le Moniteur universel* the following March.³⁸ In conclusion, the Classe sums up its view of the project's value in terms that mirror the report of the music section itself:

En conséquence, la Classe pense qu'il est utile et honorable pour la littérature française, qui est très-pauvre en érudition musicale, que l'ouvrage de Tinctoris, dit Teinturier, soit traduit et imprimé; il prouvera que la France a eu long-tems la

³⁷ *Ibid.*

³⁸ This version, as printed in *Le Moniteur universel*, appears with the signatures of Choron (as *rapporteur*), Méhul and Gossec, but according to Katharine Ellis, citing what is presumably a more primary source from A. Goudail, *Art, savoir et pouvoir. L'Académie des beaux-arts sous le Premier Empire. Présentation et édition critique des procès-verbaux (1811-1815)* (PhD, École nationale des chartes, 1995), i. 157-62, at 162, Grétry also appears as signatory to the report (K. Ellis, *Interpreting the Musical Past*, *op. cit.*, 20). In a later discussion of the Tinctoris manuscript by the Académie royale de Belgique, to be discussed below, this report of the French Classe des beaux-arts is again referred to as the work of the triumvirate of Choron, Méhul and Gossec; it may be that Grétry was also a member of the Section de musique, but was not called upon to give an opinion on the Tinctoris project.

meilleure et la seule École de musique qui existât. Peu de personnes, surtout parmi les musiciens, étant en état de lire l'ouvrage original, c'est en quelque sorte retrouver et mettre en circulation un titre littéraire honorable, et l'opposer aux étrangers, qui avaient droit d'affecter dans ce genre une supériorité réelle et une antériorité qu'ils n'auront plus.³⁹

As Katharine Ellis comments, 'The music section's reasoning is striking for its balancing of national pride against an admission of national inadequacy.'⁴⁰ For whatever reason, however—and there is more primary source work to be done in Paris on this—the project was abandoned; it is not quite clear who was intended to carry out the translation of Tinctoris's treatises, but it is probably most likely to have been Fayolle himself, since he had already shown a degree of Latinity in translating Book VI of the *Aeneid* into French some years previously.⁴¹ At any rate, in March 1817, at a point when Fayolle had moved temporarily to London, he sold or gave the Tinctoris manuscript, along with his own transcript of its contents, made perhaps when the project was still live,⁴² to the music historian and composer François-Louis Perne, the transfer of ownership being recorded in the front of the manuscript: 'Je soussigné reconnais avoir cédé à Monsieur Perne | en toute propriété le présent manuscrit, ainsi que | la copie qui m'appartenait. | à Paris, ce 14 Mars 1817 | Fayolle' (Plate 5). Perne had by that time progressed through an early career as singer, double bass player in the Opéra orchestra, and professor of harmony, to head as Inspector General what was to become the Paris Conservatoire (at that point the 'École royale de musique et de déclamation').⁴³ For a man keenly interested in the critical study of Greek and medieval texts on music, and the history of notation, the acquisition of the Tinctoris manuscript must have been a notable prize, and we know that, like Fayolle, he copied the manuscript in its entirety, his copy now resting on the shelf alongside its illustrious exemplar in the Bibliothèque royale in Brussels, as ms. II 4148.⁴⁴

39 *Le Moniteur universel*, 75 (16 March 1813), 278.

40 K. Ellis, *Interpreting the Musical Past*, *op. cit.*, 20.

41 J. Montgrédien, "François (Joseph Marie) Fayolle," *New Grove Dictionary*, viii, 628. See Addendum, online article (n. 1 above).

42 Fayolle's transcript may be that surviving unsigned as Paris, BnF, ms. lat. 9338, but it has not so far been possible to confirm this.

43 For a short synopsis of Perne's career and writings, which are clearly in need of a major study in their own right, see J. Montgrédien and K. Ellis, "François-Louis Perne," *New Grove Dictionary*, xix, 444-45.

44 Indeed, the manuscript next again in number, ms. II 4149, a late fifteenth- or early sixteenth-century Italian paper manuscript of just the Tinctoris *Proportionale*, also belonged to Perne (*ex libris* dated 24 May 1816, fol. 1). The earlier provenance of this source has not yet been satisfactorily researched.

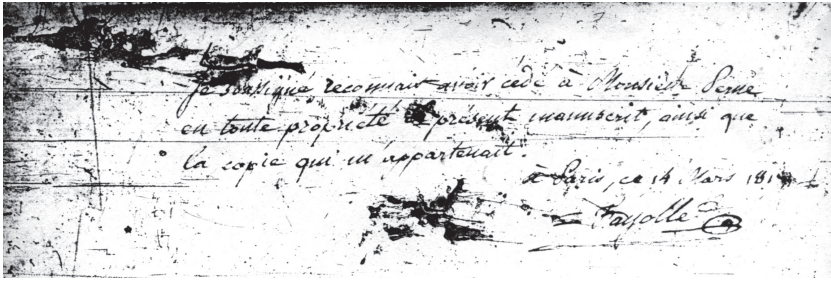


Plate 5. Bruxelles, BrB, MS II 4147, fol. [X]
(note in hand of François Joseph Marie Fayolle recording transfer of ownership
of Brussels 4147 to François-Louis Perne, dated Paris, March, 14th, 1817)

138

Perne left a trail of uncompleted historical projects behind him when he died in 1832, including one, fascinatingly, on Machaut's music and poetry; if he had ever planned to take up the torch for the aborted Choron/Fayolle Tinctoris edition and translation, nothing came of it once more. But upon Perne's death his whole impressive library passed to François-Joseph Fétis. At this point the political complexion of the nineteenth-century Tinctoris project changes colour, and the appropriation of Tinctoris's work for cultural and historical legitimation shifts its focus from France to Belgium.

More than 25 years elapsed, in fact, before the publication project was resuscitated; but by 1860 Fétis had clearly completed not just his own transcription of the Latin text from the manuscript (as Fayolle and Perne had done before him), but also a full French translation and notes for a commentary, which survive in the Bibliothèque royale in Brussels as ms. II 5482–3.⁴⁵ Fétis is obviously coming at the project from a Belgian nationalistic perspective, as part of the larger agenda of reorientating the true, pure origins of Renaissance polyphony on to Belgian rather than French territory—particularly, of course, in the wake of the variously contested political boundaries drawn up between France, the United Kingdom of the Netherlands, and the new Belgium during the course of the first two decades of the nineteenth century.⁴⁶ As early as 1829, just before the establishment of the Franco-Belgian border in 1830, Fétis had written his famous *mémoire* on the merits and cultural significance of early Netherlandish music, at almost exactly the same time that Choron had done the same on behalf of France: Fétis's was published,⁴⁷ that of Choron still lies in manuscript in the

⁴⁵ See, however, n. 50 below.

⁴⁶ See, for example, T. Baycroft, "Changing Identities in the Franco-Belgian Borderland in the Nineteenth and Twentieth Centuries," *French Studies*, 13 (1999), 417–38.

⁴⁷ F.-J. Fétis, *Verhandelingen over de vraag: welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e en 16e eeuw in het vak der toonkunst verworven, en in hoe verre*

Bibliothèque nationale in Paris.⁴⁸ The Tinctoris transcription, translation and notes prepared by Fétis were submitted along with the manuscript itself—again in a striking parallel to Fayolle nearly fifty years earlier—to the Classe des beaux-arts of the Académie royale de Belgique in October 1860. As with Choron before, the proposal for publication was put officially to the Classe des beaux-arts in a report given by André van Hasselt, inspector-general for education and member of the Académie for literature and philology, after studying the manuscript and in full awareness of the earlier, aborted French project. Van Hasselt’s report of 9 December 1860⁴⁹ opens by placing the new proposal in the context of a wider plan, under royal decree of 12 November 1859, for a series of publications of the principal Belgian composers of the fifteenth and sixteenth centuries, under the direction of Fétis himself. Just as with Choron’s report, the rhetoric here soon seeks a certain justification by attempting to affiliate Tinctoris and his works to the notion of a national ‘school:’

La Classe des beaux-arts ne peut que s’applaudir d’avoir vu l’arrêté royal du 12 novembre dernier rattacher la publication des œuvres des principaux compositeurs belges du xv^e et du xvi^e siècle à l’intéressante série des travaux dont l’Académie royale s’est chargée ou qu’elle a provoqués, soit par sa propre initiative, soit par celle de ses membres.

Ces grands artistes, qui donnèrent tant d’éclat au nom belge et qui, attachés à la cour des princes les plus magnifiques de leur temps, ou aux cathédrales les plus renommées de la chrétienté, fondèrent, dans différents pays de l’Europe, des écoles musicales devenues soudainement célèbres, ces artistes méritaient, à

kunnen de nederlandse kunstenaars van dien tijd, die zich naar Italien begeven hebben, invloed gehad hebben op de muzijkscholen, die zich kort daarna in Italien hebben gevond? [French translation as: *Mémoire sur cette question: Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux xiv^e, xv^e et xvi^e siècles; et quelle influence les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie ont-ils exercée sur les écoles de musique qui se sont formées peu après cette époque en Italie ?*] (Amsterdam, J. Müller, 1829). Fétis’s piece was his response to a competition question posed in 1828 by the Institute of Science, Literature and Fine Arts of the Kingdom of the Netherlands, a repeat of the competition held two years previously which had been met with lacklustre response: for this and its wider context see especially K. Ellis, *Interpreting the Musical Past*, *op. cit.*, 147–77, at 148. Fétis’s *mémoire* was eventually awarded the silver medal in the 1828 competition, the gold medal going to Raphael Georg Kiesewetter: see *ibid.*, 24.

48 Paris, BnF, ms. n.a.fr. 263 (undated).

49 Reported under the heading “Monuments de l’histoire de la musique” in *Revue et Gazette musicale de Paris*, 28/5 (3 February 1861), 35–36 and *ibid.*, 28/7 (17 February 1861) 50–52, the report itself bearing the title “Sur le manuscrit des traités de musique de Jean Tinctoris et sur la traduction française de ces ouvrages, par M. Fr. Fétis, Membre de l’Académie.” The original source of the report is given as from the “bulletins de l’Académie royale de Belgique, 29^e année, 2^e série, t. X [1858], n^o 12.”

coup sûr, d'être tirés de l'oubli où leurs compositions sont tombées par suite du changement qu'a subi le système de notation suivi par eux. Cette espèce de fouille archéologique, que nous nous félicitons de voir placée sous la savante direction et sous la surveillance de notre confrère M. Fétis, est un pieux et légitime hommage rendu à la mémoire de nos anciens compositeurs de musique. Elle remettra aussi en lumière une foule de productions qui auront leur importance pour l'histoire de l'art en générale et pour l'histoire de l'école belge en particulier.

Toutefois, Messieurs, dans cette collection, on ne pourra guère étudier que sous une seule face le talent ou le génie de nos anciens compositeurs, c'est-à-dire leur côté pratique, s'il m'est permis de m'exprimer de la sorte. À la vérité, on pourra reconnaître, par voie d'analyse, dans leurs œuvres mêmes, la doctrine ou la théorie musicale qui leur a servi de base. Mais il me semble que, s'il est possible de rattacher aux productions de nos maîtres du xv^e siècle un exposé théorique des différentes parties de la science musicale à cette époque, et de montrer que cette théorie, écrite par un belge, est antérieure à toute autre, notamment à celle de Gafuri, la plus ancienne connue jusqu'à ce jour, nous devons tenir à l'honneur de constater le fait et d'en fournir la preuve au public savant.

Or cette preuve réside précisément dans le manuscrit de Tinctoris, sur lequel vous avez bien voulu me charger de vous présenter un rapport⁵⁰.

There follows an extensive quotation from the statement drawn up by the Institut impérial de France half a century previously, including synoptic descriptions of the contents of Tinctoris's treatises. In the course of this quotation, Van Hasselt even feels the need to draw attention to the previous report's references to a 'French school,' and explicitly reorientate these to the new political and geographical reality: 'L'expression *école française*, pouvait être juste à une époque où la Belgique faisait partie de la France. Elle n'est plus de mise aujourd'hui, et il faut la remplacer par celle d'*école belge*.'⁵¹ He is nevertheless highly sympathetic

50 *Revue et Gazette musicale de Paris*, 28/5 (3 February 1861), 35. It seems, in fact, that Edmond Vander Straeten was responsible for the actual copying (or recopying) of at least part of these texts presented to the Académie, along with the original manuscript. Regarding a (printed?) proof of the Latin texts which he had for inspection (presumably around 1875), but which he had insufficient time to correct before departing on a tour of Italy, Vander Straeten comments: 'Cette épreuve, qui a été collationnée soigneusement sur le manuscrit le plus complet et le plus authentique de Tinctoris, à savoir celui qui fait aujourd'hui partie du Fonds Fétis, à la Bibliothèque royale de Bruxelles, a servi depuis au IV^e volume des *Scriptores* de De Coussemaker. Les *Traité de musique de Jean Tinctoris*, présentés par Fétis à l'Académie de Belgique... ont été copiés en grande partie par nous.' (E. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, op. cit., iv. 1–66, at 39). See also, however, n. 57 below.

51 *Revue et Gazette musicale de Paris*, 28/7 (17 February 1861), 50, n. 2. See also *ibid.*, 51, nn. 1–3, for reinforcement of this view.

to the thrust of the previous French project, whose aborted completion he attributes (not unreasonably) to the political disruptions at the fall of the First Empire, which ‘were hardly of a kind to leave the spirits freed for the peaceful preoccupations of art and literature.’ But he then returns to his opening theme in asserting the significance of Tinctoris’s work as part of the wider cultural heritage of Belgium, to be treated on a par with other historical and literary figures of national significance, and as an ‘indispensable complement’ to the series of compositions to be published under the previously mentioned royal decree:

Malgré le vœu si formellement exprimé dans les conclusions du rapport présenté à la classe des beaux-arts de l’Institut de France, il ne fut pas donné suite au projet de publier une traduction des œuvres didactiques du célèbre musicien belge. Du reste, les événements politiques, qui se succédèrent en Europe depuis 1813 et qui permettaient déjà de prévoir la chute imminente de l’empire, n’étaient guère de nature à laisser les esprits livrés aux paisibles préoccupations de l’art et de la littérature.

Aujourd’hui que la Belgique, rendue à elle-même, recherche pieusement et remet en lumière tous les titres qu’elle peut faire valoir dans la domaine des sciences, des lettres et des arts, elle ne saurait se dispenser de réaliser pour elle-même le vœu exprimé par l’Institut de France en 1813. Il est de son honneur, me semble-t-il, de faire pour Tinctoris ce qu’elle a fait pour Van Maerlant et pour les chroniqueurs publiés par la commission royale d’histoire, ce qu’elle a décidé de faire pour les principales productions de nos anciens compositeurs de musique, et ce qu’elle fera peut-être un jour pour ceux d’entre nos poètes et nos prosateurs qui ont figuré avec le plus d’éclat dans la littérature du moyen âge. Car je considère l’œuvre de Tinctoris comme le complément indispensable de la collection dont la publication a été décidée par l’arrêté royal du 12 novembre dernier. Cette collection attestera le génie et l’habileté créatrice de nos anciens artistes du xv^e et du xvi^e siècles : l’œuvre de Tinctoris attestera que, sous le rapport des connaissances théoriques ces maîtres étaient en avant de tous ceux qui, à cette époque, ont figuré en Europe. L’un et l’autre fourniront au monde savant la preuve la plus évidente de la supériorité de nos musiciens dans la pratique aussi bien que dans la science de leur art.⁵²

Van Hasselt proceeds to praise Fétis’s work on the project further. He tells us that he has spent what little leisure time he has had, over a period of a month, checking Fétis’s translation—which is clearly complete and ready for

⁵² *Ibid.*, 51.

publication—against the Brussels manuscript itself, and that he is happy to confirm both its accuracy and intrinsic literary merit, as well as to salute Fétis's critical acumen and contribution to national culture:

La traduction des écrits didactiques de Tinctoris, si instamment réclamée par eux comme un travail qui intéresse la gloire nationale, la voici toute prête, grâce au zèle de notre savant confrère M. Fétis, qui a déjà enrichi de tant de précieuses découvertes l'histoire de l'art musical, et qui nous donne ici une nouvelle preuve de son dévouement pour tout ce qui peut servir à rehausser le nom belge. Cette traduction, je l'ai collationnée sur le texte du manuscrit avec tout le soin que mérite une œuvre si importante, et j'y ai consacré, pendant un mois, les loisirs si rares que me laissent les occupations de commis, qui forment les deux tiers de ma besogne officielle. C'est vous prouver, Messieurs, quel attrait puissant ce travail a eu pour moi. Aussi je crois pouvoir vous dire que la version de M. Fétis a toute la franchise et la libre allure d'une œuvre originale, et qu'en même temps elle reproduit, avec la fidélité la plus rigoureuse, la pensée de Tinctoris. On y retrouve cette clarté, cette pureté, cette élégance qui distinguent les écrits de notre confrère, et jusqu'à cette naïveté d'expression qui caractérise le maître de chapelle du roi Ferdinand I^{er} dans ses dédicaces et dans ses épilogues. Pour rendre sa version plus intelligible et la mettre à la portée d'un plus grand nombre de lecteurs, le traducteur a eu soin de transcrire en notation moderne tous les exemples et tous les modèles que Tinctoris fournit à l'appui de ses théories, et qu'il donne naturellement en notation ancienne dans ses différents traités.

Quoique le manuscrit qui a servi de base à M. Fétis soit en général fort soigné, il contient cependant quelques leçons défectueuses, qui proviennent évidemment du copiste à qui le manuscrit est dû et qui résultent, soit de la corruption, soit de l'omission de certains mots. Le traducteur me semble avoir suppléé à ces lacunes et avoir rectifié ces altérations avec la sagacité d'un vrai critique...

Je le répète, mon opinion est que la publication de la traduction de l'œuvre de Tinctoris intéresse au plus haut degré l'histoire de l'école de musique belge, et que ce travail forme un complément naturel de la publication décidée par l'arrêté royal du 12 novembre dernier.⁵³

The reply to Van Hasselt's recommendation, accepting his proposals in principle, was given on behalf of the Classe des beaux-arts by Joseph François Snel, violinist, conductor, composer, teacher, and member of the music section of the Académie royale. As with the earlier French project, *mutatis mutandis*,

53 *Ibid.*, 51-52.

part of the acknowledgement of Tinctoris's importance resides in the scarcely concealed pleasure taken in wresting intellectual and historical precedence from the Italian Franchino Gafori back to Belgium. In Snel's words, written only a few months before his death in March 1861:

Je me bornerai à vous dire, Messieurs, que je n'ai pu lire l'œuvre de Tinctoris sans éprouver un vif étonnement, ou mieux encore, sans ressentir un légitime orgueil pour notre patrie qui a produit, dès le milieu du xv^e siècle, un homme aussi avancé dans la théorie de l'art musical ; car, non-seulement on y trouve, comme disent très-bien les rapporteurs de l'Institut, les lumières les plus complètes sur l'ancien système de notation et sur toute la musique pratique, telle qu'elle était connue à l'époque où vivait l'auteur, mais encore on y reconnaît particulièrement, sous le rapport du contre-point, une science que personne, jusqu'à présent, n'avait cru trouver si loin dans le passé et qu'il est de notre honneur de constater publiquement. Désormais ce n'est plus à Gafori, mais ce sera plus haut, c'est-à-dire à Tinctoris, que l'on devra faire remonter une doctrine, la seule que ait animé l'art musical jusqu'au milieu du xv^e siècle. La preuve authentique en sera fournie au monde savant par le manuscrit que nous avons là devant nous...

Je ne pense pas, Messieurs, qu'après la lecture de cette œuvre on puisse se refuser un seul instant à reconnaître le haut mérite du travail qui est soumis à votre appréciation. Au nombre des productions de nos anciens écrivains qui, depuis quelques années, ont été mises en lumière, il en est peu dont la publication ferait autant d'honneur à la Belgique que celle des écrits de Tinctoris ; car il doit en résulter pour nous la preuve la plus irrécusable que notre école de musique fut la première et la plus ancienne qu'il y ait eu en Europe...

En conséquence, Messieurs, je conclus en vous priant de rechercher le moyen de publier le texte de l'œuvre de Tinctoris, avec la traduction qui en a été faite par M. Fétis. Ce sera là une chose aussi utile à la science qu'honorable pour le gouvernement belge.⁵⁴

Van Hasselt's proposals are accepted in principle, and following a request made at the end of his report, reinforced here by Snel's recommendation, a further decision is made by the Classe des beaux-arts to approach the relevant Belgian government minister regarding either a special subsidy to cover the publication costs for Fétis's translation with parallel original text, or else to have Tinctoris's work included in the collection of early Belgian composers already commissioned by the 1859 royal decree:

54 *Ibid.*, 52.

Conformément aux conclusions de ces commissaires, la classe décide qu'une demande sera adressée au ministre, soit pour obtenir un subside spécial destiné à couvrir les frais d'impression du travail de Tinctoris (traduction avec texte en regard), soit pour obtenir l'admission de ce volume parmi la collection des œuvres des anciens compositeurs belges. Elle décide également que les exemplaires des rapports de MM. Van Hasselt et Snel seront transmis à M. le ministre de l'intérieur.⁵⁵

As with the French project, however—despite the enthusiasm, time and energy expended by the individuals concerned—nothing came of the Fétis proposal in the end, though even in 1865 Fétis was still confident that his translation, along with the Latin text, would indeed be published once the second edition of his *Biographie universelle* was complete.⁵⁶ At his death, though, in 1871, it had still not been brought to fruition, and after Fétis's library, including the Tinctoris manuscript, was acquired by the Bibliothèque royale in Brussels, it was left to the enterprise and assiduousness of Coussemaker to complete the project. Restricting himself to the Latin texts, without translation or commentary, the self-contained, limited edition of Tinctoris's works—complete as he then saw it—was published in Lille in 1875,⁵⁷ then its reprint, seemingly without any textual or typographical alteration, in the fourth and final volume of his *Scriptorum ... nova series* the following year, 1876. Whether Coussemaker made any use of Fétis's own material, other than the original manuscript—or

55 *Ibid.*

56 F.-J. Fétis, *Biographie universelle*, *op. cit.*, viii. 230.

57 Ed. E. de Coussemaker, *Joannis Tinctoris tractatus de musica juxta Bruxellensem codicem, necnon Bononiensem ac Gandavensem* (Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1875; limited edition of 100 copies). This edition was preceded, however, by the rarely acknowledged *Traité inédit sur la musique du Moyen Âge*, 3 vols (Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1865-1869). Coussemaker's own, beautifully executed autograph copy of his Tinctoris texts (which incidentally demonstrate that a large proportion of the infelicities and errors of the published edition, especially in the mensural music examples, are due to typographical inexperience rather than editorial incompetence) survives as Brussels, Bibliothèque royale, MS 19.620. This manuscript is dated 1834—over forty years before the dedicated Lille edition—and records corrections to the texts added, presumably at Coussemaker's invitation, by the Austrian musicologist Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850) and the librarian of the Paris Conservatoire Auguste Botté de Toulmon (1797–1850). (See *Cantus 21, Mémoires du chant: Le livre de musique d'Isidore de Séville à Edmond de Coussemaker*, Bruno Bouckaert (dir.) (Neerpelt, Alamire, Lille, Ad fugam, 2006), no. 130). The date of this manuscript suggests that Brussels 4147 was still in Fétis's possession, following Perne's death in 1832, when Coussemaker used it to help draw up his texts. More enigmatically, though, Coussemaker's own manuscript seems to have been bought by the Bibliothèque royale as early as 1847 for the sum of 150 Belgian francs (Bouckaert, *ibid.*), so there are still some puzzles surrounding the precise textual processes and relationships leading up to the appearance of Coussemaker's published edition. See also no. 50 above.

indeed any of the earlier material of Fayolle and Perne—is still unclear, and it is to be hoped that some evidence of letters or other manuscript material by Coussemaker, relating to the process of compiling his edition, may surface in due course. For the sake of completeness, it should be noted that Coussemaker, whilst working primarily from the Brussels manuscript and (apparently) the Martini copies of the Bologna and Florence sources, made some use also of the manuscript now preserved as Ghent University Library, MS 70. This is a nicely executed but textually very strange source for Tinctoris, completed near Ghent in 1504 by the scribe Anthony of St Martinsdijk, for the library of Raphael de Marcatellis, Abbot of St Bavo's in Ghent.⁵⁸ Its main usefulness to Coussemaker was that it preserves a more complete version of Tinctoris's *Complexus effectuum musices*, half of which is missing from the Brussels manuscript because of the lost and damaged folios at the end: see Appendix. This said, one must retain some suspicion that Coussemaker's edition here was at least partly riding on the back of Fétis's earlier work, since van Hasselt's 1860 report to the Académie royale de Belgique had already explicitly credited Fétis with having collated the readings of Ghent 70 to complete the text of the *Complexus* for his transcription and translation.⁵⁹

Underlying much of these contested, nationalistically inspired endeavours to make Tinctoris's work more widely known was the remarkably fraught question of Tinctoris's geographical and linguistic origins. In essence, most writers up to and including Fétis accepted at face value the early biographical notice on Tinctoris written in 1495 by Johannes Trithemius, Abbot of Sponheim, in his *Catalogus illustrium virorum*.⁶⁰ Here Tinctoris is said to be a Brabantine from Nivelles, around 30 km south of Brussels, and the historical, political and linguistic complexities of this area therefore enabled both the early nineteenth-century French historians, and Fétis with

58 A. Derolez, *The Library of Raphael de Marcatellis, abbot of St Bavo's, Ghent, 1437-1508* (Ghent, Story-Scientia, 1979), 227-34. Derolez, however, mistakenly associates the scribe with the Dutch island of Tholen (*ibid.*, 230); I am grateful to Reinhard Strohm for pointing out this error at an early stage in my research on the Tinctoris sources.

59 *Revue et Gazette musicale de Paris*, 28/5 (3 February 1861), 36. Choron's earlier report for the Institut impérial de France notes the defective nature of the Brussels text here, but does not regard the lacuna as especially regrettable: 'Il convient d'observer que les derniers chapitres manquent au manuscrit; mais ils sont peu à regretter; ce dernier Traité étant de peu d'importance, et les titres de ces chapitres qui peuvent tenir lieu des chapitres eux-mêmes, se trouvant dans une table générale des matières, qui est en tête du manuscrit.' (*Le Moniteur universel*, 75 (16 March 1813), 278).

60 J. Trithemius, *Catalogus illustrium virorum germaniam suis ingenii et lucubrationibus omnifariam exornantium* ([Mainz,] n. d. [1495?]), fol. lxxiii; text reprinted in R. Woodley, "Tinctoris Biographical Evidence," art. cit., 247. Even though the book is without a printed date of publication, the entry relating to Tinctoris is explicitly dated 1495.

the Belgian Académie, to claim Tinctoris sufficiently as their own. When Edmond Vander Straeten published his essay on Tinctoris, however,⁶¹ he upset the received wisdom by seriously demeaning Trithemius as an authority, and by claiming to have found a more secure identification for Tinctoris's origins in the matriculation records of the University of Louvain (Leuven). This purported to show Tinctoris as from Poperinge in West Flanders, despite some frankly fast-and-loose datings which did not map at all on to what was known even then of Tinctoris's career and chronology. As a corollary, Vander Straeten pushed hard for the claim that Tinctoris would have been Flemish-speaking, with a vernacular family name of De Vaerwere.⁶² In relation to Coussemaker's edition, it is worth paying rather closer attention to the dating of Vander Straeten's purported discovery than Vander Straeten did himself with Tinctoris's dates. His letters to the Belgian Minister of the Interior, in which he took pride in informing the Minister of his discovery, are dated 8 and 17 March 1875.⁶³ Coussemaker's edition was presumably all but complete by this point, and he must have obtained Vander Straeten's new information very much at the eleventh hour—though it is not known by what route—clearly keen to incorporate it into the preface of his final volume as evidence of the latest research.⁶⁴ Unfortunately, though, the new discovery was utter nonsense: Coussemaker would have been better advised to stay with Trithemius, as we are now fairly sure that he was correct in this as in many other details, and that Tinctoris's family was almost certainly French-speaking, coming from Braine-l'Alleud, a little north of Nivelles.⁶⁵

61 E. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, *op. cit.*, iv. 1-66.

62 *Ibid.*, 11-15.

63 *Ibid.*, 9-10 and 13 respectively. In the first letter of 8 March, acknowledging the help of his colleague in the Brussels archives Louis Galesloot, Vander Straeten claimed to have identified Tinctoris's diocese of origin as La Morinie ("*morinensis dyocesis*") on the basis of a Magister Johannes Tinctoris having matriculated at Louvain on 15 May 1471. The second letter of 17 March claimed to have narrowed down the actual place of origin to Poperinge by cross-reference to another matriculation record of a Jacobus Tinctoris "*morinensis diocesis*", dated 25 February 1475, of whom Vander Straeten proclaims, with no substantiating evidence, "Sans nul doute, voilà un frère de Jean Tinctoris (13)."

64 E. Coussemaker, *Scriptorum*, *op. cit.*, iv. p. v. Coussemaker, to his credit, is a little more circumspect in his association of the Poperinge Tinctoris with the theorist (*ibid.*). Vander Straeten may well have communicated his new information directly to Coussemaker, especially if the two men had already been in sufficiently close contact for a proof copy of Coussemaker's edition to be sent to Vander Straeten: *cf.* n. 50 above.

65 See, for instance, R. Woodley, "Tinctoris Biographical Evidence," *art. cit.*, 223-24. Ironically, however, we should probably not entirely rule out the possibility that Tinctoris did indeed attend the University of Louvain for his first degree: there are at least two candidates of the correct name from the diocese of Cambrai (in which Braine-l'Alleud was situated) recorded as matriculating at slightly uncertain dates in the mid- to late-1440s, and whilst these dates are several years earlier than we might have expected (Tinctoris's date of birth

A FINAL MONUMENT

Meanwhile in Nivelles itself the decision had already been taken by the town council some six months earlier, on 28 October 1874, to erect a statue in honour of Tinctoris in the main town square, the Place Bléval; even though at that stage they did not believe that they could claim the musician's place of birth, they regarded his long-established connections with the town, as canon of the collegiate church of St Gertrude,⁶⁶ as sufficient to justify their sense of local pride. The council's application for building permission must have been submitted to the government some months previously, as the letter of approval from the Ministry of the Interior is dated 5 June 1874, couched in terms leaving no doubt as to the official line on Tinctoris's cultural status:

... En admettant que Tinctoris ne soit pas né à Nivelles, il est néanmoins bien démontré qu'il est Belge d'origine et qu'il se rattache à la ville de Nivelles par des liens étroits dont celle-ci est en droit de se prévaloir pour honorer sa mémoire. Il est avéré, en effet, que Tinctoris a été chanoine de la collégiale de Nivelles où il a résidé dans les dernières années de sa vie et où, probablement, il est mort. Ces circonstances paraissent suffire pour légitimer l'intervention de l'administration communale de Nivelles, d'autant plus que, si elle était récusée, Tinctoris, qui est certes une de nos gloires nationales les mieux établies, courrait grand risque de n'avoir jamais son monument pour le signaler à l'admiration et à l'émulation de ses concitoyens⁶⁷.

A sum of 9,000 francs for the project was provided from central government funds, the remaining costs being made up from a combination of a local council grant of 1,600 francs and additional income from public subscription. The statue, entrusted to the local Nivelles sculptor Louis Samain (1834–1901),⁶⁸ was unveiled on 17 August the following year, 1875—that is, virtually coinciding with Coussemaker's dedicated Lille edition—and eventually the monument lent its name to a nearby 'Café Tinctoris V. Mayor,' followed eventually by a Tinctoris cinema on one side of the square. Indeed, when the Nivelles local

being still unknown), they are certainly not out of the question. (See R. Woodley, "Tinctoris Biographical Evidence," art. cit., 219, which does not, however, consider this possibility.)

66 See, for example, R. Woodley, "Tinctoris Biographical Evidence," art. cit., 236–37.

67 G. Detilleux, "Jean Tinctoris, savant et artiste musicien (1435-1511): Ses origines, sa vie et ses écrits," *Annales de la Société d'archéologie, d'histoire et de folklore de Nivelles et du Brabant wallon*, 13 (1942), 73–102, at 95–96.

68 Other public sculptures by Samain can or could once be found in Brussels, such as *Esclave repris par les chiens* (1893: Quartier Louise), based on a scene from *Uncle Tom's Cabin*; *Terre and Eau* (1874, destroyed 1956: Boulevard Anspach, Halles Centrales); and contributions to the reconstructed façade of the Hôtel de ville.

historian Detilleux came to publish his appreciation of the theorist in 1942, he began his article by bewailing the fact that the name of Tinctoris was known to locals more for the cinema than the historical figure:

Tinctoris! Trois syllabes redevenues populaires, à Nivelles, depuis qu'elles servent d'enseignement à une salle de cinéma. Le rapprochement est pour le moins inattendu et d'aucuns trouveront sans doute peu reluisant ce genre de popularité, pour un prince de savoir, qui, il y a quatre siècles, faisait l'admiration de l'Europe entière. Mais à quoi bon plaindre? Vaudrait-il mieux que plus personne aujourd'hui ne prononçât ce grand nom? Car notre Tinctoris fut, de son temps, non pas, comme on pourrait être porté à croire, un honnête musicien de province, mais, dans toute la force du terme, une célébrité européenne.⁶⁹

148

Although the theorist stood proud in the Place Bléval for over 60 years, within sight of St Gertrude's, he was decapitated by falling masonry from the spire of the church during a major fire in the centre of Nivelles, following World War II bombing (14 May 1940), whereupon the remains of the statue were pulled down.⁷⁰ The only material remains of this last symbol of the nineteenth-century Tinctoris project is a life-sized copy, which stands in the foyer of the Hôtel de ville (Plate 6)—looking, it must be said, more like a deep-sea fisherman than a Renaissance courtier. And if Tinctoris's reputation as musician and theorist were not already sufficient to sustain national and local pride, this model of his statue enjoys the honour of being among the very first examples in Belgium of metallized plastic.⁷¹

69 G. Detilleux, "Jean Tinctoris," art. cit., 73-74. Detilleux also bewailed the fact that the pedestal of the statue gave the simple inscription 'A Tinctoris. 1875,' without indicating to the passer-by anything else relating to the musician's profession, date or historical significance (*ibid.*, 96).

70 For reproductions of three old photographs of the Tinctoris statue *in situ*, as well as the neighbouring Café Tinctoris, see the online version of the present article, Plates 6-8, cited in n. 1 above. Grateful thanks are due to Georges Lecocq of the Musée communal in Nivelles for providing digital copies of these photographs. A brief film recording of the 1940 fire apparently also survives, showing the destruction of the statue.

71 Information kindly communicated by the Musée communal.



Plate 6. Model of Tinctoris statue by Louis Samain (1875), Hôtel de ville, Nivelles
(photo : Pol Sanspoux)

APPENDIX: A DESCRIPTION OF BRUSSELS,
BIBLIOTHÈQUE ROYALE, MS. II 4147

150

A full description of this manuscript has not appeared in print up to now: partial descriptions can be found, for example, in *Répertoire international des sources musicales*, B III/6 (Christian Meyer (ed.), *The Theory of Music* Vol. VI. *Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500: Addenda, Corrigenda*) (München, Henle, 2003), 125-27; *Manuscrits datés conservés en Belgique*. Tome IV: 1461-1480. *Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale Albert I^{er} Bruxelles*, ed. François Masai and Martin Wittek (Bruxelles et Gand, BrB, 1982), 105; *Catalogue de la bibliothèque de F. J. Fétis acquise par l'État belge* (Bruxelles, BrB, 1877), 617-618; Seay (ed.), *Tinctoris Opera theoretica*, i. 11. See also A.-É. Choron and F.-J.-M. Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, t. 2, Paris, 1811; Hildesheim, Olms, 1971, p. 374-78.

1. **Structure and Foliation**
2. **Binding**
3. **Dimensions and Ruling**
4. **Watermarks and Dating**
5. **Script and Decoration**
6. **Contents**

1. Structure and Foliation

In its present state, the structure of the manuscript may be described as follows (square brackets [] enclosing designations not recorded in the manuscript itself):

[iv + A + i + X] + II + [Y] + IV + 126 + [Z + i + B + iv]

where:

Small roman numerals = new (1970) flyleaves

Large roman numerals = original *tabula* (index) leaves

Arabic numerals = original text leaves

[A, B] = old, possibly original, plain parchment covers, with paper pastedowns; fol. [A] shows traces of having once borne an escutcheon (c. 40 × 35 mm.) on the front.

[X, Y, Z] = 16th- or 17th-c. flyleaves (see 4. **Watermarks and Dating** below); fol. [Z] is a restoration of the original fol. 127, of which only a corner fragment survives in place.

Small pieces torn from fols. 17, 24 and 97 have also been restored, possibly at the same time as fol. [Z].

All traces of the original gathering structure were lost in the 1970 re-binding (see 2. **Binding** below).

The six *tabula* leaves between fol. [X] and the main text have been numbered recently in pencil 1–6, but subsequently over-written, also in pencil, I–VI (recto, top right). Although numbered in series, the leaves are in fact bound in the wrong order: the numbered fols. IV and V should follow fol. II, making the correct sequence I, II, IV, V, III, VI. A very recent pencilled note to this effect appears at the top of fol. [Y].

The leaf or leaves containing the *tabulae* for the *Expositio manus* and *Liber de natura et proprietate tonorum* (i.e. at the beginning) are missing, as is probably one leaf completing the *Complexus effectuum musices* at the end of the manuscript. If these mutilations were the result of wear and tear on a manuscript without cover, it might be inferred that the parchment covers [A, B] are later additions, especially since their pastedowns are of a paper similar to fols. [X, Y, Z]. However, the nature of the tear on the original fol. 127 (= [Z]), together with the generally good condition of fols. I and 126^v, militate against this. The covers [A] and [B] may therefore be original, even if the pastedowns are not.

2. Binding

The manuscript was completely re-bound in gold-stamped, red leathercloth in 1970, the date and the name G. DUBOIS D'ENGHIEN appearing on the first (new) flyleaf. The original spine and all trace of gathering structure seem to have been removed, and the parchment covers [A, B] (trimmed) are now attached to the new flyleaves with paper stubs. No catchwords or quire signatures are visible on the original leaves, and the Bibliothèque royale possesses no detailed record of the condition of the manuscript prior to the 1970 restoration. The present binding is very tight and there are no signs of redundant sewing-holes in the gutter; either the original holes have been re-used, or (more likely) they have been cropped in the binding process.

Many leaves, especially those suffering from bad ink corrosion, have been covered with fine gauze for purposes of conservation.

3. Dimensions and Ruling

1970 boards: *c.* 290 × 200 mm.

Fifteenth-century leaves: *c.* 281 × 196 mm.

The leaves of the main text and *tabulae* are ruled (after folding) with feint grey-brown ink in two columns, each 60 mm. wide, the vertical bounding-lines projecting beyond the writing area, often to the edges. Each recto is ruled fairly consistently with the left and centre margins measuring *c.* 15 mm., and the right margin *c.* 45 mm. Versos seem to have been ruled from the same pricking (now cropped). The written block contains 40 lines per column, 4-5 mm. apart, and the musical staff lines have been formed simply by over-ruling the text lines in red. Although the 5-lined staff is normal for many of the extended examples of mensural notation, the actual number of lines per staff varies considerably according to the local, contingent conditions of the example concerned, and for reasons of space-saving.

152

4. Watermarks and Dating

The manuscript is paper, with the exception of the old (original?) plain parchment covers. In the fifteenth-century leaves, three watermarks are to be found:

- (a) Crown with five cusps; central cusp surmounted by an orb; remaining cusps bulbed; cross-band forming crescent with base. Dimensions: *c.* 25 × 29 mm. Occurrence: first half of manuscript up to fol. 80, except fols. 21, 56, 67, 68 and 78 (some leaves indistinct).
- (b) Hunting horn with cord looped once; bell opening visible; lipped mouthpiece; band around centre of body. Dimensions: *c.* 25 × 27 mm. Occurrence: second half of manuscript from fol. 82 onward; also fols. 56, 67, 68 and 78.
- (c) Large bird in profile, with wing, three-feathered tail, three-clawed feet and probably one eye visible. Dimensions: *c.* 58 × 43 mm. Occurrence: once only, on fol. 21 (facing bottom edge).

Comparisons with Briquet's drawings⁷² yield the following results:

⁷² C.-M. Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, facsimile of the 1907 ed. with introduction by A.H. Stevenson (Amsterdam, Paper Publications Society, 1968), vol. iii-iv. Comparisons

Crown

No example occurs in Briquet with the cross-band curving in the correct direction. Three marks are nevertheless very similar:⁷³

- 4774 Venice 1476. Cross-band curves in opposite direction; outer cusps not bulbed.
- 4775 Naples 1480; 'variété identique' Naples 1482-1484, Palermo 1483, Rome 1485, Florence 1487. No cross-band; outer cusps not bulbed; central cusp slightly different.
- 4777 Naples 1476, Udine 1488. Cross-band curves in opposite direction; greater lateral compression.

Horn

- 7697 Catania 1478; Naples 1480-1484. Virtually identical to mark in Brussels 4147.
- 7698 Naples 1480; 'variété similaire' Naples 1483-1495, Rome 1487, Florence 1498. Slightly less curved than 7697.

Bird

- 12.149 Rome 1484. Very similar to the single example in Brussels 4147.
- 12.145 Naples 1470-1473; Amalfi 1473. Beak and wing slightly different.
- 12.146 Naples 1475. Beak and wing slightly different.

It should be noted that, of the first two watermarks, the horn provides by far the more consistently clear image; its wire, in contrast to that of the crown, appears to be in a more youthful state, and we may surmise that the paper in Brussels 4147 was made shortly after the mark's introduction. The overall impression gained from these comparisons, especially when collated with the

drawn from more recent publications (e.g. G. Piccard, *Die Kronen-Wasserzeichen* (Stuttgart, Kohlhammer, 1961), and id., *Wasserzeichen Horn* (Stuttgart, Kohlhammer, 1979)) have not yielded any more refined results, though the closest crown mark (No. 193) is indicated as Rome 1486-1488. Beta-radiography is not currently available at the Bibliothèque royale to help illustrate these watermarks.

⁷³ In Masai and Wittek (eds), *Manuscripts datés, op. cit.*, 105, the watermark Briquet 4746 is stated erroneously as the closest match to the crown mark here.

other historical factors surrounding the contents of the manuscript (see main article above), suggests a possible provenance of Naples (or perhaps somewhere on a Naples–Rome axis), and a date some time in the very late 1470s or 1480s. A date as late as the 1490s, however, is not impossible, in view of the wording of the explicit to the *Liber de natura et proprietate tonorum*: see **6. Contents** below, and the main text of the present article.

A fourth watermark appears on the later leaves [X] and [Y]: that of a bird in profile (facing right) on three mounds, the whole enclosed in a circle (diameter 43 mm.) surmounted by the letter F. The nearest mark in Briquet is 12.250 (Rome, 1566-1575), which is very similar, but lacking the letter F. Other similar marks in Briquet suggest that these leaves, and probably therefore also fol. [Y], were added in the late 16th or early 17th century, probably in Italy, but with a slight possibility of Switzerland, Austria or south-east France (*cf.* Briquet 12.248 and 12.251). In turn, the presence of these leaves leads us to infer that the manuscript underwent a certain amount of restoration work in this period, presumably having already lost the small number of folios from both front and back (see **1. Structure and Foliation** above and **6. Contents** below). It was probably during this restoration that the *tabula* leaves were re-bound incorrectly, and perhaps the plain parchment covers added, if they were not there already.

154

5. Script and Decoration

The Bibliothèque royale card catalogue contains two entries pertaining to the manuscript, describing the principal hand variously as ‘Gothique bâtarde’ and ‘Gothique courante.’ The overall aspect of the script is of a semi-formal, semi-cursive book hand, compatible in dating with the watermark and other historical evidence as from the second half of the 15th century, and probably Franco-Netherlandish in origin, though showing traces of influence from Italian humanistic habits in some alternative letter forms, as well as treatment of juncture, ligature and punctuation (the latter commonly including semilunar parentheses). The musical examples are written by the main scribe, and suggest a strong, confident fluency with the intricacies of mensural notation. (See Plates 1, 3 and 4 for examples of both text and music.)

The letter forms of the original marginalia (all in the main hand, and largely concerned with the repetition of *auctores*, etc. cited in the text) are of approximately the same size and formality as the principal texts until near the end of the *Liber de arte contrapuncti* (see **6. Contents** below), at which point they become smaller and more cursive. This change is gradual, but occurs

over a relatively small number of leaves; the most probable explanation is that the scribe filled in the marginalia only after the whole of the main text had been completed, becoming fatigued and less concerned with homogeneity of appearance as the end of his task approached.

The black ink used for the texts is corrosive, and where deposited in large quantities (e.g. oblique ligatures in coloration within the music examples) has eaten through the paper.

Decoration

(a) Red ink: Chapter headings and numbers; incipits; some initials; occasionally text; paraps; marginalia; text underlining; musical staff-lines; parts of 'double bars' in music examples; *puncti* in some closed capitals; miscellaneous decorative splashes in initials and line-fillers.

(b) Blue ink: Lettering and cuff of Guidonian hand (fol. 1^v); very occasionally text (fol. 28); some initials and paraps up to fol. 64^v, but then discontinued. Many of the blank initials in the manuscript were probably destined to be coloured blue: they are rare before fol. 64^v but extremely common thereafter. The reason for the incomplete state of the decoration is not clear.

The hair-line shading of the Guidonian hand (fol. 1^v) is carefully executed in a light brown or flesh-coloured ink, applied with pen.

Aside from the non-fifteenth-century notes added to the manuscript as described below, there are a few miscellaneous comments, minor corrections and scribbles added, mainly in nineteenth-century hands and presumably related to the manuscript's ownership in this century, as described in the present article.

6. Contents

For foliation system, see above **1. Structure and Foliation**. The italicized letters *a* and *b* refer to left and right columns of the two-column page layout used for the main texts.

fols.

[X] *Old but not original title-page (seventeenth- or eighteenth-century hand?):*

'Joanni Tinctoris | De Musica | ms.'

- [X]^v *Note from Fayolle recording transfer of ownership of manuscript to Perne (see present article above for context, and Plate 5):*
 ‘Je soussigné reconnais avoir cédé à Monsieur Perne | en toute propriété le présent manuscrit, ainsi que | la copie qui m’appartenait. | à Paris, ce 14 Mars 1817 | Fayolle.’
- I Tabula tractatus de notis et pausis feliciter incipit.
 Explicit.
 Tabula tractatus de regulari valore notarum feliciter incipit.
- II Explicit.
 Tabula libri imperfectionum musicalium notarum [*sic*] incipit.
 Explicit.
 Tabula tractatus alterationum incipit.
 [Explicit.]
- II^v Tabula scripti super punctis musicalibus incipit.
 Explicit.
 Tabula capitulorum hoc in libro de arte contrapuncti contentorum.
 Capitula primi libri.
- [Y] *blank, except for recent pencilled note in French, explaining the necessary re-ordering of the tabula leaves: see above 1. Structure and Foliation.*
- III *Index for Liber de arte contrapuncti continued: Book III, Chapters 3-9.*
 [Explicit.]
 Tabula rubricarum in hoc proportionali musices contentorum.
 Rubrice primi libri.
- III^v Rubrice secundi libri.
 Rubrice tercii libri. (*Book III, Chapters 1-2*)
- IV–V^v *Index for Liber de arte contrapuncti continued.*
- IV id., *Book I, Chapters 2-19.*
- IV^v–V^v Capitula secundi libri. (*Book II complete*)
- V^v id., *Book III, Chapters 1-2.*
- VI *Index for Proportionale musices continued: Book III, Chapters 3-8*
 [Explicit.]
 Tabula diffinitorii musice incipit.
 [Explicit.]
 Tabula complexus effectuum musices incipit.
- VI^v [Explicit.]
- 1a Expositio manus secundum magistrum Iohannem tinctoris in legibus licentiatum ac regis sicilie capellanum. Prologus.

- 9^v*b* Explicit.
- 10*a* Liber de natura et proprietate tonorum a magistro Ioanne tinctoris legum artiumque professore compositus feliciter incipit. Prologus.
- 28*a* Explicit liber de natura et proprietate tonorum a magistro Ioanne tinctoris ut predictum est compositus, quem quom capellanus regius esset neapolis incepit et complevit. Anno 1476 die 6 novembris. Quoquidem anno 15 novembris diva Beatrix aragonia ungarorum regina coronata fuit.
- 28*b* Tractatus de notis et pautis editus a magistro iohanne tinctoris in legibus licentiato Regisque sicilie capellano. Prologus.
- 28^v*a* id., *Book I*.
- 30^v*b* id., *Book II*.
- 31^v*a* [Explicit.]
Tractatus de regulari valore notarum editus a magistro Iohanne tinctoris in legibus licentiato Regisque sicilie capellano. Prologus.
- 35^v*b* Explicit.
- 36*a* Liber imperfectionum notarum musicalium Editus a magistro Iohanni [*sic*] Tinctoris in legibus licentiato regisque magne sicilie Capellano. Prologus.
id., *Book I*.
- 40^v*a* id., *Book II*.
- 44*b* Explicit.
- 44^v*a* Tractatus alterationum editus a magistro iohanne tinctoris in legibus licentiato regisque magne sicilie capellano. Prologus.
- 47*a* [Explicit.]
- 47*b* Scriptum magistri Iohannis tinctoris in legibus licentiatu regisque magne sicilie capellani super punctis musicalibus feliciter incipit. Prologus.
- 51^v*b* [Explicit.]
- 52*a* Liber de arte contrapuncti a magistro iohanne tinctoris iurisconsulto ac musico serenissimique regis sicilie capellano compositus feliciter incipit. Prologus.
- 52^v*b* id., *Book I*.
- 80*a* Explicit.
id., *Book II*.
- 90 *Jotting in top margin, partially cropped and very difficult to decipher, but conceivably referring to a previous, Italian owner:*
'Io C. Gio: Antonio Marchione [?] sono test [?] | ut hic patet | 1688'

The hand is consistent with the assumption that the figures refer to the date of writing. On several other leaves of the manuscript (e.g. fols. II^r, IV, IV^v, 7^r, 18, 68^v and 123^v) are alphabetical pen-trials which may be in the same hand.⁷⁴

- 158
- 97a Explicit.
id., *Book III*.
- 101a Liber tertius et ultimus de arte contrapuncti feliciter explicit. Quem totum magister iohannes tinctoris (ut prefertur) iurisconsultus atque musicus illustrissimi regis sicilie capellanus neapoli incepit absolvitque. Anno domini 1477^o mensis octobris die undecima. Deum orate pro eo.
- 101b Proportionale musices editum a magistro Ioanne tinctoris in legibus licentiatu serenissimique principis ferdinandi regis sicilie iherusalem et ungarie capellani feliciter incipit. Prohemium.
- 102a id., *Book I*.
- 110a id., *Book II*.
- 111a id., *Book III*.
- 116^vb [Explicit.]
- 117a Iohannis tinctoris ad illustrissimam reginam et divam dominam beatricem de aragonia diffinitorium musice feliciter incipit. Prologus.
- 124^vb [Explicit.]
- 125a Complexus effectuum musices editus a magistro Iohanne tinctoris in legibus licentiatu regisque sicilie capellano. Prologus.
- 126^vb *Last complete leaf, ending: Super quo rhetor (= Chapter 9).*
- [127] = [Z] *Bottom left corner stub only. Fragmentary final 16 lines of left column, ending: ad vim pudice d[omui] (= Chapter 12).*
- [127]^v = [Z]^v *Equivalent verso corner stub. Fragmentary final 16 lines of right column, ending: gloria ceteris prestat (= Chapter 16).*

74 The only plausibly dated person of this name found so far is the Giovanni Antonio Marchione, commissario of Chiavenna, in the very north of Italy near the Swiss border, around 1731-1732: see the 'Nota delle spese che le comunità esteriori devono abbonare agli assessori per la sostra della Rippa, stati nell'offizio del signor commissario Albertino,' dated 1732 at Chiavenna, accessible online at: <www.provincia.so.it/cultura/archiviStorici/testi/archivi/gordon/GORAU7.htm>.

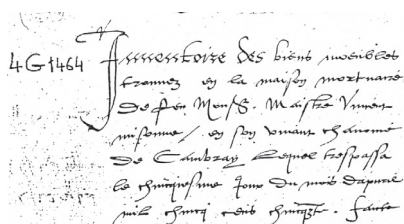
[no. 213] (accessed 6 July 2006). It is quite impossible to know at present whether this person has anything whatsoever to do with the Brussels manuscript. Another remote conjecture could be that the fol. 90 jotting refers to, or was written by, Selvaggi's early philosophy teacher Antonio de Martiis (cf. G.N.F. Castaldi, *Accademia, op. cit.*, 236-37), though the 1688 date—if this is what it is—seems a little early for this to be viable.

VINCENZO MISONNE :
CLERICO CAMERACENSIS DIOCESIS

Johan Guiton

Henri de Berghes, évêque de Cambrai dont le sacerdoce épiscopal fit entrer le diocèse dans le xvi^e siècle, affirme qu'aucune église dans le monde ne peut surpasser Cambrai pour le haut niveau des chantres et de l'éducation musicale qui y est dispensée¹. C'est ce que s'efforcera d'illustrer cette contribution qui a été proposée par M. Vincent Misonne, citoyen belge contemporain, concernant son aïeul homonyme, chantre, compositeur et chanoine à Cambrai. Cette proposition faisait suite à de solides recherches généalogiques sur lesquelles il a été opportun de s'appuyer. La présente étude n'ayant pas vocation à n'être qu'une simple communication biographique, il convenait en réalité de se préoccuper davantage de l'activité géopolitique de Misonne pour comprendre sa réelle contribution musicale, afin d'apprécier son rôle au sein des institutions septentrionales.

Misonne, d'origine cambrésienne, fut avant tout un chanoine. C'est du moins la seule fonction qui lui était attribuée lors de l'inventaire des biens dressé à l'occasion de son décès, survenu le 5 avril 1550 :



4G 1464 *Inventaire des biens meubles
trouvés en la maison mortuaire
de feu Mons[seigneur] Maistre Vincent
Misonne / en son vivant chanoine
de Cambrai lequel trespassa
le cinquiesme jour du mois d'avril
mil cinq cens cinquante.*

*Inventaire des biens meubles
trouvés en la maison mortuaire
de feu Mons[seigneur] Maistre Vincent
Misonne / en son vivant chanoine
de Cambrai lequel trespassa
le cinquiesme jour du mois d'avril
mil cinq cens cinquante²*

Ainsi, il n'est fait mention d'aucune autre fonction, d'aucun autre titre, comme s'il n'avait rempli que cette charge à la mémoire de ses contemporains.

1 Il tint en 1484 les propos suivants : « Vous savez que, dans le monde chrétien, il n'est guère d'église supérieure à la nôtre pour le nombre et l'habileté des chantres qu'elle emploie », Abbé C.-J. Destombes, *Histoire de l'église de Cambrai*, Lille, Desclée de Brouwer, 1890-1891, 3 vol., II, p. 236.

2 ADN, 4G 1464.

Cependant, au sein des listes dressées par le chanoine Adrien Bontemps concernant les curés des différentes paroisses du diocèse antérieurement à la Révolution, Misonne est par six fois répertorié :

Paroisse d'Abancourt : ... - 22.2.1549
Paroisse d'Anneux : 22.6.1526 – 21.5.1533
Paroisse de Caudry : ... - 18.3.1534
Paroisse d'Escaudœuvres : ... - 20.5.1541
Paroisse de Lesdain : ... - 22.6.1526
Paroisse de Sebourg : 30.5.1533 – 4.7.1547³

160

Bien que les archives ici exploitées soient lacunaires pour certaines d'entre-elles – le cas de Misonne en est un exemple flagrant – il apparaît que Misonne n'a été pourvu d'une charge pastorale qu'à partir des années 1520, vraisemblablement âgé d'une trentaine d'années puisqu'il serait né vers 1490 (en prenant pour référence l'âge – environ soixante ans – figurant sur l'inventaire après décès)⁴.

Ceci étant, un certain nombre de prébendes lui ont été accordées dans les années qui précèdent la période du relevé d'Adrien Bontemps. Les registres cartulaires, documents relatant les séances juridiques internes à l'église métropolitaine, corroborent ce constat et l'expliquent⁵. En effet, Vincent Misonne est régulièrement concerné – parfois même deux fois par séance – par ces actes dès 1519. Pourtant, il est bien souvent absent desdites séances puisqu'il y est représenté par son frère Nicolas, présent en qualité de chanoine de Condé et ayant pour principale fonction de gérer les biens de Vincent. Si Misonne est absent et s'il suscite tant d'intérêt – du moins administrativement – ce n'est que par la volonté du Pape Léon X Médicis. Misonne se trouve à Rome depuis 1515 en tant que Notaire Apostolique, et c'est par bulles interposées (ou autres brefs apostoliques) qu'il se voit décerner les prébendes de beaucoup de paroisses :

(co)Recteur de l'église d'Anvers en 1515

Paroisse de Lesdain(au) dès 1516

Église métropolitaine au détriment de Hanact, un autre chanoine prétendant audit canonicat

Paroisse de Roncon en 1519

Paroisse d'Hersie en 1519⁶

3 A. Bontemps, *Listes des curés des paroisses du diocèse actuel de Cambrai (1927) antérieurement à la Révolution*, t. XXV du Recueil de la Société d'études, Lille, Société Saint-Augustin, Desclée de Brouwer, 1828, p. 28-272.

4 ADN, 4G 1464.

5 BM Cambrai, ms. B 1068, registre capitulaire de la cathédrale.

6 *Ibid.*

D'autres prébendes et titres ont été accordés à Misonne au diocèse de Liège par un décret du 19 avril 1517 de Léon X, dans lequel il est présenté comme *Notario et familiari suo* avec tous les avantages que le titre de « familier » comporte⁷. Ce terme, dans son acception la plus stricte, désigne bien celui qui vit avec quelqu'un *comme en famille*.

Deux paroisses sont donc confiées à Misonne en 1519, année qui marque son retour à Cambrai, après cinq ans passés auprès de Léon X (1515 – 1519). C'est grâce à ce premier séjour à Rome – et bien sûr aux dépouillements par Frey des archives vaticanes – que le chantre de Cambrai sort de l'anonymat. Il convient de noter que le premier acte pontifical connu relatif à Misonne date du 7 août 1515⁸, cela ne supposant bien évidemment pas que cette date soit le début de son séjour. C'est donc en 1515 que Misonne fut nommé recteur d'une partie de l'église d'Anvers, mais aussi qu'il se voit conférer le titre de notaire apostolique. Peut-être n'était-ce d'ailleurs qu'un titre sans réelle fonction associée car il est peu probable que Misonne ait été effectivement chargé de recevoir des actes concernant les matières spirituelles ou bénéficiales de Rome, même s'il y résidait, ni encore moins de Cambrai où il ne résidait pas. Quoi qu'il en soit, son parcours est en tous points identique à celui d'un Jean Mouton (selon Glaréan, le compositeur préféré du Pape). Mouton, bien que plus âgé, est fait notaire apostolique par Léon X qui le remarque à Bologne où il accompagnait le Roi de France lors de négociations de paix en décembre 1515⁹. Considérant que ces mêmes titres ont été délivrés la même année, on peut imaginer la réputation de Misonne lorsqu'à environ vingt-cinq ans il arriva à Rome, après avoir été enfant de chœur et petit vicaire de l'église métropolitaine¹⁰. Sa notoriété de musicien, voire de compositeur, avait donc vraisemblablement aboutie puisqu'il s'installe à la cité pontificale avec beaucoup d'avantages, comme s'il y avait été expressément invité. L'activité de mécène de Léon X, parfois surnommé le *Protecteur des Arts*, s'en trouve une nouvelle fois illustrée.

Même s'il a sûrement pratiqué la composition polyphonique tout en assurant les fonctions de chantre et de petit vicaire à l'église métropolitaine de Cambrai – certains manuscrits témoignent de cette activité des choristes¹¹ – Misonne

7 « Vincent Misonne », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 32 (1960), d'après les dépouillements de H.W. Frey, p. 90.

8 *Ibid.*

9 H.W. Frey, « Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X und zu seiner Privatkapelle », *Die Musikforschung*, 8 (1955) p. 195-197 et 9 (1956) p. 154.

10 Et peut-être après un passage à l'université de Louvain, comme le fera Jean Lupi – lui aussi petit vicaire – quelques années plus tard.

11 R. Ford, C. Wright, "A French Polyphonic Hymnal of the 16th Century : Cambrai, B.M. Ms. 17", dans *Essays on Music for Charles Warren Fox*, dir. J.C. Graue, Rochester, Eastman School of Music Press, 1979, p. 145-164.

laisse à Rome l'intégralité des œuvres connues, qui sont du reste certainement les seules de son corpus compositionnel conservé à la Bibliothèque apostolique Vaticane dans deux manuscrits ¹²:

BAV CS ms. 13 :

Missa de Beata Virgine (fol. 3v - 20r)

NB : une autre occurrence in Berlin, Staatsbibliothek, ms. 40091, fol. 1v - 17r

BAV CS ms. 26 :

Missa Gracieuse plaisant (fol. 53v - 64r)

Missa Que n'ay-je Marion (fol. 90v - 101r)

NB : une autre occurrence in Casale Monferrato, AC, ms. P[E], fol. 97v - 109r

Regina caeli (fol. 156v - 158r)

Salve Regina (fol. 130v - 132r)

162

Ce corpus est donc vraisemblablement la concrétisation de l'activité romaine de Misonne puisqu'on n'en trouve aucune trace à Cambrai malgré une certaine circulation de ses œuvres en Europe¹³.

D'emblée, il apparaît que deux messes sur les trois font appel à un *cantus firmus* profane. Lorsque le titre l'évoque, on peut s'attendre à une citation fidèle – principe du *cantus firmus* – et c'est le cas de la *Missa Que n'ay-je Marion*. Misonne va beaucoup plus loin dans la *Missa Gracieuse plaisant*, qui tient davantage de la messe parodie. En effet, c'est par section polyphonique entière (même mode, à la note près) qu'est ici reprise la chanson à trois voix de Brumel, que ce soit au sein du Kyrie, du Gloria, du Credo ou du Sanctus. L'usage d'une polyphonie empruntée se justifie bien sûr par l'adjonction d'une voix supplémentaire (le ténor dans le cas de la *Missa Gracieuse plaisant*). En revanche, aucun des trois Agnus Dei n'est soumis à ce procédé (le deuxième ne mobilise que deux pupitres et le troisième n'est, comme de coutume, que la reprise du premier). Cette section se démarque de la citation polyphonique intégrale par la présence d'un second *superius* en valeurs diminuées même si le ténor reste emprunté à Brumel. L'effet est tout de même si saisissant quant à la parodie que Nors Josephson propose une version de cette même chanson à la suite de sa transcription de la Messe dans le *Corpus Mensurabilis Musicae*¹⁴.

12 Ses trois messes et deux motets sont transcrits en 1982 par N.S. Josephson dans le volume XV/2 du *CMM* consacré au répertoire de la chapelle papale au début du XVI^e siècle : N.S. Josephson (éd.), *Early Sixteenth-Century Music from the Papal Chapel*, *CMM*, 95/2, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler Verlag, 1982.

13 À ce propos, c'est la version berlinoise de la *Missa de Beata Virgine* qui a servi de base à la transcription de N.-S. Josephson compte tenu du très mauvais état du ms. 13.

14 N.S. Josephson, *Early Sixteenth-Century Music from the Papal Chapel*, *op. cit.*, *CMM*, vol. XV/2, p. 61-62.

La *Missa de Beata Virgine* constitue la partie la plus audacieuse de ce corpus. D'une part, elle semble être une création a priori *ex nihilo* puisqu'à l'exception du Credo, elle ne présente pas l'usage apparent d'une voix quelconque empruntée ni l'utilisation d'un soutien mélodique connu. D'autre part, cette messe trahit l'origine et les coutumes liturgiques de Misonne par l'orientation dédicatoire que le titre dégage, la Vierge étant l'objet d'un culte important à Cambrai¹⁵. Ainsi, le Gloria traduit cette considération avec les tropes logogènes d'usage somme toute assez courant : *ad Mariae gloriam, Mariam gubernans* ou encore *Mariam coronans*. Le Credo, quant à lui, est la seule section qui présente une ossature empruntée et très fidèlement restituée au premier ténor qui reprend une antienne du sixième mode (Fa plagal ici transposé avec quelques mutations) chantée aux dimanches ordinaires à Complies :

*Reine du Ciel, réjouissez-vous, alléluia !
Car celui que vous avez mérité
de porter, alléluia !
Est ressuscité, comme il l'a dit, alléluia !
Priez Dieu pour nous, alléluia !
Alléluia !*

Il est tentant de percevoir dans ce geste une préoccupation très cambrésienne de la dévotion mariale, puisque le Credo – qui permet la jonction entre la liturgie évangélique (l'actuelle liturgie de la parole) et la liturgie eucharistique – est le véritable lieu d'expression publique de la foi catholique. Ainsi, troper le Credo revient *a maxima* à imbriquer un élément de foi supplémentaire et *a minima* à mettre un accent particulier sur l'un des points de l'original tropé (ici *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine* – Par l'Esprit Saint, il a pris chair de la Vierge Marie). La Mère de Dieu est donc très explicitement louée pour le rôle qu'elle a tenu quant à la révélation christique. Cette particularité cambrésienne quant au culte de la Vierge et à sa traduction musicale est aussi illustrée par le célèbre motet de Josquin *Pater Noster / Ave Maria* dont une version à six voix est conservée à Rome. Cet exemple montre bien la volonté de juxtaposition véritablement extériorisée, le Notre Père étant la prière commune des catholiques, franco-flamands ou non. Ce qui se doit d'être soulevé chez Misonne à propos du Credo est semble-t-il tout aussi symbolique et de même nature.

Quoi qu'il en soit, le style compositionnel de Misonne ne sort pas des canons habituels. Le contrepoint en imitation continue exclut pratiquement les passages homorythmiques. Si l'on considère de plus l'emploi quasiment systématique des *canti firmi* dans les messes, Misonne s'inscrit pleinement dans la tradition

¹⁵ Elle est d'ailleurs le premier patron de la cathédrale, le second étant saint Jean-Baptiste.

compositionnelle des franco-flamands des années 1490-1520, c'est-à-dire de la troisième génération. L'irrégularité des entrées et l'abandon de l'écriture en *bicinium* fait cependant parfois penser à des compositeurs un peu plus récents tel Clemens non Papa (actif jusque dans la décennie 1550).

Que la compilation des œuvres de Misonne au sein de deux manuscrits distincts en soit ou non un signe, le chanoine cambrésien a effectué un second séjour à Rome. De cet épisode, bien peu de traces nous sont parvenues, mais elles sont suffisamment significatives quant à son activité. Ces traces ne sont plus liées à Léon X, mais au second pape Médicis, son cousin Clément VII.

Léon X décède en 1521 et laisse derrière lui une solide réputation de mécène, ayant passé de nombreuses commandes à Raphaël, tant picturales qu'architecturales (ce dernier dirige en effet les travaux de rénovation de la basilique Saint-Pierre). Après un pontificat rapide d'Adrien VI et un conclave laborieux, Clément VII, neveu et fils spirituel de Laurent de Médicis, est élu. C'est surtout par le biais de sa politique extérieure que son pontificat a pu marquer l'Histoire, avec le sac de Rome par l'armée impériale comme élément majeur en 1527. Clément fut fait prisonnier puis maintenu en exil à Viterbe jusqu'en 1528.

La préoccupation de Clément VII n'apparaît donc pas d'emblée liée au mécénat artistique compte tenu des événements politiques de cette période troublée. Cependant, en 1531, le Pape donne par décret à Misonne la permission de s'absenter de la chapelle pontificale avec le droit de conserver l'intégralité des privilèges du collège des Chantres même s'il décidait de s'en aller définitivement¹⁶. Cela signifie d'une part que Misonne, qui quitte effectivement et définitivement Rome en 1531¹⁷, y était présent de plus ou moins longue date, et d'autre part, que l'estime du Pontife pour Misonne était assez explicite compte tenu des faveurs accordées par un tel décret.

Même si l'on peut avancer la date de 1529, qui coïnciderait d'ailleurs avec la reprise en main de la chapelle pontificale démembrée par le sac de Rome, il est difficile de dire avec certitude quand Misonne s'est réinstallé aux côtés du Pontife. Ceci étant, ce n'est pas parce qu'il était à Cambrai que tout lien avec Rome était rompu. En effet, dès 1524, c'est-à-dire peu de temps après son élection et avant que la situation politique ne se dégrade, Clément VII confirme l'ensemble de privilèges de Misonne et lui demande de recruter quelques jeunes chantres pour le chœur papal¹⁸. Cent ducats d'or sont envoyés à l'église métropolitaine de Cambrai pour cette mission. En mandatant Misonne,

16 H.W. Frey, « Regesten zur päpstlichen Kapelle », art. cit.

17 *Ibid.* Aucune trace de Misonne relevée à Rome après 1531.

18 ADN, 4G 78 – 1144.

Clément VII trouve un interlocuteur privilégié puisqu'à Cambrai, le chanoine n'est autre que le maître des petits vicaires depuis 1522. Il est même probable que Misonne a dû accompagner les enfants jusqu'à Rome et qu'il a pu négocier pour eux une prime de trente ducats. Il est toutefois certain qu'il n'y est pas resté puisqu'il se trouve de nouveau rapidement recensé en tant que maître des petits vicaires jusqu'en 1529, et par ailleurs nommé surintendant de la cathédrale la même année¹⁹.

Misonne, en occupant des postes de plus en plus prestigieux, a donc été au cœur d'une relation diplomatique et acteur de la vie musicale de la cité pontificale en terme artistique, compositionnel, mais aussi de façon très pragmatique puisqu'il s'agissait, à une période donnée et plus précisément après une crise politique d'envergure, de rendre à Rome une activité musicale. Beaucoup de musiciens ont tenu ce rôle et quelques études ont été faites à ce sujet. Anne-Marie Bragard prend la suite des dépouillements de Herman-Walther Frey concernant les archives vaticanes de l'époque de Léon X²⁰. Elle insiste sur le rôle de certains musiciens déjà en vogue sous Léon X, et qui ont trouvé en Clément VII un interlocuteur particulier réclamant de solides compétences pour l'entourer. L'exemple de Jean Conseil a ainsi été repris dans un certain nombre d'études ultérieures puisque c'est lui que Clément VII, dès 1528, chargea de recruter les chanteurs en vue de la restauration de la chapelle pontificale. D'autre part, Conseil est l'un des seuls personnages ayant joué un véritable rôle musical cité par Herman-Walther Frey sous le pontificat de Clément VII²¹. Anne-Marie Bragard, sans jamais citer Vincent Misonne, émet et vérifie l'hypothèse selon laquelle Conseil n'a certes pas fait ce travail seul et, de fait, était seulement l'un des différents missionnaires du pape Clément VII, la restitution des groupes musicaux n'ayant pu se produire que de façon progressive.

Anne-Marie Bragard met ainsi en lumière les communications et les échanges entre Rome et Cambrai (entre autres structures institutionnelles) concernant l'effectif des chœurs. Les études sur la composition des chœurs de l'église métropolitaine de Cambrai ont bénéficié de ces « détails nouveaux ». Les travaux de Craig Wright effectués sur la période contemporaine à l'activité diplomatique de Misonne présentent eux aussi un intérêt pour la présente étude²². Sans en livrer la raison, Craig Wright assimile Vincent Misonne,

19 BM de Cambrai, ms. B1068 et B1069 : registres capitulaires de la cathédrale.

20 A.-M. Bragard, « Détails nouveaux sur les musiciens de la cour du pape Clément VII », *Revue belge de musicologie*, 12 (1958), p. 5.

21 H.W. Frey, « Michelagnoli und die Komponisten seiner Madrigale », *Acta musicologica*, 24 (1952), p. 160 sq.

22 C. Wright, « Musiciens à la cathédrale de Cambrai, 1475-1550 », *RdM*, 62/2 (1976), p. 204-228.

qui n'est bien évidemment pas absent de son propos, à un certain Vincentio Villano qui était cité en 1958 par Anne-Marie Bragard. La confusion de ces deux personnages semble d'ailleurs évidente puisque Craig Wright, au sujet de Misonne, renvoie le lecteur par le biais d'une note en bas de page à l'article d'Anne-Marie Bragard, qui elle-même traitait de Villano ! En réalité les épisodes chronologiques de présence à Rome ou à Cambrai correspondent tout à fait entre ces deux personnages, d'autant qu'Anne-Marie Bragard donne à ce Villano un rôle important dont on n'est que trop tenté de récupérer les données au sein d'une réflexion sur Misonne. Sont-ils réellement une seule et même personne ? Quoiqu'il en soit, cela n'influe en rien sur les éléments déjà recueillis, mais permettrait simplement d'attribuer davantage de responsabilités à Misonne dans la grande entreprise à laquelle il a participé.

166

La vie de Misonne est certes loin d'avoir marquée l'Histoire en général et l'histoire de la musique en particulier. Le corpus qu'il laisse est quantitativement assez faible et, sans être inintéressant, qualitativement sans commune mesure avec la production du grand Josquin ou de quelques-uns de ses illustres contemporains. Cependant, c'est la compréhension de l'activité diplomatique de Misonne qui a éclairé sa réelle contribution artistique, en exploitant des éléments de vie collectés sur un personnage singulier au regard des liens qu'il faisait entretenir entre l'archidiocèse de Cambrai et la Cité pontificale, les deux plus prestigieuses institutions musicales du temps. Entre composition et diplomatie, *la musique commence là où s'arrête le pouvoir des mots* écrivait Richard Wagner. Ainsi un clerc du diocèse de Cambrai, *Clerico Cameracensis Diocesis* ou du moins l'analyse de son parcours, témoigne aujourd'hui des aspects concrets et pragmatiques que pouvait revêtir un rapprochement d'institutions au XVI^e siècle.

TROISIÈME PARTIE

Le chansonnier :
approche interdisciplinaire

SOME NORTHERN FRENCH CHANSONNIERS
AND THEIR CULTURAL CONTEXT

Alison Stones

Manuscripts notable for the extent and quality of their illumination and those whose musical content is distinguished are not always the same, with the result that the foci of musicologists and art historians are often far removed from each other. In northern France in the second half of the thirteenth century, however, several clusters of books offer material to interest and draw together specialists in both disciplines. In this paper I examine the cultural context of the illustrated music books comprising the *chansonniers* of Arras and Cambrai. A comparative analysis of related material shows that the core manuscripts stand at the centre of wide-ranging book-producing activities encompassing a large variety of different types of book, made for lay patrons as well as for religious houses and members of the clergy.

CHANSONNIERS A AND a

The Arras *Chansonnier* (Arras, Bibliothèque municipale, ms. 675(139), ms. A) is now bound in the middle of a well-known and copiously illustrated literary *compendium*.¹ The compilation comprises Alart de Cambrai, *Moralités aux philosophes* (fols. 1-32v),² illustrated with historiated initials showing a master addressing an audience of one or two men; *Le Roman de saint Fanuel* (fols. 32v-52v),³ beginning with an initial showing a master addressing students, followed by historiated initials of the Adoration of the Magi, the

1 A description and the quire structure of the entire manuscript is given in C. Segre, *Li Bestiaires d'amours di Maistre Richart de Fornival e li response du bestiaire* (Documenti di filologia 2) (Milano/Napoli, Ricciardi, 1957), but there is no list of the illustrations. Arras 657(139) is Segre's MS. J.

2 J. Morawski, *Les Diz et proverbes de sages* (Paris, PUF, 1924).

3 Ed. from Montpellier Bibliothèque interuniversitaire Faculté de Médecine 305 by M. Chabaneau, "Le romanz de saint Fanuel et de sainte Anne et de Nostre Dame et de Nostre Segnor et de ses apostres," *Revue des langues romanes*, 3rd series 14 (1885), 18-23, 157-258; R. Schroeder, *Handschriften und Text der altfranzösischen Achtsilbnerredaktionen der 'Heirat Mariae'* (Inauguraldissertation der Universität Greifswald, 2 vols, 1908), ms. E.

Massacre of the Innocents, and Angels at the Sepulchre of Christ. After a lacuna comes a *Vies des saints* in French prose,⁴ beginning and ending incomplete (fols. 53-100v fig. 1), illustrated with single-column miniatures, many of which have been cut out; and the *Bestiaire d'amour* of Richard de Fournival,⁵ beginning and ending incomplete (fols. 101-114v), also illustrated with single-column miniatures; Prayers to the Virgin in French, beginning incomplete (fols. 115-126), with historiated initials of the Virgin and Child for the *Aves*; a short treatise on the Mass in French (fols. 126-127v), with a miniature of a priest elevating a host and blessing men and women; a Miracle of the Virgin, *Del pouvre clerc qui disoit Ave Maria* (fols. 127v-128v, no. 14 in the *Vies des pères*),⁶ illustrated with a historiated initial of the clerk kneeling before the Virgin and Child. Then follows *Chansonnier A* (fols. 129-160), illustrated with the famous portraits of the poets, to which I return below. Finally there are *Le Roman des sept sages* (fols. 161-68, ending incomplete, unillustrated)⁷ and *Marques de Rome* (fols. 169-212v),⁸ with a miniature illustrating the Marriage of Emperor Diocletian and the daughter of the Duke of Lombardy (fol. 169, fig. 2). The text ends with an explicit and a colophon giving the name of the scribe, 'Cis livres fu escrits en l'an que l'incarnation coroit sour mil. et .ii.c. et soissante dis et .viii. as octaves de le mi aoust. Si l'escrist Jehans d'Amiens li petis.'⁹ (fig. 3)

4 P. Meyer, "Légendes hagiographiques en français, 2 : légendes en prose", *Histoire littéraire de la France*, 33 (1906), 378-458.

5 See n. 1.

6 E. Schwan, "La vie des anciens pères," *Romania*, 13 (1884), 233-263; F. Lecoy, *La Vie des Pères*, 3 vols, Société des anciens textes français (Paris, Picard, 1993-1999); A.P. Tudor, *Tales of Vice and Virtue: The First Old French 'Vie des Pères* (Amsterdam, Atlanta, GA, Rodopi, 2005); id., "Telling the Same Tale? Gautier de Coinci's Miracles de Nostre Dame and the First Vie des Pères," in *Gautier de Coinci: Texts, Music, Manuscripts*, K.M. Krause and A. Stones (eds) (Turnhout, Brepols, 2006), 301-30 (305), *no siglum*.

7 H.R. Runte, "Édition critique du Roman de sept sages de Rome: la tradition manuscrite de la Version A," *Presentazioni di lavori in progetto o in corso: XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza* (Napoli, Macchiaroli, 1976), 120-30.

8 B. Panvini, *Marques, li senechaus de Rome, romanzo francese del XIII secolo* (Soveria Mannelli, Rubbettino, 1993), ms. A.

9 Bénédictins du Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI^e siècle* (Spicilegii Friburgensis subsidia 2-7), 6 vols (Fribourg, Éditions universitaires, 1965-1982), III, 1973, no. 8634 (incorrectly stating that the folio with this colophon has disappeared). A man of the same name signed, as illuminator, Paris, École des Beaux-Arts, Masson, 13, a Breviary of Froidmont (O. Cist., Dioc. Beauvais) written by Eurardus, monk of Froidmont, in 1316, and illustrated by Jean d'Amiens: '... Quod illuminavit magister Iohannes Amb[lianensis] commorans Beluaci tunc temporis.' This suggests he did not normally work in Beauvais (C. Samaran and R. Marichal, *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de lieu, de date ou de copiste, I, Musée Condé et bibliothèques parisiennes* (Paris, CNRS éditions, 1959), 205, pl. 30-31.

It has long been recognized that *Chansonnier A* fits poorly with the other components of the manuscript.¹⁰ Whereas the other texts might well have all been written by Jean d'Amiens, and the illustrations are mostly by the same artist (despite differences in the choice of format—historiated initials or miniatures) neither the scribe nor the artist of *Chansonnier A* appear elsewhere in the manuscript (fig. 4).¹¹ The script is written at a larger scale than the rest of the book and is distinctly back-sloping. The illustrations are surmounted by architectural frames with pinnacles and finials, a decorative *repertoire* not unlike the framing devices used by the other two artists of the manuscript—but the arch frames have precisely drawn lines with bud finials rather than the sketchier leaf motifs found in the work of hand 1, and pinnacles of fleur de lis motifs with ink-drawn lines protruding from them and extending well above the miniature frames; faces are highly modelled drawn with a harder line than in the work of hand 1 (compare figs. 1 and 4).¹² Unlike hand 1, who was a prolific artist easily traceable in other books—several missals and a breviaries of Arras, a fragmentary missal of uncertain use in Saint-Etienne, and a number of literary and hagiographical manuscripts,¹³ *Chansonnier A*'s artist is not easy to find elsewhere. In this respect he resembles hand 3, the artist of the *Marques* miniature (fig. 2) which is also difficult to parallel.¹⁴ Nevertheless, *Chansonnier A*'s artist does reappear, I suggest, in three

10 S. Huot, *From Song to Book, The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry* (Ithaca, London, Cornell University Press, 1987), 55-61, noting that the portraits represent not just the poets but designate the types of song the books contain. The most recent analysis of *Chansonnier A* in relation to the other northern chansonniers of the thirteenth century is K. Wilson Ruffo, "The Illustration of Noted Compendia of Courtly Poetry in Late Thirteenth-Century Northern France" (PhD, University of Toronto, 2000).

11 The last miniature, on fol. 169, is by another artist, see note 14 below.

12 For related Arras manuscripts, see A. Stones, "The Manuscript, Paris, BnF fr. 1588, and its Illustrations," in P. de Remi, *Le Roman de la Manekine*, ed. from Paris, BnF fr. 1588 and tr. by B.N. Sargent-Baur with contributions by A. Stones and R. Middleton (Amsterdam, Atlanta GA, Rodopi, 1999), 1-40 (31, 38).

13 Arras, Bibliothèque municipale 729(639), Breviary of Saint-Vaast before 1297; Arras BM 412(717), Breviary of Arras; Arras BM 297(848), Missal of Arras; Arras BM 278(933), Missal of Saint-Vaast; Cambridge, Fitzwilliam Museum, Add. 290, Cistercian Diurnal after 1300; Lyon, Bibliothèque municipale 867(772), Lives of saints in French; Vienna, Österreichische Nationalbibliothek 2542, *Roman de Tristan*; Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek 2534, *Estoire, Merlin, Lancelot* (with two badly rubbed historiated initials); and possibly also the Lives of saints, Chantilly, Musée Condé 456/735, written in 1312 (A. Stones, *Manekine*, *op. cit.*, 37-38). The *Livre des philosophes Salomon*, Brussels, Bibliothèque royale Albert 1^{er}, 11220-11221, is probably an early work by the Arras artist.

14 The *Marques* miniature has a gold background with pouncing, a technique also found in Paris, BnF, fr. 350 (A. Stones, *Manekine*, *op. cit.*, as n. 12, fig. 59), but its figure style is unrelated. I have suggested (*ibid.*, 39 n. 144) that the figures may have more to do with a group of manuscripts associated some with Arras, some with Amiens: notably the psalter with a calendar of Amiens (c. 1260-1270) formerly in the Guy de Boisrouvray Collection and now in private hands (most recently Sotheby's 6.vii.00 lot 77); the hours of Arras use, Baltimore,

other books: a devotional miscellany for Cistercian nuns and later owned by the Cistercian monks of Loos (Diocese of Tournai), Lille, Bibliothèque municipale ms. 607(92), where a Crucifixion frontispiece includes nuns in white standing in the arch frame surrounding the Crucifixion group (fig. 5),¹⁵ and the figures in the missal of Saint-Vaast, OSB, Arras, Bibliothèque municipale, ms. 278(933), are quite likely a later work by his hand, probably before 1297 because Saint Louis is absent (fig. 6).¹⁶ There, the border treatment on the Crucifixion page anticipates the work of later Arras artists. To an early stage in the career of *Chansonnier A's* artist belong the illustrations in *Chansonnier a* (Città del Vaticano, ms. Reg. Lat. 1490, fig. 7), where the simpler format and arch frames have much in common with those in Lille 607(92), with the exception of the portrait of Guillaume le paigneur d'Amiens, done by another artist (fig. 8).¹⁷

Walters Art Museum (formerly Gallery), ms. W. 86; the missal of Arras, Arras BM 303(960); the psalter part of the psalter-hours of Amiens use written before 1297, Philadelphia Free Library, ms. Widener 9 (the hours part is by another artist); a Lives of the Saints, Paris, BnF, fr. 422; the Chrétien de Troyes and Judas Machabé, Princeton University, ms. Garrett 125, on which see A. Stones, "The Illustrated Chrétien Manuscripts and their Artistic Context," in *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes: The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, K. Busby, T. Nixon, A. Stones, L. Walters (eds) introduction by A. Stones, 2 vols (Amsterdam, Atlanta, GA, Rodopi, 1993), 227-322 at 251-52; to this list may be added part of the Crusading miscellany, Paris, BnF fr. 795 (with the same artist as in Widener 9); one miniature in the Gautier de Coinci, *Miracles de Notre Dame*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3517, and the Pontifical of Amiens, Amiens, Bibliothèque municipale 195. It may also be that this artist is also a participant in the *Chansonnier du roi*, Paris, BnF, fr. 844, on which see below.

- 15 Apart from a reference in the *Catalogue général*, the only mention of this manuscript is a reproduction of the Crucifixion miniature on the cover of *Miracles et mystères: La littérature religieuse au Nord de la France* (Trésors littéraires du Nord de la France, Corps 9), ed. and tr. by F.-J. Beaussart, M. de Combarieu du Grés, J. Subrenat (Troisnes, Imprimerie du Limonaire, 1989), but the manuscript is not mentioned in the text. The miniature is a singleton attached at the beginning of the Dialogues of Gregory the Great (unillustrated, fols. 1-99v), followed by a Passionary (separately numbered, fols. 1-70v), in which the only illustration, to the *Transitus* of the Virgin is a historiated initial *M* by the frontispiece artist, showing the Coronation of the Virgin with a trumpeting angel and an Atlas figure in the border.
- 16 Numerous liturgical books of Arras use are attributed to the fourteenth century by Victor Leroquais, but lack a commemoration for St Louis, so his absence may not be a determinant of date. See V. Leroquais, *Les Sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, 3 vols (Paris, s.n., 1924); *Les Pontificaux manuscrits des bibliothèques publiques de France*, 4 vols (Paris, s.n., 1937); *Les Psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, 2 vols (Mâcon, Protat, 1940-41); *Les Livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, 2 vols (Paris, s.n., 1927); *Supplément* (Acquisitions récentes et donation Smith-Lesouëf) (Mâcon, Protat, 1943); Paris, BnF, n.a.lat. 3159-3164, unpublished notebooks.
- 17 The exuberant foliage and prolific border elements, together with the lighter colours, set this page apart from the rest of *Chansonnier a's* illustrations, and I have not found compelling parallels (A. Stones, *Manekine, op. cit.*, as n. 12, p. 28 n. 89 and p. 38 n. 141).

Both *Chansonniers A* and *a* illustrate the songs with portraits of the poets. Seven survive in each manuscript. Those in *A* comprise three equestrian knights with their arms: Le Sire de Coucy, shield and housing *or a fess azur a leopard gules in chief* (fol. 130, fig. 4); Gautier de Dargies, shield and housing *or a bordure of martlets gules* (pink) (fol. 133); and Ugon de Bregi (Hugues de Berzé), shield and housing *or lozengy gules* [pink], *fretty argent* [white] (fol. 135); two poets are shown at their desks: Maistres Ricars de Fournival, wearing an academic hat, seated, gesturing with both hands (fol. 140, fig. 9); and Adans li Bocu (Adam de la Halle) seated writing (fol. 142v); and finally Maistre Simon d'Authie and Giles le Vinier (?) as clerics, standing and singing the *jeux-parti* which follows (fol. 145).¹⁸ *Chansonnier a* has not well withstood the ravages of mutilation and many illustrations have been cut out.¹⁹ The seven that survive include two equestrian portraits with heraldry: Gace Brulé, shield and housing *barruly argent and gules* (fol. 18, fig. 10); Le Vidames de Chartres (Guillaume de Ferrières), shield *or three fesses sable, six martlets sable overall*, housing Navarre (fol. 21, fig. 11); two poets playing musical instruments: Perrin d'Agincourt holding a portative organ, a trumpeting ape on the border (fol. 94), and Martin le Béguin playing bagpipes (fol. 100, fig. 7); three standing figures: Colart le Bouteillier holding a falcon on his wrist, a bald youth raising a club on the border (fol. 69); Jean de Grivelier standing, hands raised (in surprise, seeing an antlered youth on the border?) (fol. 82); and Guillaume le paigneur d'Amiens holding a bat-shaped palette, painting a shield (*or*), with border figures of a dancing man and woman, a hooded man playing a rebec, a hunter blowing a horn, a dog chasing a rabbit (fol. 86, fig. 8).²⁰ Thus there are no exact matches between the two manuscripts but the equestrian figure type is common to both.

CHANSONNIER M AND ITS LINKS TO THE SOUTH

The equestrian poet motif is also paralleled in the *Chansonnier du roi* (*Chansonnier M*), Paris, BnF, fr. 844, containing poetry both in French and in Occitan.²¹ Its complexities are well-known and variously interpreted,

¹⁸ K. Ruffo, "The Illustrations," *op. cit.*, as n. 10, 254-55 (no mention of the heraldry).

¹⁹ K. Ruffo, "The Illustrations," *op. cit.*, as n. 10, 255-57 (no mention of the heraldry).

²⁰ For this page see n. 17.

²¹ J.-B. Beck and L. Beck (eds.), *Le Manuscrit du roi, fonds français no. 844 de la Bibliothèque nationale (Corpus Cantilenarum Medii Aevi)*, 2 vols (London, Oxford, Philadelphia, Champion, 1938); J. Longnon, "Le Prince de Morée Chansonnier," *Romania*, 65 (1939), 95-100; H. Spanke, "Der Chansonnier du roi," *Romanische Forschungen*, 57 (1943), 38-104; G. Reaney, *Manuscripts of Polyphonic Music, 11th-Early 14th c. (RISM)* (München, Henle, 1966), 374-79 (ms. R); M. Everist, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France* (New York, Garland, 1989), 184-85; E. Aubrey, *The Music of the Troubadours* (Bloomington, Indiana University

most recently by John Haines, whose careful reconstruction of the quire structure greatly clarifies the effect on the manuscript of the priorities and preferences of its many owners. As a compilation drawing together trouvère and troubadour songs, as well as motets and lais, the *Chansonnier du roi* stands apart from the other *chansonniers* discussed here.²² Yet the textual contents of the trouvère component and the illustrations have much in common with the northern *chansonniers*. Eleven of *M*'s fifteen surviving portraits are equestrian and heraldic:²³ the Count of Anjou (Charles d'Anjou) (fol. 4),²⁴ the Count of Bar (Thibaut de Bar) (fol. 5, fig. 12); the Duke of Brabant (Jean de Brabant) (fol. 6, fig. 13); the Vidame de Chartres (Guillaume de Ferrières) (fol. 7, fig. 14, *cf. a*, fol. 21); me sire Morisses de Creon (fol. 49), me sire Gilles de Beaumont (fol. 49v); me sire Jehans de Louvois (fol. 51v); me sire Bouchart de Mailli (fol. 57); mon signeur Gilon de Vies Maisons (fol. 80); me sire Pieres de Creon (fol. 86); mon signeur Gautier d'Argies (fol. 87, *cf. A*, fol. 133). There would no doubt have been more, as forty-seven initials have been cut out. Of those that survive, Gautier d'Argies is also in *A* (fol. 133) and the Vidame de Chartres is also in *a* (fol. 21); but Ruffo's comparative tables (272-278) indicate that the ratio of song to portrait varies among the three copies, so that there are correspondences of song without portrait, while the treatment of the portraits may link different persons.²⁵ The four remaining portraits in *Chansonnier M* are non-equestrian: the initial for Maistre Willaumes li Vaniers shows a standing man wearing gloves and holding a scroll and a crowned figure seated holding a sceptre (fol. 105); for Colars li Boutelliers a woman holding the cord of her cloak and a man kneeling before her (fol. 126v); for Robert de le Piere, a figure holding a scroll

Press, 1996), 37-38, M.C. Battelli, "Il codice Parigi, Bibl. nat. f. fr. 844: Un canzoniere disordinato?", *La Filologia romanza e i codici* (Atti del convegno Messina Università degli studi, 19-22 Dicembre 1991), i, 1993, 273-308; J. Haines, "The Transformations of the Manuscript du Roi," *Musica disciplina*, 52 (1998-2002), 181-220. There is also a single equestrian portrait at the opening of *Chansonnier T*, the Noailles *Chansonnier*, Paris, BnF, fr. 12615, for le Roi de Navarre (fol. 1). Motets in *Chansonnier M* were thought to have been copied from *Chansonnier T* (Reaney, 374), while the works of Artesian poets in gatherings 15-19 also show correspondences between the two manuscripts (J. Haines, 18, citing M. Everist, "The Rondeau Motet: Paris and Artois in the Thirteenth Century," *Music and Letters*, 69 (1988), 1-22 and id., *Polyphonic*, *op. cit.*, 186, n. 42).

22 Sigla of *W* for the troubadour repertoire and *R* for the motets have been assigned, see Haines "The Transformations of the Manuscript du Roi," art. cit., 6 n. 8.

23 K. Ruffo, "The Illustrations," *op. cit.*, as n. 10, 257-60. For the heraldry, see M. Prinnet, "L'illustration héraldique du chansonnier du Roi," in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy* (Paris, Droz, 1928), 523-25.

24 The foliation given here is that of the manuscript in its present state; see J. Haines, as n. 21, Appendix, Gathering Diagram.

25 K. Ruffo, "The Illustrations," *op. cit.*, as n. 10, 272-78.

(fol. 160); and for Pierekins de le Coupele, a king sitting playing a vielle, similar to the King David as musician so common in the *Beatus* initials of illustrated psalters (fol. 163, fig. 15).²⁶ These portraits are by a second artist, who also painted the equestrian figures from fol. 49 onwards.

The structure of manuscript is difficult to follow, because of numerous additions and excisions. The edition by Jean and Louise Beck is based on their reconstruction of the manuscript. Haines has established what the actual quire structure is, and has analyzed the scripts;²⁷ but the minor decoration and illustrations still await a thorough study. There are numerous spaces left blank, some no doubt for illustrations that were never added, while illustrations have been cut out on many pages. Poems were added on fols. 1v, 2v-3, 4v, 5, 5v, 13v, 44v, 215, the last two additions containing poems by Charles d'Anjou. For Longnon, this *chansonnier* was made for Guillaume de Villehardouin, prince of Morea (1248-1278), most likely the 'Prince de Morée' whose poem opens the volume; and then came into the possession of Charles d'Anjou, either in 1267 when the Morea was ceded to him by Guillaume in exchange for protection, or at Guillaume's death in 1278.²⁸ The assumption is that it was in the hands of Charles in time to have been reworked before his death in 1285—although this, too, is supposition, as the manuscript lacks an explicit mention of his ownership, as others have pointed out.²⁹ It is not impossible that the addition of Charles' poems was a commemorative gesture on the part of someone in his entourage or one of his descendants. What is certain is the *terminus post* provided by the presence of a poem by Thibaud Count of Bar composed during his exile in Germany in 1253; and a date between then and 1267 or 1285 would be reasonable by comparison with the Arras *Chansonniers A* and *a*, both roughly datable to the third quarter of the thirteenth century on stylistic grounds.

The manuscript contains the work of at least two artists, accompanied by at least three types of minor initials—champies and foliate initials, the distribution of which does not altogether correlate with that of the main illuminators. The first artist did the few remaining historiated initials in quires 1 and 2 (fols. 1-13), the second did the historiated initials from fol. 49 to the end; but the distribution of the foliate and champie initials is such that champie initials by hand 1 are found,

26 For the most comprehensive set of studies of psalter illustration in this period see ed. F.O. Büttner, *The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images* (Turnhout, Brepols, 2004).

27 J. Haines, "The Transformations of the Manuscrit du Roi," art. cit., Appendix.

28 J. Longnon, "Le Prince de Morée Chansonnier," art. cit.

29 J. Haines, "The Transformations of the Manuscrit du Roi," art. cit., 11, n. 22, lists reviewers who disagree with the claim made by the Becks that Charles d'Anjou commissioned the manuscript; critics include Longnon.

for instance, in quires 13 (fols. 79-90), 18 (fols. 121-126), and 23 (fols. 162-168), alongside historiated initials by artist 2. This suggests a production set-up that was collaborative rather than successive—assuming that the first champie initial painter was also hand 1 of the historiated initials. Establishing the artistic context of the two illuminators is not a straightforward task. Everist,³⁰ followed by Ruffo, has suggested Arras, and the use of equestrian portraits for many of the poets is an obvious link with *Chansonniers A* and *a*, but the borders and foliage motifs of hand 1's work (fols. 4-7) find better parallels, I suggest, among the group clustered around the literary miscellany in Princeton, mentioned above, Garrett ms. 125, containing Chrétien's *Lancelot* and *Judas Machabé*, for which stylistic parallels in Amiens have been proposed, among which is part of the psalter-hours in Philadelphia Free Library, ms. Widener 9 (fig. 16).³¹ It is probable that this part of the *Chansonnier du roi* was either made there too or was produced elsewhere (in the Morea?) by craftsmen from that region of France.³² The work of the second hand, characterized by the use of border motifs above the historiated initials, including wrestlers (fols. 49, 49v, 51v), a hare chasing a man (fol. 52, partially preserved), a centaur shooting a bird (fol. 126v), together with a different foliage repertoire, is difficult to parallel. Perhaps a connection with Cambrai illustration, as in the bible Cambrai BM 354 or the Aldebrandinus of Siena medical manuscript, London, British Library Sloane 2435 (fig. 17) might be appropriate stylistic sources. At all events, the 1253 *terminus post* for *Chansonnier M* provides a useful marker in the otherwise nebulous chronology of late thirteenth-century trouvère *chansonniers*.

This is not the place for a full analysis of the relations between the Occitan *chansonniers* and their relations to *A*, *a* and *M*. Suffice it to note the presence of equestrian portraits in the two closely related Occitan *Chansonniers I* and *K*, Paris, BnF, fr. 854 and 12473, attributed to Padua or Venice in the second half of the thirteenth century.³³ Of the ninety-three portraits in fr. 854, twenty-eight

³⁰ As n. 21.

³¹ See n. 14.

³² Parallels in Champagne, a region favoured by Haines because of a predominance of Champenois poets, are not forthcoming; and close connections between Lille and Arras are illustrated by the participation of the *Chansonnier A* painter in the Loos manuscript mentioned above (See n. 15).

³³ F. Avril and M.T. Gousset, with C. Rabel, *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, 2, XIII^e siècle (Paris, BnF, 1984), nos. 14 and 15. The authors note that the *Chansonnier Città del Vaticano*, Vat. lat. 5232, is related. See also F. Viellard and J.L. Lemaître, *Portraits de troubadours. Initiales des chansonniers provençaux I et K* (Paris, BnF, ms. fr. 854 et 12473), *Mémoires et documents sur le Bas-Limousin* 26 (Paris, Boccard, 2006), where all the portraits in both manuscripts are reproduced in colour, on facing pages; a facsimile of Vat. lat. 5232, Occitan *Chansonnier A*, by the same authors with L. Duval-Arnould, is entitled *Portraits de troubadours: Initiales du chansonnier provençal A (Biblioteca apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232)*, *Studi e testi* 444 (Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, 2008).

depict poets on horseback, twenty-three of them as knights; of the seventy-eight portraits in fr. 12473, twenty-three are equestrian, of which six are armed as knights. Was it here that the type first found favour? Or in Arras? A further interesting case is Paris, BnF, fr. 12474, troubadour *Chansonnier M* (not to be confused with the other *Chansonnier M*, Paris, BnF fr. 844),³⁴ which has been attributed to the Angevin court in Aix or Naples and is possibly also based on a model from Arras. Of the twenty-two portraits, eighteen depict horsemen, of which only two (Pere Uidal and Bertrand de Born, on fols. 21 and 227) are knights; and only two miniatures depict other subjects (Girard de Borneilh seated at his desk, on fol. 1 (fig. 18), and Jofroi Rudel dying in the arms of the Countess of Tripoli on fol. 165—a subject also found in *Chansonnier I*, but not in *K*). The equestrian portraits which lack heraldry are highly repetitious (fig. 19). Stylistic parallels are not forthcoming and none of the Neapolitan parallels proposed in the literature is apt.³⁵ A clue may be provided by a comparison between the penflourishing of the addition made on fol. 269 (fig. 20), a highly contrasted initial with very large frogspawn motifs and a delicate border encircling the text block (fig. 13). While the tightly drawn

- 34 A.-C. Lamur, *Recherches sur le chansonnier de troubadours M* (Paris, BnF, fr. 12474), Thèse de l'École des chartes, Paris, 1987; A.-C. Lamur-Baudreu, "Aux origines du *Chansonnier de troubadours M* (Paris, BnF, fr. 12474)," *Romania*, 108 (1988), 183-98; F. Zufferey, "À propos du *Chansonnier provençal M* (Paris, Bibl. nat. fr. 12474)," *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers* (Actes du Colloque de Liège 1990), ed. M. Tyssens (Genève, Droz, 1991), 221-242; S. Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori: Componenti 'provenzali' e angionine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica* (Ravenna, Longo, 1995), 43-88; K. Ruffo, "The Illustrations," *op. cit.*, 33, 50, 257-58 (See n. 10).
- 35 F. Zufferey, "À propos du *Chansonnier provençal M*," *art. cit.*, thinks *M*'s model was put together from different sources at the court of Aix, under Raimond Bérenger (1209-1245) then under Charles d'Anjou before 1266; but that would be too early for *M* itself. For A.C. Lamur (*Recherches sur le chansonnier de troubadours M*, *op. cit.*, 1987, 214-15), the scribe followed two models, one a manuscript, the other a series of fragments, and worked in Naples. Asperti compares *M* with the manuscripts made in Naples during the reign of Robert I between 1315 and 1340 and illustrated by Picard illuminators, citing F. Avril, "Un atelier 'picard' à la cour des Angevins de Naples," in *Nobile claret opus: Festgabe für Frau Prof. Dr. Ellen Judith Beer zum 60. Geburtstag, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 43 (1986), 76-85. Another manuscript whose text, the *Jeu de Robin et de Marion*, is associated with Naples is Aix, Bibliothèque Méjanes 166, see M. Cruse, G. Parussa, I. Ragnard, "The Aix *Jeu de Robin et de Marion*: Images, Text, Music," *Studies in Iconography*, 25 (2004), 1-46, and A. Butterfield, "Historicizing Performance: The Case of the *Jeu de Robin et Marion*," in *Cultural Performances in Medieval France, Essays in Honor of Nancy Freeman Regalado*, E. Doss-Quinby, R.L. Krueger, E.J. Burns (ed.) (Cambridge, Brewer, 2007), 99-107. However the remarkable illustrations—a series of single-column miniatures interspersed in the text and music, poorly preserved, and without parallel—would appear to be the work of a Parisian painter working in the orbit of 'Honoré' c. 1300 or shortly thereafter.

curls of this border may perhaps be matched in Neapolitan books,³⁶ the initial recalls the pen-decoration accompanying the work of the second scribe (writing between 1325? and 1329) in Petrarch's copy of Livy's *Historia*, London, BL Harley 2493, fol. 263, produced in Avignon. Other parts of the manuscript were written by Petrarch himself.³⁷ This does not preclude the manuscript being copied at the court of Aix, but suggests that its subsequent history was more complex³⁸ than a simple transmission from Aix to Naples, and it also suggests a relatively late date, possibly in the early fourteenth century.

CHANSONNIER W

178

Against this background, the other *chansonnier* of Arras, *W*, Paris, BnF, fr. 25566, looks very different. Like *Chansonnier A*, the *chansonnier* component is part of a literary miscellany, with the difference that it is intrinsic to the carefully structured compilation and is heavily concentrated on the works of Adam de la Halle (fols. 2-9v and 10-59/68), making it notable as one of the earliest surviving single-author manuscripts (although works by others follow).³⁹ An equestrian portrait opens the *Dit du roi de Sicile*, Adam's poem about the life of Charles d'Anjou, interrupted by Charles's death in 1285 (fol. 50v/59v) and a mounted knight opens the *Tournoiement Anticrist* by Huon de Méri (fol. 174v/182v), linking both to the portraits of the poets in *Chansonniers A, a, M* and Occitan *M*, and in each case depicting the subjects of the poems. The entire manuscript is copiously illustrated with single-column miniatures relating closely to the various texts, notably Adam himself, reading or singing before an audience (fig. 21). The most distinctive aspect of the manuscript's decoration however comprises the three dramatic full-page miniatures which accompany three of the later texts: *Renard le nouvel*, depicting Fortuna (fol. 167/175); the Triumph of Ecclesia, accompanying a verse poem on the Four Evangelists (fol. 170v-178v); and *La Chasse au cerf*, illustrated by

36 Such as the bible, Napoli, Biblioteca nazionale I.B.24, fol. 142v (F. Avril, "Atelier 'picard'," art. cit., fig. 1).

37 N. Mann, *Petrarch Manuscripts in the British Isles* (Padova, Antenore, 1975), 491-92; A. Watson, *Catalogue of Dated and Datable Manuscripts c. 700-1600 in the Department of Manuscripts, The British Library*, 2 vols (London, British Library, 1979), no. 654, pl. 203d.

38 On the added leaf, see F. Avril and M.-T. Gousset, with J.-P. Aniel, *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, 3, *XIV^e siècle, I, Lombardie-Ligurie* (Paris, BnF, 2005), 134.

39 A description of the contents is given in C. Segre, *Li Bestiaire d'amours*, *op. cit.*, xxiii-xl; and the structure of the volume is analysed by S. Huot, *Song to Book*, *op. cit.*, 66-74; see also K. Ruffo, "The Illustrations," *op. cit.*, 57-58, 117-233. The manuscripts of Gautier de Coinci's *Miracles de Nostre Dame* are comparable single-author compilations, and some are most likely earlier than MS. *W*, see *Gautier de Coinci: Texts, Music, Manuscripts*, K.M. Krause and A. Stones (ed.) (Turnhout, Brepols, 2006), Appendix I.

a winged man riding through a forest accompanied by dogs, chasing a stag with a female head (fol. 212v/220v, fig. 22). These fully-painted leaves are of thicker parchment than the rest of the volume, and they are now all singletons; but the position of fols. 167/175 and 170/178 as second to the centre of the quire of 10 leaves formed by fols. 164/175-173v/181v suggests these two were originally a bifolium; both leaves are sewn in with tabs. It is likely that a now-missing miniature similarly formed a pair with fol. 212v/220v, and the careful and balanced structure of the manuscript further suggests there may have been more such leaves accompanying the other components of the manuscript.

Full-page illustration is not a feature of *chansonniers*, whether from Arras or elsewhere, but other literary manuscripts made in the Arras-Amiens region provide parallels for these once-impressive miniatures in *W*.⁴⁰ Another (also poorly preserved) Fortuna miniature is found in Paris BnF fr. 372,⁴¹ another copy of *Renart*, written after 1292 and illustrated by an Amiénois artist who painted an important cluster of liturgical and literary books centred upon the missal of Corbie, Amiens, Bibliothèque municipale 157, most likely made before 1297.⁴² Fortuna also makes a well-known appearance among the

⁴⁰ Literary manuscripts with full-page illustration are listed in A. Stones, "Notes on Three Illustrated Alexander Manuscripts," in *Alexander and the Medieval Romance Epic: Essays in Honour of D.J.A. Ross*, P. Noble, L. Polak, C. Isoz (eds) (New York, London, Nendeln, Kraus, 1982), 193-254, at 202 n. 7. They include the *Roman de Troie*, Paris, BnF, ms. français 1610 and 's-Heerenberg, Huis Berg, 66 (inv. no. 216) (M.-R. Jung, *La Légende de Troie en France au Moyen Âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits* (Romania helvetica, 114) (Basel, Tübingen, Francke, 1996), 215-17, 219-20; E. Morrison, "Illuminations of the Roman de Troie and French Royal Dynastic Ambition (1260-1340)," PhD, Cornell University, 2002, 83-105; *Praal, ernst et emotie, de wereld van het franse middeleeuwse handschrift*, ed. A.S. Korteweg (Zwolle, Waanders, 2002), 70-73, 206, no. 30, pl. 52 (f. 2), 53 (f. 1v); and four copies of the *Roman d'Alexandre* in prose (A. Stones and † D.J.A. Ross, "The *Roman d'Alexandre* in French Prose: Another Illustrated Manuscript from Champagne or Flanders c. 1300," *Scriptorium*, 56 (2002), 151-62). These manuscripts are broadly distributed: fr. 1610 is to my mind a Burgundian product, closely connected to the Burgundian hagiographical *compendium* Paris, BnF, fr. 818 (pace Morrison), while the *Alexanders* find their best stylistic parallels in Théroouanne and Reims.

⁴¹ J. Wirth, "L'iconographie médiévale de la roue de fortune," in *La Fortune: thèmes, représentations, discours*, Y. Foehr-Janssens and E. Metry (eds) (Genève, Droz, 2003), 105-27 at 112 and cover illustration.

⁴² A very large number of books may be attributed to this artist, whose activities extend to 1311 in the *Somme le Roi* of Jeanne d'Eu et de Guines, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 6329. See *L'Art au temps des rois maudits: Philippe le Bel et ses fils*, ed. D. Gaborit-Chopin (Paris, Musées nationaux, 1998), no. 205; the group includes several copies of the *Vœux du paon* and the *Roman de Sidrach*, the *Roman d'Alexandre*, *Roman de Troie*, and books for private individuals like the psalter of the Clary and Mailly families, Paris, BnF, lat. 10435 (*L'Art au temps des rois maudits*, no. 203), for an English patron (Amiens, BM 124), for Comtesse de la Table then Yolande de Soissons (New York, The Pierpont Morgan Library, ms. M.729, *Rois maudits*, no. 202), for Amiens Cathedral (Amiens, BM 158; New York, The Pierpont Morgan Library, ms. M.796), more books made for Corbie (Amiens 156; Amiens 360; BnF lat. 17770), and numerous leaves detached from missals.

full-page prefatory miniatures in the *Roman de la Poire*, Paris, BnF, fr. 2186.⁴³ These Fortuna miniatures devote the whole page to a single subject,⁴⁴ unlike the strip-narrative approach to the full-page picture such as is found in two copies of the Crusade cycle, Paris, BnF, fr. 12569 and 12558, where the story is played out in three registers. These are most likely also products or Arras or its region: Myers drew attention to similarities in the architectural framing-devices on fol. 1 in Paris, BnF, fr. 12569 and *Chansonniers A* and *a*,⁴⁵ while Paris, BnF, fr. 12558, most likely made a generation earlier and more difficult to place stylistically, shows some affinities in its tall thin figures to the *Vrighet de Solas*, Paris, BnF, fr. 9220,⁴⁶ one of several didactic compilations also illustrated with full-page miniatures and perhaps another product of Arras.⁴⁷

- 43 Opinions as to the date of the manuscript have varied between c. 1250 and later. As Marchello-Nizia and others have shown, Thibaut's text contains numerous echos of other texts such as Guillaume de Lorris's *Roman de la rose*, and refrains also found in Richard de Fournival and other writers. Literary scholars have been unable to establish a firm sequence of borrowing that would allow an absolute placing of Thibaut's romance in relation to these other works, however. Marchello-Nizia opts for a probable date of composition in the mid-thirteenth century, but in a re-reading of the preface, unique to this manuscript, Hans-Erich Keller proposed that references to Paris in the days of 'good king Louis' refer to the reign of Louis IX, situating it in the past—and therefore 'some time' after his death in 1270. G. von Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa* (Leipzig, Quelle und Meyer, 1907), 97-99, pl. XXI (fol. 71); J. Porcher (ed.), *Les Manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, BnF, 1955, 17-18, no. 20; R. Branner, *Miniature Painting in Paris During the Reign of St Louis* (Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1977), 102-06; C. Marchello-Nizia, *Le Roman de la Poire par Tibaut* (Paris, Société des anciens textes français, 1984); S. Huot, *From Song*, *op. cit.*, 174-193; V. Guilhaume, "Le manuscrit illustré du *Roman de la Poire*, XIII^e siècle," *Histoire de l'art* (1993), 3-14; H.-E. Keller, "La structure du *Roman de la Poire*," in *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, K. Busby and N.J. Lacy (eds) (Amsterdam, Atlanta, GA, Rodopi, 1994), 205-17, at 213.
- 44 Single-column Fortuna miniatures are to be found in several copies of Brunetto Latini's *Trésor*, see A. Stones, "A Note on the North French Manuscripts of Brunetto Latini's *Trésor*," in *Tributes to Lucy Freeman Sandler: Studies in Illuminated Manuscripts*, ed. K.A. Smith and C. Krinsky (Turnhout, Brepols, 2007), 67-89.
- 45 J.A. Nelson and E.J. Michel, with G.M. Myers, *The Old French Crusade Cycle*, 2 vols (Alabama, University of Alabama Press, 1985), ms. E; Myers, xxxix.
- 46 See C. Lynn Ransom, "Cultivating the Orchard: A Franciscan Program of Devotion and Penance in the Verger de Soulas (Paris, BnF fr. 9220)," PhD, University of Texas, Austin, 2001; *ead.*, "Innovation and Identity: A Franciscan Program of Illumination in the Verger de soulas (Paris, BnF, ms. fr. 9220)," in *Insights and Interpretations*, ed. C. Hourihane (Princeton, Princeton University Press, 2002), 85-105.
- 47 The literary and devotional compilations Paris, Bibliothèque de l' Arsenal 3516, with a calendar of Saint-Omer written in 1268 (C. Guggenbühl, *Recherches sur la composition et la structure du ms. Arsenal 3516* (Basel, Tübingen, Francke, 1998), and Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève 2200, parts of which were written in 1277 (description in A. Boinet, "Les Manuscrits à peintures de la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris," *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, 5[1921], 47-59), which can also be attributed to Saint-Omer, both also include full-page illustration. Scientific and pseudo-scientific works are another category of book where full-page illustration is encountered.

The battered state of the manuscript *W* makes it hard to be sure whether the painter of the full-page miniatures is the same as the artist who did the smaller miniatures and historiated initials: there is some variation in quality of execution and there may be more than one artist, but the variations are of quality not style. The small miniatures and historiated initials have Arrageois leaf motifs on the corners, often with architectural frames drawn in black ink on unburnished gold, and gold backgrounds or, less frequently, gold and diaper or pink or blue diaper backgrounds. The figure style overall is similar to, and probably derives from, hand 1 of Arras 657(139) (the painter of the first section of the manuscript, not *Chansonnier A*) but with more modelling on draperies, especially on the full-page miniatures. There is also some similarity to the frontispiece of the chess manuscript Paris, BnF, fr. 10286,⁴⁸ and perhaps to the opening miniature of the literary miscellany, Vienna Österreichische Nationalbibliothek Cod. 2621.⁴⁹ None of these is by the same artist, however. More compelling parallels may be found among one of the main groups of liturgical devotional books made in Arras in the 1290s and 1300s, centred around the hours, Baltimore, Walters Art Museum, W. 104 (fig. 23).⁵⁰ Decorative motifs in black on unburnished gold, clusters of 'Arras' leaves, and figures with round faces and curly hair are features of this group which reappear in *Chansonnier W*.

Chansonnier W was presumably ordered by members of the Hangest and Flanders/Hainaut families whose arms are prominent in the full-page miniatures: Hangest: *argent a cross gules charged with 5 shells or*; Flanders/Hainaut: *or a lion sable*. Unfortunately no appropriate alliance between these families appears to be documented so it is at the moment not possible to say exactly who the patrons were.⁵¹ Another manuscript containing the same pair of shields is the

48 Reproduced in A. Bräm, *Das Andachtsbuch der Marie de Gavre* (Paris, BnF, ms. nouv. acq. fr. 16251), *Buchmalerei in der Diözese Cambrai im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts* (Wiesbaden, Reichert, 1997), 179, 224, fig. 69-70.

49 H.J. Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften und Inkunabeln der Gotik und der Renaissance* (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, N.F.) 8 vols in 22 (Leipzig, Hiersemann, 1936), VII, 2. *Englische und Französische Handschriften des XIV. Jahrhunderts*, 62-66, no. 14.

50 L.M.C. Randall, *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery*, I, France 875-1420 (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989), 113-15, no. 47; A. Stones, *Manekine*, *op. cit.*, 36-37 (See n. 12).

51 The only members of the Hangest family listed in *Europäische Stammtafeln* appear to be N, a relative of Yolande de Soissons (*Europäische Stammtafeln: Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten, neue Folge*, ed. D. Schwennicke, 21 vols (Marburg, Stargardt, 1978-), VII-16; and Aubert de Hangest, seigneur de Genlis, married at an uncertain date to Beatrice, sister of Hugues I Comte de Blois, seigneur de Châtillon-sur-Marne (d. 1248), VII-17.

fragmentary Cistercian missal in Kraków, Czartoriski Library 3204,⁵² whose illustration is by the primary artist of the book of hours, Cambrai, Médiathèque municipale 87.⁵³ Termini for the production of *W* are after 1285 for the *Dit du Roi de Sicile* as noted above (fols. 50v/59v-55v/64v), and in or after 1288 for *Renart le nouvel*, whose colophon says that Jaquemar Gielee wrote it in Lille in that year (fol. 166v/174v and fol. 168/176). Stylistic cognates suggest a date in the following decade for the production of this manuscript, however. At all events it must have been spectacular in its original state and its present worn and used condition is evidence that it was much appreciated by its owners.

CHANSONNIER F

182

That Arras held pride of place for the production of trouvère *chansonnier* manuscripts is hardly surprising given what is known about literary activity in the city, centred on the Confrérie des jongleurs.⁵⁴ *Chansonnier F*, London, British Library, ms. Egerton 274, stands outside the Arras group.⁵⁵ Its historiated initials link it rather with artistic activity centred upon Tournai and Cambrai in the orbit of the scribe Johannes Phylomena and his collaborators. However its decoration is unrelated to that of the *Chansonnier du roi M*, which I suggest above may also have Cambrai associations. Their major clients were prominent members of the clergy, notably the bishops of Tournai Jean d'Enghien (1267-1274) and of Cambrai Nicolas de Fontaines (1248-1273) and Enguerrand de Créquy (1273-1285), and the religious houses in the dioceses of Cambrai, Tournai, and (to a lesser extent)

52 This manuscript was kindly drawn to my attention by the late Alicija Karlowska-Kamzowa.

53 *L'Art au temps des rois maudits*, *op. cit.*, no. 210, by François Avril, reproducing the frontispiece which is by another artist. For the iconography of this unusual devotional book see A. Bennett, "A Woman's Power of Prayer versus the Devil in a Book of Hours ca. 1300," *Image and Belief: Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*, ed. C. Hourihane, (Princeton, Princeton University Press, 1999), 89-108; *ead.* "Commemoration of Saints in Suffrages: From Public Liturgy to Private Devotion," in *Objects, Images, and the Word: Art in the Service of the Liturgy*, ed. C. Hourihane, (Princeton, Princeton University Press, 2003), 54-78 (68-70); *ead.*, "Devotional Literacy of a Noblewoman in a Book of Hours of c. 1300 in Cambrai," in *Manuscripts in Transition: Recycling Manuscripts, Text and Images* (Proceedings of the International Congress held in Brussels 5-9 November 2002), B. DeKeyser and J. Van Der Stock eds. (Leuven, Peeters, 2005), 149-157 and A. Stones, in *Gautier de Coinci*, *op. cit.*, Appendix IV, 381-82 n. 13.

54 R. Berger, *Le Nécrologe de la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d'Arras, 1194-1361* (Mémoires de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais, 11), 2 vols (Arras, Commission départementale, 1963, 1970). See also C. Symes, *A Common Stage: Theater and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca, Cornell University Press, 2007.

55 The most recent study, kindly drawn to my attention by Helen Deeming, is P.K. Whitcomb, "The Manuscript London, BL, Egerton 274: A Study of its Origin, Purpose, and Musical Repertory in Thirteenth-Century France," (PhD, University of Texas at Austin, 2000).

Arras. Under Jean d'Enghien or one of his predecessors, Walter Croix (1251-1261) or Jean Buci (1261-1266) was produced the missal of Tournai still housed in the Cathedral, ms. 11.⁵⁶ For Nicolas de Fontaines was made the Epistle and Gospel Book, Cambrai Médiathèque municipale 189-190, written by Johannes Phylomena in 1266; and the pontifical of Cambrai now in Toledo, Archivo de la Catedral 56. 19, was most likely made for his successor Enguerrand de Créquy c. 1275. Numerous other manuscripts may be clustered around these pivotal books, including a missal for Saint-Aubert, Cambrai (Cambrai, Médiathèque municipale 233), a psalter for Marchiennes or Hamage-lès-Marchiennes (Brussels, Bibliothèque royale Albert 1^{er} 14682) and the antiphony of Cambron (O. Cist.), now cut up and dispersed (fig. 24).⁵⁷ Several devotional, literary, historical, and philosophical manuscripts are also related to these liturgical books including works by Boethius (Brussels, BR II 1012), Vincent de Beauvais (Brussels, BR II 1396), Raymond de Peñafort (San Marino, Huntington HM 57), Chrétien de Troyes (Mons, BIU 331/206), among many others.⁵⁸ Several artists participated, often in close collaboration with each other.

Egerton 274 is composed of several parts: polyphonic songs in Latin by or attributed to Philip the Chancellor (d. 1231) (Fasc. I, fols. 2-57v); a compendium of liturgical sequences in Latin (Fasc. II and III, fols. 58-97v); *Chansonnier F*, where the first strophes have been erased in the fifteenth century except for the opening initials, and replaced by Latin responsories (Fasc. IV, fols. 98-118v); miscellaneous texts in Latin and French: Dialogue between Dives and Lazarus in Latin; *Philomena praeuia temporis ameni* (often attributed to John Peckham), a song by le Roi de Navarre, '*Ensi com unicorne sui...*' erased and replaced by a

56 It has been dated c. 1267 in relation to the rule for canons issued by the Cathedral Chapter in that year by J. Voisin, "Recherches sur les petits clercs, *clericuli*, les enfants de chœur et les musiciens de la cathédrale de Tournai," *Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai*, 8 (1862), 69-99.

57 For a reconstruction see E. Teviotdale, "A Pair of Franco-Flemish Cistercian Antiphonals of the Thirteenth Century and Their Programs of Illumination," in *Interpreting and Collecting Fragments of Medieval Books*, L.L. Brownrigg and M.M. Smith (eds), Proceedings of the Seminar in the History of the Book to 1500, Oxford, 1998 (London, Los Altos Hills, Anderson-Lovelace and The Red Gull Press, 2000), 230-58.

58 Lists of the related manuscripts are given in A. Stones, "Le missel de Tournai," in *Trésors sacrés*, J. Dumoulin and J. Pycke (eds), (Tournai, 1971), no. 53; *ead.*, "The Illustrated Chrétien Manuscripts and their Artistic Context," art. cit., 243-50, figs. 28-64; *ead.*, "Stylistic Associations, Evolution and Collaboration: Charting the Bute Painter's Career," *The J. Paul Getty Museum Journal*, 23 (1995), 11-29; *ead.*, "The *Terrier de l'Évêque* and some Reflections of Daily Life in the Second Half of the Thirteenth Century," in *Tributes to Jonathan J.G. Alexander*, S. L'Engle and G. Guest (eds), (London, Turnhout, Harvey Miller and Brepols, 2006), 371-84. Some of the Tournaisian material is surveyed in the introductory chapter in D. Vanwijnsbergue, "*De fin or et d'azur*," (Leuven, Peeters, 2002), but there is more to be said about Tournai-Cambrai links and stylistic subdivisions in this early period.

responsorium, and a liturgical sequence (Fasc. V, fols. 119-132v); and further liturgical sequences written in the fifteenth century (Fasc. VI, fols. 132v-159v).⁵⁹ The script in Fasc. I-IV is by the same hand, and that of Fasc. V up to fol. 132 is closely similar. The pen flourishing, in gold with blue flourishing and blue with red flourishing, is consistent in these fascicules, if done at a larger scale in Fasc. III and IV, where some also have party bars. However the foliate initials and eleven historiated initials occur only in Fasc. I and II (figs. 25, 26). They are badly rubbed, but the spiky gold frames, extending into the borders, the naturalistic foliage motifs coupling trefoils and spiky sycamore with seaweed-like acanthus and red 'fruit' are among the hallmarks of the artistic repertoire of the major painter of Cambrai 189-190 and the major artist of the Pontifical (the same person?). Further motifs typical of the work of this artist are the winged dragon found in the border of fol. 3 and the occasional trefoil projection at the corner of initials (as on fol. 7v). The figures are too badly rubbed for a certain attribution to a particular artist. The extreme elongation of the Virgin on fol. 3 and of Saint Katherine on fol. 45 (fig. 26) is reminiscent of the some of the figures in the bible owned by the Cistercian nuns of Marquette near Lille (Dioc. Tournai), Brussels, BR II 2523 and other collections,⁶⁰ while the standing Virgin and Child motif is one that appears in the *Libellus* of the Virgin, Paris, BnF, Latin 18134 (fig. 27), owned by Saint Martin's, Tournai (OSB).⁶¹ A related Virgin and Child image, on a larger scale, is the frontispiece to the Richard de Sancto Lauretio, *De Virtutibus* and Sermons, Saint-Omer, Bibliothèque municipale ms. 174, of 1255-1264, where the kneeling donor, identified by inscription as Robert de Béthune, abbot of Clairmarais (O. Cist., Dioc. Thérouanne) is shown wearing a black habit (though a Cistercian), kneeling before the Virgin and Child. However the much livelier treatment of the Child in Egerton 274—holding the Virgin's chin with one hand and

⁵⁹ A. Stones in *Gautier de Coinci*, *op. cit.*, 374 and n. 28.

⁶⁰ C. Gaspar and F. Lyna, *Les Principaux manuscrits à peinture de la Bibliothèque royale de Belgique* (Paris, Société française de reproduction de manuscrits à peintures, 1937 and Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1^{er}, 1984); A. Von Euw and J.M. Plotzek, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, 4 vols (Köln, Das Museum, 1979-1985), I, 93-98; A. Bondéelle-Souchier, "Les moniales cisterciennes et leurs livres manuscrits dans la France de l'Ancien Régime," Cîteaux, *Commentarii Cistercienses*, 43 (1994), 193-336 at 297-99; A. Bennett, "Continuity and Change in the Religious Book Culture of the Lowlands in the Thirteenth and Fourteenth Centuries," in *Medieval Mastery; Book Illumination from Charlemagne to Charles the Bold 800-1475*, ed. K. Callens, (Leuven, Peeters, 2003), 167-79 at 171.

⁶¹ Dolbeau identifies it with Sanderus, *Bibliotheca*, *op. cit.*, I, 27: see F. Dolbeau, "Anciens possesseurs des manuscrits hagiographiques latins conservés à la Bibliothèque nationale de Paris," *Bulletin de l'IRHT*, 9 (1979), 183-238. Its damaged state suggests it was the victim of iconoclasm.

pointing to Chancellor Philip with the other, suggests the influence of the more sophisticated first painter in the Cambrai Pontifical, and probably a date closer to 1275 than to 1265; this would also accord well with the *terminus post* of 1274 that has been suggested for *Venditores labiorum*.

For Aubry the composition of *Venditores labiorum* reflects the decree of the Council of Lyon and the royal decree of 1274 concerning legal fees.⁶² The poem is the last *item* in Fasc. I and concludes a series of *conducti* that Ludwig dates later than the compositions by Philip the Chancellor (d. 1236) that comprise the body of Fasc. I, because they are absent from the major song compilations of the mid-thirteenth century, W1 (Wolfenbüttel, Herzog Augustbibliothek 677), W2 (Wolfenbüttel 1206), and Florence, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plut. 29.1 (also known by the siglum *F*).⁶³ In my view *Venditores labiorum* is an integral part of Fasc. I in Egerton 274, as it is written by the same scribe and illuminated by the same illuminator as the rest of Fasc. I. The historiated initial, showing a lawyer addressing a group of people, in fact serves to emphasize the prominence of the song in the compilation, since it is one of relatively few items that are singled out for illumination. This emphasis would seem to me to lend weight to the idea that the topic was of recent contemporary interest and can indeed be taken as an important factor in estimating the date of Fasc. I as a whole. It might well have had particular appeal for a prominent member of the clergy such as Enguerrand de Créquy, bishop of Cambrai, or Jean d'Enghien, bishop of Tournai, who had actually attended the Council of Lyon, one of whom or a member of his entourage is also likely to be the patron of the Decretals in French, Paris, BnF, fr. 491 (fig. 29) (illustrated by the major artist of the Cambrai Pontifical), whose text ends with mention of the same Council.⁶⁴

The similarity of script and minor decoration between Fasc. I and Fasc. II-V seem to me sufficient to conclude that Fasc. II-V were produced at the same time and in the same workshop as Fasc. I, although the lack of historiated

62 P. Aubry, *Cent motets du XIII^e siècle*, 3 vols (Paris, Rouart, Lerolle et C^{ie}, 1908), III, 110.

63 F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, ed. L. Dittmer, (New York, Hildesheim, Olms, 1910/1964), I, i, 249-63, ii, 606 and G. Reaney, *Manuscripts of Polyphonic Music, 11th-Early 14th c. (RISM BIV/2)* (München, Henle, 1966), 496-98.

64 A. Stones, "The Illustrated Chrétien Manuscripts and their Artistic Context," art. cit., 1993, 248-50; *ead.*, "Stylistic Associations," art. cit., 27 n. 27; *ead.*, *Le Livre d'images de Madame Marie (Paris, BnF n.a.fr. 16251)* (Paris, BnF and Cerf, 1997), 21, fig. 17; J.F. van der Meulen, "Avesnes en Dampierre of 'De kunst der fiefde' Over boeken, bisshoppen en Henegouwse ambities," in 1299: *Een Graaf, drie graafschappen. De vereniging van Holland, Zeeland en Henegouwen*, D.E.H. de Boer, E.H.P. Cordfunke, H. Sarfatij (eds), (Hilversum, Verloren, 2000), 47-72, at 70; A. Stones, "The *Terrier de l'Évêque* and some Reflections of Daily Life in the Second Half of the Thirteenth Century," *Tributes to Jonathan J.G. Alexander*, S. L'Engle and G. Guest (eds), (London, Turnhout, Harvey Miller and Brepols), 371-84, at 372-73.

initials in these fascicles argues against their being planned as part of the same compilation. There is a division of scribal hand at the beginning of Fasc. V (fol. 119), but the second scribe does not seem later than the first, and the pen-flourished initials mark no radical departure from those used in Fasc. I-IV. Two poems in Fasc. II-V are of relatively recent date, although neither bear as directly on the dating question as *Venditores labiorum. Amours k'el cuer m'est entree...* is by Henri III, duc de Brabant, and was composed between 1247 and 1251 or between 1252 and 1253.⁶⁵ *Philomena praevia temporis ameni* is undated, but if Kingsford is right to follow ms. Oxford, Bodleian Library, Laud misc. 368 in attributing it to John Peckham (or Pecham), Franciscan, student and teacher at the University of Paris between the 1250s and 1270, and at Oxford from c. 1270 to his appointment as Archbishop of Canterbury (1279-1292), then Egerton 274 is a copy made certainly within the author's lifetime; the attribution of the poem to Bonaventura among the latter's printed works probably argues for its composition during the third quarter of the century when Bonaventura and Peckham were contemporaries in Paris.⁶⁶ A cleric of the cathedral of Cambrai or Tournai, returned from study in Paris, might be a likely patron. On the basis of an initial on fol. 27v showing an ape riding a horse with housing *gules a lion rampant argent* [white], Whitcomb identifies the patron as a member of the Torote or Thourotte family, among whom were the prominent members of the clergy, Robert de Thourotte, bishop of Langres (1232) then Liège (d. 1247) and Robert, bishop of Laon (1285-1297); as patron for the *chansonnier* she proposes Jean de Torote, holder of Chair of Flanders at Faculty of Theology of University of Paris c. 1263-76.⁶⁷ But there are other contenders for these arms, and their placement on the housing of a horse ridden by an ape surely suggests satirical overtones, as I have suggested elsewhere.⁶⁸ The ape-carpenter on fol. 37v is surely meant in the same satirical spirit (fig. 25).

Thus the northern *chansonniers* of the late thirteenth century comprise a varied cluster of luxury books of music, poetry and painting, that were much used by their respective owners. The Arras (and possibly Amiens) cluster

65 A. Henry, *L'Œuvre lyrique d'Henry III, duc de Brabant* (Université de Gand, Faculté de Philosophie et Lettres, 103) (Bruges, De Tempel, 1948), 55-56; F. Gennrich, "Die altfranzösische Liederhandschrift London, British Museum, Egerton 274," *Zeitschrift für romanische Philologie*, 45 (1925), 402-44.

66 C.L. Kingsford, "John Peckham," *Dictionary of National Biography*, ed. Leslie Stephen (London, Smith, Elder & Co, 1885-1901, with later revisions), *sub nomine*.

67 P.K. Whitcomb, "The Manuscript," *op. cit.*, 192.

68 A. Stones, *Gautier de Coinci, op. cit.*, Appendices, 385-86.

comprises two groups: *A*, *a*, and their likely derivatives, the *Chansonnier du roi* *M*, Occitan *M* and the Occitan sub-group *I*, *K*, and Vat. Lat. 5232 on the one hand—a group that shares a predilection for equestrian portraits of the poets; and *W* on the other hand, made a generation later, more closely focused on the works of a single poet, whose illustrations stand outside the ‘equestrian’ group to present a no less extensive but much more text-derived set of pictures in which, for other texts, full-page miniatures were chosen. Against these two patterns stands *F*, apart both geographically, iconographically, and in terms of repertoire, containing only a riding ape as its equestrian portrait and linking to other pictorial traditions altogether. Yet all these *chansonniers* find a place amidst flourishing manuscript production and illumination, linking to liturgical and secular manuscripts alike. They add a particular dimension of interest to the book-producing activities of northern and southern patrons and makers and invite further investigation of their still hidden secrets.

WORDS AND MUSIC
IN A THIRTEENTH-CENTURY SONGBOOK

Helen Deeming

In his pioneering book of 1865, *L'Art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*, Edmond de Coussemaker gave the following description of the manuscript London, British Library, Egerton 274:

Il existe au Musée britannique un manuscrit indiqué Egerton 274 dont l'écriture est de la fin du XIII^e siècle. Ce volume est intitulé : *Dicta Philippi quondam cancellarii psarisiensis*. Il contient des hymnes et d'autres poésies morales et satyriques accompagnées de musique.¹

Coussemaker went on to list the main contents of the volume, in which the Latin songs (all but seven of which are monophonic) are followed by a number of French chansons (some with the names of trouvères attached), as well as a few assorted liturgical chants and two long Latin poems without musical settings. His overall assessment of the importance of the manuscript was as follows:

À cette époque, les idées musicales étaient principalement tournées vers l'harmonie, ou plutôt vers la musique simultanée ... On est donc porté à croire qu'un certain nombre des pièces latines du manuscrit anglais appartiennent à des compositions harmoniques².

Such a position is understandable given the focus of Coussemaker's research at the time, but perhaps his pivotal role in uncovering the musical and theoretical sources of medieval polyphony led him to something of a skewed perspective on Egerton 274.

Coussemaker's approach to the manuscript has been far from unique: its undeniably disparate contents have led most commentators on the manuscript to foreground particular aspects whilst neglecting others. Yet although the manuscript is clearly divided by both contents and construction into many distinct portions, there is much to be gained from interpreting it as a whole

¹ E. de Coussemaker, *L'Art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles* (Paris, A. Durand, 1865), 204.

² *Ibid.*, 205.

book; it must have made some sense as a single repository to its medieval readers and those involved in its preparation. By attempting to interpret the manuscript as a single entity, I aim to shed some light on the song-culture of northern France in the later thirteenth century, and to offer a re-evaluation of Coussemaker's assessment, one hundred and forty years on.

CONTENTS AND CONSTRUCTION

190 The manuscript is divided both by content and by script and decoration into six separate fascicles, although later additions made throughout the manuscript have partly obscured its original divisions (see Figure 1).³ The first fascicle opens with the rubric '*incipiunt dicta magistri ph. quondam cancellarii parisiensis*,' this was probably intended to refer only to the songs of this fascicle. Fascicles I and II were both copied by a single scribe and have a uniform series of decorated initials throughout. The troped *Kyries*, *Glorias*, and sequences of the second fascicle, though prefaced with rubrics denoting their liturgical occasion, do not form a liturgical series in themselves.

Fascicles III and IV were copied by a new scribe and with less elaborate decoration. Two fourteenth-century scribes made significant alterations to the original music in these fascicles, rendering three pieces in the third fascicle illegible, and substituting new texts – and sometimes also melodies – for numerous others. Fascicle IV originally contained eighteen French chansons, possibly copied by the same scribe and notator as the first two fascicles. But the fourteenth-century editors erased both text and music for the first stanzas of four of the chansons, and text alone for the first stanzas of a further seven chansons.

Fascicle V is the only one to contain no musical notation, and consists of two long narrative poems copied continuously without line-breaks. Its hand, decoration and ruling differ from others in the manuscript, and thus it seems likely that it was produced separately from the other parts of the volume. The final fascicle has another new ruling-scheme, but the same fourteenth-century revisers who worked in fascicles III and IV also copied some original pieces and overwrote others here. The liturgical items in this last fascicle are fully rubricated, but not organized according to a coherent liturgical plan.

3 A full list of contents is given in P.K. Whitcomb, "The Manuscript London, British Library, Egerton 274: A Study of its Origin, Purpose, and Musical Repertory in Thirteenth-Century France," (PhD, University of Texas at Austin, 2000), chapters 1 and 2.

FASCICLE	QUIRES	CONTENTS
I	1-8	<p>28 Latin songs</p> <p>rubric on first folio: <i>'incipiunt dicta magistri ph' quondam cancellarii parisiensis'</i></p> <p>Latin songs: 20 monophonic <i>conductus</i>, 2 polyphonic <i>conductus</i> (2vv), 5 motets (2vv), 1 isolated <i>motetus</i> voice</p>
II	9-12	<p>liturgical items</p> <p>3 troped Kyries, 2 untroped Glorias, 6 sequences</p>
III	13	<p>further Latin songs</p> <p>3 short Easter lyrics, 3 pieces illegible through erasure, several others overwritten by fourteenth-century hands</p>
IV	14-16	<p>18 French chansons</p> <p>11 have had text and sometimes also notation erased and replaced with responsory texts and melodies</p> <p>later marginal annotations identify the following trouvères: 'Colard le Boutillier,' 'Mesir Raouls [de Soissons],' 'Jehans de Neufville,' 'Mesir Gasses Brulez,' 'Messir Reignaut Castellain de Couchy'</p>
V	17-18	<p>Latin narrative verses without notation</p> <p><i>Dialogue of Dives and Lazarus</i> <i>Philomena</i></p>
VI	19-23	<p>liturgical items</p> <p>processions and responsories, some overwritten above erasures</p>

Figure 1. London, British Library, Egerton 274

The determination of the origin of the manuscript depends on a number of factors. The Latin songs in the first fascicle have strong connections to the Parisian ecclesiastical and university milieu, whereas the trouvère chansons are more closely connected to courtly environments of northeastern France and are copied in a Picard dialect.⁴ Alison Stones has shown that the first two fascicles

4 F. Gennrich, "Die altfranzösische Liederhandschrift London, British Museum, Egerton 274," *Zeitschrift für romanische Philologie*, 45 (1925), 402-44 at 411.

were decorated by artists in Cambrai, and it seems likely that those parts of the manuscript at least were also copied thereabouts.⁵ Pamela Whitcomb paid particular attention to a heraldic device in one of the illuminated initials, suggesting a possible patron in the form of Jean Torote, a canon at Soissons and a master at the University of Paris in the 1260s and 1270s.⁶ To Whitcomb, these two facets of Torote's career provided a convenient explanation for the mixture of northern and Parisian music in the manuscript, but the attribution cannot be considered conclusive.⁷ Not only was the heraldry in question used by a large number of other families at the time, it also appears in Egerton 274 on the back of an ape, a typically satirical position, and hardly an appropriate place for a patron to display his arms.⁸

Whatever the circumstances of its creation, the frequent changes of scribe and decoration style throughout the manuscript indicate that Egerton 274 could have been produced as separate booklets and only later brought together. Yet the manuscript was clearly in its complete state by the time of the fourteenth-century revisers, because their work is in evidence throughout the book. One of these later scribes employs the style of Messine notation typical of the northern regions (especially Ghent and Laon), which suggests that Egerton 274 was owned and used in that area in the fourteenth century.⁹ The texts and melodies chosen for addition and substitution are mainly responsories, and form no identifiable liturgical series, seeming instead to have been selected on the grounds of sharing their first letters with the chansons they replace, thus allowing the decorated initials to be re-used¹⁰. The motivation behind their addition is difficult to fathom. A display of piety seems unlikely: if these revisers objected to the amorous nature of the French songs, why did they leave seven of them intact? Similarly, why did they bother to insert replacement texts and melodies, if removing inappropriate content was the revisers' only

-
- 5 M. Alison Stones, [see above]; *ead.*, "Sacred and Profane Art: Secular and Liturgical Book-Illumination in the Thirteenth Century," in ed. H. Scholler, *The Epic in Medieval Society: Aesthetic and Moral Values* (Tübingen, M. Niemeyer, 1977), 100-12, at 107 n.24.
 - 6 P.K. Whitcomb, "The Manuscript," *op. cit.*, 187-99.
 - 7 Further musical connections between Paris and Cambrai are discussed by ed. B. Haggh, *Two Offices for St Elizabeth of Hungary: Gaudeat Hungaria and Letare Germania* (Ottawa, IMM, 1995), ix-xxiv.
 - 8 I am very grateful to Alison Stones for communicating to me her thoughts on the iconographic and heraldic aspects of the manuscript.
 - 9 P.K. Whitcomb, "The Manuscript," *op. cit.*, 104-07; M. Huglo, *Les Manuscrits du processional, II: France à Afrique du Sud* (München, Henle, 2004), 212 [*RISM*, B XIV/2].
 - 10 The liturgical items and their concordances, including many in the thirteenth-century antiphoner Cambrai, Bibliothèque municipale, 38, are discussed in P.K. Whitcomb, "The Manuscript," *op. cit.*, 84-87.

concern? Perhaps owing to a change in the manuscript's location or function, the fourteenth-century scribes had a particular interest in preserving these liturgical items, and no use for the chansons that had been so elegantly written by the manuscript's first scribes. Fascicles I and II have been subject to less drastic revisions, with adjustments made to the melodies of the Mass Ordinary chants, and rhythmic implications imposed upon the non-mensural notation of some of the Latin songs. Whether or not the same pair of editors made all of the revisions to the manuscript, it is certain that Egerton 274 was owned and used by musicians for a considerable time after its first copying. Those musicians evidently regarded it as something of continuing utility, functional enough that they wished it to reflect their own musical tastes, as well as the notational and melodic traditions of their own time and place.

HISTORIOGRAPHY

Perhaps deterred by the disparate nature of the contents, few commentators have attempted to interpret the purpose of the manuscript as a whole.¹¹ The 'polyphonic/monophonic' distinction that Coussemaker brought to bear on the music of Egerton 274, and that coloured his interpretation of music of the thirteenth century more generally, also informed the later work of Friedrich Ludwig. Although his discussion of the manuscript (in his magisterial *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*) devoted considerable attention to the music of the first fascicle, with a particular focus on the polyphonic pieces and those monophonic pieces with polyphonic connections in other manuscripts, he relegated the rest of the manuscript to a cursory listing of contents, regarding them as having 'no contact with polyphonic music.'¹² Further interpretative polarities have continued to influence the manuscript's historiography. The division of its content into Latin and French texts has been significant in this respect: owing to the importance of fascicle IV as one of the earliest notated trouvère chansonniers, scholars of Old French song – from Raynaud through Gennrich and Spanke right up to the recent work of Hans Tischler – have treated the chansons in comparative isolation

11 The intricate and colourful reading of the whole book given in Pamela Whitcomb's recent doctoral dissertation takes little account of the music (as distinct from the song texts); this vital aspect of the book's character remains to be satisfactorily explained.

12 "Der Inhalt der weiteren Faszikel von Lo B hat ... mit mehrstimmiger Musik keine Berührungen mehr." F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* (Halle, M. Niemeyer, 1910), i, 251-63 at 262; a focus on polyphony also affects the manuscript's listing in G. Reaney, *Manuscripts of Polyphonic Music*, i: 11th – Early 14th Century (München, Henle, 1966), 496-98 [*RISM*, B IV/1].

from the rest of the manuscript.¹³ A scholarly tendency to focus on individual genres has directed attention towards the *conductus* of the first fascicle, whilst other genres (such as the sequences and tropes of the second fascicle) have been neglected.¹⁴ Lastly, the manuscript's attributions of chansons and Latin songs to named poets and composers (a phenomenon still relatively rare in the thirteenth century) was a matter of fascination to Meyer, and has remained crucial to research on the lyrics of Philip the Chancellor.¹⁵ Although the authenticity of the manuscript's opening attribution has been questioned, the Latin songs that cannot be securely linked to Philip have been mostly ignored.

MUSICA CUM LITTERA

194

Modern interpretative dualities concerning the music of the thirteenth century have thus tended to split the contents of Egerton 274 and have confounded any attempt to understand it as a whole. It is possible, however, to employ another interpretative axis, one that has the advantage of accounting for all the musical items in this thirteenth-century songbook. These *conductus*, chansons, sequences, responsories and tropes are united as examples of *musica cum littera*. Nowhere in the book is to be found any hint of that parallel musical culture of the thirteenth century, which produced the *sine littera* genres of *organum* and *clausula*. Among the manuscripts that preserve the monumental repertory of Notre Dame of Paris, for example, there is a constant jostling of *sine littera* (melismatic) and *cum littera* (syllabic) textures. Indeed, in this experimental musical culture – by the later thirteenth century dispersed far beyond its Parisian origins – the addition of new texts to previously melismatic pieces was a recognized mode of generating new music. Motets, *conductus*-motets and monophonic songs were all frequently modelled on the *sine littera* passages of pre-existing pieces.

In this light of this, it is striking that Egerton 274 preserves only *cum littera* music. Through examples from our thirteenth-century songbook, I hope to show that a particular concern for sung text, or the concentrated phonic whirl

13 H. Spanke, G. Raynaud's *Bibliographie des altfranzösischen Liedes neu bearbeitet und ergänzt* (Leiden, E.J. Brill, 1955); F. Gennrich, "Die altfranzösische Liederhandschrift," art. cit., 402-44; H. Tischler, *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition* (Neuhausen, AIM, Hänssler-Verlag, 1997).

14 R. Falck, *The Notre Dame Conductus: A Study of the Repertory* (Henryville, IMM, 1981), 110-19.

15 P. Meyer, *Documents manuscrits de l'ancienne littérature de la France conservés dans les bibliothèques de la Grande-Bretagne* (Paris, Imprimerie nationale, 1871), i, 7-13, 34-50. On Philip the Chancellor, see P. Dronke, "The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor," *Studi medievali*, 3rd series 28 (1987), 563-92; T.B. Payne, "Poetry, Politics, and Polyphony: Philip the Chancellor's Contribution to the Music of the Notre Dame School" (PhD, University of Chicago, 1991).

of pitches and syllables, lay behind its creators' and users' choices, and that this texted music is grounded in a unity of musico-poetic practice. The musical items of Egerton 274 may be read as representatives of a *cum littera* aesthetic that overrides the boundaries of polyphony/monophony, sacred/secular, Latin/French, and liturgical/non-liturgical. Although my imposed duality – *cum littera / sine littera* – may be as anachronistic as any other interpretative strategy so far employed, it has the benefit of embracing the 'peripheral' musical items that have been largely neglected, and – most importantly – explaining why these pieces were thought to belong together by their medieval scribes and readers.

NOVA CANTICA

Most of the vocal pieces in Egerton 274 are linked not simply by their use of a text, but also by a common musico-poetic aesthetic that rose to prominence in the twelfth and thirteenth centuries. This trend in song-writing, referred to (after Wolfram Von den Steinen) as *nova cantica* (or '*neues Lied*'), involves texts whose line-lengths and strophic structures are determined by syllable-count, end-rhyme and by placement of the final stress, and melodies that set one note or small note-group per syllable.¹⁶ Usually strophic, with the first stanza alone provided with musical notation in the sources, these strophes fall into a relatively small number of common patterns, with typical numbers of syllables per line, and familiar rhyme-schemes. The poetics of this new kind of song were shared between Latin and Romance languages and are found across a broad spectrum of song genres. Within Egerton 274, as discussed below, the *nova cantica* aesthetic informs the *conductus* and motets of the first fascicle, the sequences of the second, the short Latin songs of the third, and the chansons of the fourth.

It is not only in terms of poetic construction that the products of *nova cantica* resemble one another. Their musical style is forged through a common treatment of gestures, typically involving patterning through motivic

16 W. Von den Steinen, "Das neue Lied," in his *Der Kosmos des Mittelalters: von Karl dem Grossen zu Bernhard von Clairvaux* (Bern, Francke, 1959), 231-52; W. Arlt, "Sequenze and 'Neues Lied,'" in ed. A. Ziino, *La Sequenza Medievale* (Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992), 3-18; G. Björkvall and A. Haug, "Altes Lied – Neues Lied: Thesen zur Transformation des lateinischen Liedes um 1100," in M.C. Díaz y Díaz and J. M. Díaz De Bustamante (eds), *Poesía Latina Medieval (Siglos V-XV): Actas del IV Congreso del "Internationales Mittellateinerkomitee"*, Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002 (Firenze, Sismel, 2005), 539-50; A. Haug, "Ritual and Repetition: The Ambiguities of Refrains," in N.H. Petersen, M. Birkedal Bruun, J. Llewellyn and E. Østrem (eds), *The Appearances of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification* (Turnhout, Brepols, 2004), 83-96.

repetition and variation. In many cases, melodic structures are led by textual patterns: for example, where strophes begin with four lines rhymed abab, the music typically responds with a pair of repeated phrases (see Example 1). Similarly, patterns of musical motifs, repeated and transformed through the course of the song, tend to respond to patterns of sound in the texts. In Example 2, the musical motive X and its variants are regularly associated with the end-rhyme ‘-io,’ whereas musical motive Y and its variants tend to correspond to the end-rhyme ‘-entis’. Text and melody are closely linked in this way, with musical processes driven by textual *stimuli* in a fashion that cannot apply to contemporary *sine littera* genres. Yet some melodies also exhibit musical patterning that is independent of their texts: also in *Resurrexit nostra redemptio* (Example 2), the musical motive A and its variants links the starts of lines 2, 4, 5, 6 and 8, generating a symmetrical pattern of line-openings that is unrelated to the sound-pattern of the text. The pattern of X and Y motives at the ends of the lines is disrupted in lines 6 and 7: in line 6 motive X accompanies the ‘-io’ rhyme, and in line 7 a previously unheard musical figure sets the ‘-entis’ rhyme. In such songs, music can echo patterns of phrasing and sonority in texts, but often articulates its own patterns of construction. Where it does seem to articulate text, it is not in the fine detail of semantics, but in the larger details of phrase and rhyme-pattern. Since such features tend to remain constant between texts set to the same melody, the process of *contrafactum* does not disrupt the close relationship of music and text (as discussed further below).

The six sequences of fascicle II deserve special mention in the context of *nova cantica*. At the same time and in the same places as the transformation in verse composition from ‘altes Lied’ to ‘neues Lied,’ the sequence genre underwent a profound change.¹⁷ Whilst retaining its liturgical function and its distinctive paired-versicle form, the sequence took on some of the poetic characteristics of *nova cantica*. As the twelfth century progressed, increasing numbers of sequences were written in a new style, with greater emphasis on end-rhyme and structures based on syllable count. Foremost in the cultivation and dissemination of the new sequence style in the twelfth and thirteenth centuries was the Augustinian house of Saint-Victor in Paris, whose most prolific poet, Adam of Saint-Victor, was responsible for a large number of sequence texts.¹⁸ The six sequences in Egerton 274 are all written in the new sequence style, and all but one formed part of the repertory of sequences at Saint-Victor and other Parisian centres in the thirteenth

17 G. Björkqvall and A. Haug, “Altes Lied – Neues Lied,” art. cit., 546.

18 M. Fassler, *Gothic Song: Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris* (Cambridge, Cambridge University Press, 1993).

Example I

a) *La douche vois* (f. 108v), opening

musical phrases

rhyme

A a
La dou - che vois del ro - sig - nuel sau - va - ge

B b
coi nuit et ior coin - toi - er et ten - tir

A a
ma dou - chist tot le cois et ra - so - va - ge

B' b
lors ai ta - lant qui chant por re - bau - dir *etc.*

b) *Hoc concordēs in testimonio* (f. 94r), opening

A a
Hoc con - cor - des in tes - ti - mo - ni - o

B b
con - tes - ta - mur ap - pa - rens gau - di - um

A a
nos - tra sa - lus nos - tra re - demp - ti - o

B b
iam e - va - sit cru - cis sup - pli - ci - um *etc.*

century.¹⁹ Though none of the attributions is absolutely secure, all six sequences have been attributed (in manuscripts and early editions) to Adam of Saint-Victor. The inclusion in our songbook of these pieces, removed from their standard liturgical context, could be explained by their clear links to Paris, one of the

¹⁹ The sequences are: *Superne matris gaudia* (fol. 66r), *Salve mater salvatoris* (fol. 69v), *Stella maris O Maria* (fol. 75r), *Quam dilecta tabernacula* (fol. 78r), *Rex Salomon fecit templum* (fol. 83r) and *locundare plebs fidelis* (fol. 87r); on their connections to Parisian repertoires, see M. Fassler, *Gothic Song*, *op. cit.*, 123, 159, 170, 180-83, 293, 314-15, 322-23, 326-28, 434-35.

Example 2:
Resurrexit nostra redemptio (f. 95r-v), 1st strophe

musical phrases

The musical score consists of eight phrases, each on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. Rhyme markers are placed in boxes above the notes: 'X' above the final syllable of phrases A and D; 'Y' above the final syllable of phrases B, C, and E'; 'Z' above the first syllable of phrases B, C, and D; 'Z'' above the first syllable of phrase C'; and 'X'' above the final syllable of phrase E'.

A Re - sur - re - xit nos - tra re - demp - ti - o a

B tes - tes e - nim su - mus re - sur - gen - tis b

A re - de - mit nos hec re - sur - rex - ti - o a

B mor - tem tol - lit vi - ta re - di - men - tis b

C cer - tis cer - tas fi - des ar - gu - men - tis b

D ec - ce la - pis ec - ce po - si - ti - o a

E vi - tam no - bis con - fert mors vi - ven - tis b

C' nec mo - ri - tur vi - ta mo - ri - en - tis b

E' qui in di - e sur - re - xit ter - ci - o. a

198

most prolific centres of *nova cantica* production. In this sense, the sequences may be read as emblematic of the importance of 'new song' for the compilation of Egerton 274.

CONTRAFAC TA

Because poetic structures in *nova cantica* tend to be formulaic and commonly recurring, the substitution of a song's original text with a new one could be readily achieved. Any text – whether Latin or French – falling into one of the

frequent patterns could easily be transferred to any one of the melodies found for that pattern. Regarding the northern French sequence repertories, Margot Fassler writes that ‘with great numbers of sequences invented during a relatively short period of time during the twelfth century, many works were designed to be *contrafacta*.’²⁰ Similarly, among trouvère chansons the re-use of melodies, in whole or in part, was commonplace.²¹ Nor were contrafact-relationships confined to songs using the same language: eight of the Latin songs in the first fascicle of Egerton 274 are found elsewhere with French texts, a fact that prompted Robert Falck to describe these Latin pieces as a ‘collection of songs which are musically unpretentious and closely related to current vernacular song.’²² Overall, no fewer than thirteen of the French chansons in the fourth fascicle use melodies that are also found (in some form) with other texts. It is not always possible to identify those pieces that are conscious re-workings of specific models, and in many cases poetic structures and musical gestures are freely combined and recombined, indicating that these songs stem from a common fund of material, shared between languages and genres.

In the fourth fascicle of Egerton 274, the song *La douce voix du rossignol* (f. 108v; one of the few chansons which has survived the later obliterations) is found with a different melody from that which accompanies it in its nine other sources.²³ The melody here is that normally associated with *Loiaus amors et desirriers* by Colard le Boutillier, a song that is also preserved in this fascicle (f. 100r), though its original text has been damaged by one of the fourteenth-century revisers²⁴. The two texts share an identical poetic structure – eight lines with matching numbers of syllables – making them automatically suitable for singing to the same melody. The two melodies preserved in Egerton 274 are not absolutely identical, but it is noticeable that this version of *Loiaus amors* differs significantly from concordant sources of the same song, in ways that bring it closer to the melody preserved here for *La douce voix*. The scribe could be in no doubt that both songs used the same melody.

²⁰ M. Fassler, *Gothic Song*, *op. cit.*, 170.

²¹ H. Tischler, *Trouvère Lyrics*, *op. cit.*, 4.

²² R. Falck, *Notre Dame Conductus*, *op. cit.*, 111. The songs with French *contrafacta* are: *Ave gloriosa virginum* (fol. 1r), see F. Ludwig, *Repertorium*, *op. cit.*, i, 258-60; *Quisquis cordis et oculi* (fol. 24v), *ibid.*, i, 256; *Nitimur in vetitum* (fol. 25v), see R. Falck, *Notre Dame Conductus*, *op. cit.*, 221; *Pater sancte dictus Lotharius* (fol. 26v), *ibid.*, 231; *Veritas equitas* (fol. 28v), see F. Ludwig, *Repertorium*, *op. cit.*, i, 257; *Mundus a mundicia* (fol. 41r), see P.K. Whitcomb, *Egerton 274*, *op. cit.*, 49; *Veni sancte spiritus spes omnium* (fol. 49r), see R. Falck, *Notre Dame Conductus*, *op. cit.*, 251.

²³ H. Tischler, *Trouvère Lyrics*, *op. cit.*, no. 28.

²⁴ *Ibid.*, no. 999.

Ave gloriosa virginum (f. 3r), the song that opens the manuscript and directly follows the rubric identifying Philip the Chancellor, belongs to a song family that includes four other texts, all French.²⁵ One of these, *Vierge glorieuse*, relates directly to the text of *Ave gloriosa*, and may have been a conscious French paraphrase of Philip's famous lyric. The other French songs, with secular texts, are probably earlier and may have been the source of the melody for *Ave gloriosa*. Unlike *La douce voix* and *Loiaus amors*, the texts of this group display numerous differences of construction, in terms of numbers and lengths of lines. They are not strophic, so it is not surprising that their manuscript sources vary at many points in the long melodic setting. But these songs are recognisably related, and stand as evidence that the art of *contrafactum*, as practised by thirteenth-century poet-musicians was a fluid and adaptable one that did not regard its musical texts as inviolable.

200

Quisquis cordis et oculi (f. 24r), another of the lyrics attributed to Philip the Chancellor here, belongs to a large family of French, Provençal and German songs sharing more or less the same melody; one of these, *Le cuer se vait de l'œil pleignant*, is also attributed to the Chancellor in one source.²⁶ The enthusiasm of later thirteenth-century scribes for attributing lyrics to illustrious writers was both a new phenomenon and one comparatively limited to certain kinds of music. Very few examples of *sine littera* music are attributed to particular composers in the sources, which may suggest that the attributions in Egerton 274 and similar contexts may refer only to the texts and not the music of the songs. At least among the trouvère repertory, though, certain melodies as well as texts became the focus of admiration and were re-cycled for use with different texts as an act of homage to their original writer or writers. In this era of emerging authorial presence, it is worth noting that the 'authority' of texts and melodies, such as these, clearly did not reside in their uniqueness.

RHYTHM

The question of the rhythmic performance of thirteenth-century song is still hotly contested.²⁷ In manuscripts before the late thirteenth century, including Egerton 274, the notation accompanying *cum littera* music is rhythmically neutral, in contrast to the modal system of rhythmic specification that was employed for the notation of *sine littera* polyphony. Some have taken this as

²⁵ F. Ludwig, *Repertorium*, *op. cit.*, i, 258-59.

²⁶ *Ibid.*, 248-49.

²⁷ For fuller discussions, see H. Tischler, *Trouvère Lyrics*, *op. cit.*, 12-27, and C. Page, *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France* (London, Royal Musical Association, 1997), 8-17.

clear evidence that the songs should be performed without measured rhythm, with either a free, flexible declamation along the lines of chant, or by allotting an equal duration to each syllable.

Others, however, have maintained that the rhythmically neutral notations of the thirteenth century need not in every case suggest an unmeasured performance.²⁸ Edmond de Coussemaker himself became posthumously entangled in one ‘rhythm controversy’ of the mid-twentieth century: his edition of a crucial passage of the treatise of Johannes de Garlandia contained a misreading that spawned an extensive debate between scholars over the rhythmic transcription of melismatic *organum duplum*.²⁹

For the *cum littera* genres notated in rhythmically neutral notation, the question is more complicated still. The modal notation of the thirteenth century relies on ligatures grouped into conventional patterns to suggest rhythm. The forms of the ligatures themselves, though, were derived from the notation of chant, in which they served the different function of signifying notes to be sung to the same syllable. In melismatic music, the potential conflict of these two functions of the ligature rarely arose, but in *cum littera* music, the use of ‘rhythmic’ ligatures would also inevitably imply a distribution of syllables quite unlike that which its composers envisaged. Those who notated *cum littera* pieces, then, could not use the modal system of notation even had they wanted to express measured rhythm in their songs. Johannes de Garlandia, who first coined the terms *sine littera* and *cum littera*, was well aware of the difference in notation between the two kinds of music:

from *De mensurabili musica*, capitulum secundum:

*Unde figura est repraesentatio soni secundum suum modum. Et sciendum, quod huiusmodi figurae aliquando ponuntur sine littera, aliquando cum littera; sine littera ut in caudis vel conductis, 30 cum littera ut in motettis. Inter figuras, quae sunt sine littera et cum littera, talis datur differentia, quoniam ille, quae sunt sine littera, debent, prout possunt, amplius ad invicem ligari. Sed huiusmodi proprietas aliquando amittitur propter litteram huiusmodi figuris associatam.*³¹

²⁸ See, for example, H. Tischler, *Conductus and Contrafacta* (Ottawa, IMM, 2001), 4-7, and D. Wulstan, *The Emperor's Old Clothes: The Rhythm of Mediaeval Song* (Ottawa, IMM, 2001), chapter 1.

²⁹ J. Yudkin, “The Rhythm of *Organum Duplum*,” *JoM*, 2 (1983), 355-76 at 358.

³⁰ The theorist probably intended ‘*caudis conductorum*’ here: the term ‘*cauda*’ on its own makes no sense, and the ‘*conductus*’ as such is not a *sine littera* genre.

³¹ Johannes de Garlandia, *de mensurabili musica*, ed. Erich Reimer (Wiesbaden, Steiner, 1972), i, 44-45 [Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, vols 10-11].

from *Concerning measured music*, second chapter:

Whence a figure is a representation of a sound according to its mode.

And we must know that these figures are sometimes without text and sometimes with text; without text, as in the *caudae of conductus*, with text as in motets. Between the figures which are without text and the figures which are with text, there is this difference: that those which are without text ought to be joined into larger figures whenever possible. But the nature of these is sometimes lost on account of the text associated with these figures.³²

202 The question of how songs – such as those of Egerton 274 – were performed in the thirteenth century is not one that can be resolved through study of their notation. Two further factors, though, seem to point towards performances with accentual and durational differentiation between syllables, at least in some cases. Firstly, inherent in *nova cantica* verse are pervasive (though flexible) patterns of verbal accent for which a musical analogy can be envisaged without difficulty. Secondly, as we shall see, a significant number of *cum littera* pieces originated as textings of modally-notated *sine littera* models. The rhythm of those models provided the inspiration for the new texts that were applied to them, and it is hard to believe that these songs lost their intrinsic rhythmic substance during the conversion of one genre into another. What is important here is the primacy of the text within the song-culture: it is the texts that force the notation to relinquish its rhythmic qualities, whilst at the same time providing clues for reconstructing the songs' rhythmic profiles.

COLLISIONS OF *CUM LITTERA* AND *SINE LITTERA* GENRES

Fascicle I consists of twenty-one monophonic songs, two polyphonic *conductus* and five motets. Two of the monophonic songs, *Bulla fulminante* (f. 38v) and *Minor natu filius* (f. 36r), originated as textings of the *caudae* of polyphonic *conductus*.³³ Their models (respectively, *Austro terris influente* and *Dic Christi veritas*) set the majority of their texts syllabically but ended with a long melismatic section known as the *cauda*: the composers of *Bulla fulminante* and *Minor natu filius* extracted the lowest voice from these polyphonic *caudae* and added a newly-composed text to it. In these re-inventions, the important conceptual step is not the 'loss' of a polyphonic texture, but the conversion of music conspicuously

32 Johannes de Garlandia, *Concerning measured music (De mensurabili musica)*, trans. Stanley H. Birnbaum (Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1978), 5.

33 R. Falck, *Notre Dame Conductus, op. cit.*, 112-15, 183, 219 (*Minor natu filius* and *Austro terris influente*), and 114, 188, 197 (*Bulla fulminante* and *Dic Christi veritas*).

Example 3:

Polyphonic conductus *Austro terris influente* (Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteo 29.I, ff. 299r-300v - opening of *cauda*) and monophonic conductus *Minor natu filius* (Egerton 274, f. 36r - opening).

The image displays a musical score for Example 3, consisting of two systems of staves. The first system features three staves: a top staff with a treble clef and a 3/8 time signature, a middle staff with a treble clef and a 3/8 time signature, and a bottom staff with a treble clef and a 3/8 time signature. The lyrics for the first system are: "mi - nor na - tu fi - li - i" on the middle staff and "Mi - nor na - tu fi - li - us" on the bottom staff. The second system also features three staves with the same clef and time signature. The lyrics for the second system are: "est gen - ti - les po - pu - lus ce - ces et in - cre - du - lus" on the bottom staff. Slurs are present over groups of notes in all staves, indicating the presence of ligatures in the original notation. The word "etc." appears at the end of the second system on the middle and bottom staves.

sine littera into pieces that could not stand alone without their texts. The very notation of the model had to be adapted: in a process documented both by Robert Falck and by Mark Everist, the notation of *conductus cum caudis* is either mensural or rhythmically neutral during the texted portions, but uses the modal system of rhythmic specification through patterns of ligatures in their melismatic *caudae*.³⁴ When those *caudae* were renegotiated in songs such as these, their modal notations had to be relinquished. The syllabic texture of the new song – like the texted portions of the original *conductus cum cauda* – could not be represented by notation in ligatures, so had to be replaced with one based on single note-forms. In Example 3, where slurs indicate the presence of ligatures in the original

34 *Ibid.*, 115; M. Everist, “Reception and Recomposition in the Polyphonic *Conductus cum cauda*: The Metz Fragment,” *Journal of the Royal Musical Association*, 125 (2000), 135-63.

notations, the difference between the single note-forms of the monophonic song and the ligatures of the polyphonic *cauda* may be clearly seen.

A similar process is in play with motets, which originated in the practice of adding a newly-composed text to the upper voice or voices of a *clausula* or discant passage. Even more than the *caudae* of polyphonic *conductus*, these *clausulae* are self-consciously 'textless:' setting chant melismas whose few associated syllables served more for identification than textual expression, and which made neither liturgical nor textual sense when removed from their context. In Egerton 274, there is a difference of layout between the two polyphonic *conductus*, which are laid out in score, and the five motets, which are arranged with the upper voices first, and the tenors following separately afterwards.³⁵ The *motetus* parts regularly fill two or more folios and hence appear monophonic at first glance, since their tenors are often found several pages away from the start of the piece. The visual similarity between the *motetus* parts and the monophonic lyrics in this layout draws attention to their musical similarity: were it not for the presence of their tenors, there would be no differences in textual or musical structure or content to distinguish these pieces from each other. The potential overlap between these genres is made manifest in Egerton 274 in the piece *Venditores labiorum* (fol. 56v), preserved here in monophonic form, but identified from other sources as the upper voice of a two-part motet.³⁶

204

Two of the five complete motets in this fascicle are set above the same tenor, and in certain other manuscripts, their two *motetus* parts are combined to make a three-voice piece.³⁷ The nature of their layout in Egerton 274, however, makes it unlikely that the scribe understood them as a single piece: although they are consecutive, each *motetus* is written separately and followed by the tenor. Instead, it is highly probable that the scribe saw these as alternative ways of generating two-part polyphony from the tenor melisma. Similarly, both of the two-part *conductus* in this fascicle are also found elsewhere with additional third voices, and a total of five of the monophonic pieces are either isolated voices from, or adaptations of, polyphonic models.³⁸ This manuscript, and

35 The two polyphonic *conductus* are *O Maria virginei* (fol. 7v) and *Mundus a mundicia* (fol. 41r); the motets are *Laqueus conteritur/Laqueus* (fol. 43r), *Agmina milicie/Agmina* (fol. 45r), *In salvatoris/In seculum* (fol. 50r), *In veritate comperi/In seculum* (fol. 52v) and *In omne fratre tuo/In seculum* (fol. 54v).

36 *Venditores labiorum* (fol. 56v); see F. Ludwig, *Repertorium*, *op. cit.*, i, 254.

37 *In salvatoris/In seculum* (fol. 50r) and *In veritate comperi/In seculum* (fol. 52v); see F. Ludwig, *Repertorium*, *op. cit.*, i, 261.

38 Polyphonic *conductus*: *O Maria virginei* (fol. 7v) and *Mundus a mundicia* (fol. 41r), see F. Ludwig, *Repertorium*, *op. cit.*, i, 256; monophonic: *Bulla fulminante* (fol. 38v) and *Minor natu filius* (fol. 36r), see above; *Suspirat spiritus* (fol. 39v) and *Luto carens et latere* (fol. 48r), see R. Falck, *Notre Dame Conductus*, *op. cit.*, 247, 217; *Venditores labiorum* (fol. 56v), F. Ludwig, *Repertorium*, *op. cit.*, i, 254.

by extension the song-culture to which it bears witness, evidently provided a *locus* in which pieces could be dismembered, reorganized, and reconstituted as separate pieces.

That two different notational systems were employed for *sine littera* and *cum littera* music, and that neither could usefully serve as a substitute for the other, is a mark of the vast conceptual gulf between them. When certain pieces made their way across that gulf, they found themselves in a song-culture that was infinitely adaptable, whose songs were endlessly renegotiated and interconnected. London, British Library, Egerton 274 presents a microcosm of this song-culture, and challenges us to go beyond the traditional boundaries of genre and historiography. Although the polyphonic connections of several of the manuscript's lyrics partly confirm Coussemaker's opinion that 'à cette époque, les idées musicales étaient principalement tournées vers l'harmonie', the predominance of monophonic songs in this well-written and luxuriously decorated manuscript could equally be said to exemplify the continued interest in the musical and poetic possibilities of monophonic song, even in the 'age of polyphony' that Coussemaker played such a significant role in defining. But the scribes and readers of this Picard songbook did not concern themselves with the apparent polarities that have shaped its modern historiography: the distinction between sacred and secular, Latin and French, monophony and polyphony, nor in the generic distinctions between *conductus*, motet, chanson and sequence. Instead, this manuscript represented for them a wide-ranging purview of the *cum littera* repertory so enthusiastically cultivated in the *région Nord* of their time.

LES TRADITIONS D'INTERPRÉTATION
DE LA MONODIE PROFANE :
L'EXEMPLE DES MIRACLES DE NOSTRE-DAME
DE GAUTIER DE COINCI

Claire Chamiyé Couderc

L'objectif de cette communication est de comprendre comment les monodies profanes étaient interprétées, c'est-à-dire d'examiner les mécanismes qui interviennent lors de l'interprétation des œuvres. Nous emprunterons les méthodes de ceux qui se sont déjà penchés sur cette question, ethnomusicologues pour les questions d'interprétation et de rapport entre oralité et écriture, et musicologues médiévistes pour la question de l'interprétation du chant grégorien entre autre. Peut-on aller au-delà de l'écriture et rejoindre la voix de celui qui a porté ces monodies, comme Lévinas¹ dirait « au-delà du verset » ?

Ainsi, à travers l'œuvre de Gautier de Coinci, clerc trouvère de Soissons, opérant dans la première moitié du XIII^e siècle, sera abordée la spécificité des œuvres monodiques profanes. Les *Miracles de Nostre Dame* ont été élaborés au sein d'une société « traditionnelle », où l'oralité et l'écrit se font face ou s'affrontent. Dans quelle proportion est-il possible et fructueux de les séparer ? Comment appréhender l'élément « traditionnel » de cette société de la première moitié du XIII^e siècle ? Et enfin, comment fonctionnent concrètement les traditions d'interprétations des *Miracles* ? Pour étudier ces questions, nous avons emprunté les trois critères qui, selon Finnegan², définissent une œuvre comme « orale » : sa composition, sa transmission et son interprétation. L'analyse de ces trois critères appliqués à l'œuvre majeure du puissant trouvère picard, permettra d'aboutir à une vision d'ensemble des traditions d'interprétations de la région Nord au XIII^e siècle.

1 E. Lévinas, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, 1989, rééd. 2001, p. 82.

2 R. Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, London, New York, Cambridge University Press, 1977, p. 17. Ces critères ne sont pas exclusifs et l'oralité peut intervenir pour la totalité ou pour un seul de ces éléments.

Le premier indice qui, selon Finnegan, caractérise une œuvre orale, est sa composition. Elle discerne ainsi trois modes de composition en dialogue avec l'interprétation : lors de l'interprétation, *composition-in-performance* ; avant et pendant l'interprétation, *re-creation* ; et la composition faisant appel à l'écrit, qui nous intéresse plus particulièrement étant donné le mode d'écriture de Gautier (l'emploi de mélodies préexistantes par exemple). Les principales caractéristiques de l'utilisation de l'écrit se révèlent dans les différents rapports à la créativité tels qu'ils ont été évoqués ci-dessus. Une autre piste consisterait dans les pièces comportant des dialogues, susceptibles d'avoir été composées par plusieurs auteurs, comme chez les troubadours. Enfin, Finnegan mentionne des genres plus ou moins enclins à l'innovation, selon les cultures.

208

Cet enracinement du fait scripturaire a permis à Calvet⁴ de discerner différents types de sociétés, en fonction de leur rapport à l'écrit. Le premier type serait celui des sociétés à tradition écrite ancienne, où la langue écrite est utilisée pour la communication orale quotidienne. Ce serait le cas de l'Europe aujourd'hui et aussi celui de l'Europe médiévale. Le second type est celui des sociétés à tradition écrite ancienne, où la langue écrite est différente de la langue de communication quotidienne, tels les pays arabes cultivant l'arabe classique et l'arabe dialectal. Le troisième type de société est celui dans lequel on a récemment introduit une langue écrite différente de la langue locale, du fait de la colonisation par exemple. Enfin, Calvet mentionne les sociétés de tradition orale possédant des pictogrammes dont la fonction n'est pas celle d'un alphabet⁵.

Or il est généralement admis aujourd'hui que le statut de l'écrit, dans les civilisations médiévales, est intimement lié à celui de la voix qui l'a porté. Les

3 Terme emprunté à P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 108 : il désigne « l'écrit dans son rapport étroit avec l'oral, en amont et en aval de son élaboration, jusqu'au xv^e siècle ».

4 L.-J. Calvet, *La Tradition orale*, Paris, PUF, 1984, p. 83.

5 « Par ailleurs, si, bien entendu, il ne faut pas confondre "écriture" et "littérature", on peut se demander s'il existe des populations sans écriture (ou sans aucun type d'écriture) [...]. À ce sujet, rappelons que la chaîne texte-texture-tissage est bien plus qu'un jeu de mots apparent ; un tissage peut être une écriture, plus justement que constituer un "langage". Voici un exemple : les Indochinois Jōrai sont de culture strictement orale, sans écriture – sinon celle que les écoles leur ont apportée et qui leur permet de transcrire leur langue. Les femmes Jōrai sont réputées pour leur dextérité de tisseuse, reproduisant des motifs traditionnels géométriques ou représentatifs-stylisés. Or une jeune femme, qui fut scolarisée, s'est mise à inscrire dans son tissage des mots – message explicite pour le destinataire de ce tissage ; ne considèrerait-elle pas alors son programme de motifs déjà comme une écriture ? », *La Femme dans la chanson*, INALCO, Compte rendu de la conférence de Paul Zumthor, 20 et 27 février 1981, *Cahiers de littérature orale*, 10 (1981), p. 175.

deux entités ont longtemps été appréhendées séparément : « tradition écrite » et « tradition orale », cheminement qui semble avoir abouti à une impasse⁶. L'écrit et l'oral restent néanmoins des « modes de communication », toujours présents aujourd'hui, mais qui revêtaient, au XIII^e siècle, des visages différents. Le lien entre ces deux modes de communication a intéressé les spécialistes car il leur fallait comprendre la raison de la multitude des variantes conservées. Toute la question se concentre alors sur le fait de savoir laquelle entraîne la stabilité ou la variabilité des transmissions successives.

Duggan observe, par exemple, que la relative fixité des écrits dans la chanson de geste serait due à la transmission écrite des scribes⁷. Ce n'est pas l'opinion de Treitler, dans sa réflexion sur l'invention des systèmes de notations musicales. Il rappelle que la tradition orale du chant ecclésiastique existait avant sa mise par écrit. L'éclosion des systèmes de notations, dont la fonction est, d'après lui, de créer, de se rappeler et de disséminer la musique, trouve alors son accomplissement dans l'interprétation.

The formulation implies both a parallelism – that written and unwritten transmission are both processes that do the same sort of thing, that is, to transmit something – and an opposition – that they do so in different, mutually exclusive ways [...]. But both of these implications will be misleading at least some of the time. “Written transmission” presupposes an object, something transmittable. Our most familiar image for this idea is that of someone copying a text from a model, and that is reflected in the habit of saying that a manuscript was copied at such and such a time and place, even if our evidence allows us to say only that it was written then and there.

The idea of something transmittable is still more problematic in the case of “unwritten transmission”. If it is a well-known hymn that is being transmitted note-for-note through a stable performance tradition, then the formulation seems perfectly apt. But if it is a trope or an *organum* melody that we have every reason to think was reconstructed or extemporized in performance, then the object has not been transmitted through performance, it has been realized in performance. [...] Transmission through oral channel, does not predestine a practice to instability, any more than transmission through written channels guarantees stability of the tradition [...]. It depends, again, on what was valued in the tradition.

6 P. Zumthor, *La Lettre et la voix*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 17.

7 J. Duggan, « Oral Performance of Romance in Medieval France », *Continuations : Essays in Medieval French Literature and Language of John Grigsby*, éd. N.J. Lacy et G. Torrini-Roblin, Birmingham, Summa, 1989, p. 52.

Lire, mémoriser et interpréter sont des actes continus. En d'autres termes, comparer l'efficacité des supports écrits et oraux n'est pas convaincant pour appréhender la vivacité des traditions médiévales⁸.

Le malentendu d'origine serait, pour Zumthor, dans la définition de l'oralité comme la transmission d'un message poétique et de son improvisation. La tradition orale n'est pas la transmission orale. « La première s'inscrit dans la durée ; la seconde, dans le présent de la performance »⁹. Il insiste sur la double fonction cohésive de la voix poétique, prophétie et mémoire, sans laquelle le groupe social ne saurait survivre. La mémoire, pour lui, est un signe de stabilité. La mémoire des souvenirs personnels se déploierait sur deux à trois générations de la communauté familiale, et la mémoire à long terme sur un siècle. L'« univers vocal » de Zumthor est stable et la voix poétique en est la mémoire¹⁰.

210

Van Vleck propose une autre perspective, dans la continuité du travail de Rychner avec sa notion de *remaniement*, pour les textes dont la révision par les interprètes était intentionnellement recherchée par les auteurs. Étudiant la transmission écrite des poésies lyriques des troubadours, elle met en relief l'influence de la popularité des chansons sur les processus de transmission eux-mêmes. Le nombre de manuscrits par poème serait le facteur-clef selon lequel le poème contiendra des variantes dans la présentation de l'ordre des strophes principalement – cette notion de *mouvance* introduite par Zumthor et sur laquelle nous reviendrons. Van Vleck¹¹ montre que le nombre de poèmes présentant des transpositions de strophes est directement proportionnel au nombre de manuscrits conservés.

Un élément de réponse à la variabilité des versions des transmissions orale et écrite, est donné, d'après nous, par Zumthor, dans ce qu'il désigne par *convergence*. Pour lui, l'écriture « apparaît, dans la civilisation médiévale, comme l'une de ces institutions où une communauté peut, certes, se reconnaître, mais où elle ne peut pas, au sens plein du terme, communiquer¹² ». Rappelant les deux fonctions de l'écriture, transmission et conservation du texte, il décrit les modes d'encodages des graphies médiévales comme une base d'oralisation. Entre la voix et l'écrit, il y aurait donc une convergence des modes de communication. La discussion se porte alors sur les fameuses variantes, qui sont les indices de cette « instabilité » des textes. Mais peut-on vraiment employer ce terme d'instabilité ? Quel est le statut des variantes à l'époque et aujourd'hui ?

8 L. Treitler, « The “Unwritten” and “Written Transmission” of Medieval Chant and the Start-up of Musical Notation », *JoM*, 10 (1992), p. 135.

9 P. Zumthor, *La Lettre et la voix*, op. cit., p. 17.

10 *Ibid.*, p. 156.

11 A.E. Van Vleck, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley, Oxford, University of California Press, 1991, p. 71-78.

12 P. Zumthor, *La Lettre et la voix*, op. cit., p. 123.

Zumthor se présente là encore en initiateur. Il décrit dans son *Essai de poésie médiévale*, la *mouvance*, comme « le caractère de l'œuvre qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi-abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale »¹³. Que nous sommes loin du texte corrompu ou de la faute du transcritteur¹⁴ ! Les variantes deviennent les indices d'une mobilité textuelle. Zumthor en définit trois séries : linguistiques, sémantiques et fonctionnelles (relatives à la situation du texte). Nous sommes invités à considérer chaque « état du texte » comme une recreation¹⁵.

L'œuvre, ainsi conçue, est par définition dynamique. Elle croît, se transforme et décline. La multiplicité et la diversité des textes qui la manifestent constituent comme son bruitage interne. Ce que nous percevons, en chacun des énoncés écrits en quoi se décompose pour nous cette poésie et qui s'offrent à nous comme unité d'analyse, c'est moins un achèvement qu'un texte en train de se faire ; plutôt qu'une essence, une production ; plutôt qu'un sens accompli, une pratique, constamment renouvelée, de significations ; plutôt qu'une structure, une phase dans un procès de structuration.

Cette approche a poussé Zumthor à lire dans les variantes les reflets des énergies particulières des scribes aux interprètes. La prolifération des variantes dans les poésies des troubadours a amené Van Vleck à approfondir cette notion. Le concept de *mouvance*, « texte en processus de création » marque, d'après elle, le passage d'un état de culture à un autre. Elle remarque cependant que la *mouvance* est sélective : certains poèmes sont « touchés », d'autres non. Comment expliquer ce phénomène ? Tout son travail visera à comprendre comment les variantes opèrent. Comparant le nombre de manuscrits par poème à travers une étude statistique, elle montre que le phénomène sélectif des variantes est le fruit d'une *transmission culturelle*, comme nous l'avons évoqué ci-dessus. Cette approche linguistique doit cependant être complétée par une étude musicale de comparaisons des variantes, afin de vérifier si les processus se corroborent.

¹³ P. Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, op. cit., p. 84-96.

¹⁴ Sur les fonctions des scribes au sein des ateliers d'écriture : « L'imaginaire médiéval a créé un démon répondant au nom de Titivillus qui, selon la légende, s'acharnait contre les moines copistes qui commettaient des erreurs. Il les comptabilisait en vue du Jugement dernier : un saint Père vit un diable lourdement chargé d'un sac qui semblait plein. Comme il lui demandait ce qu'il portait, le diable répondit : "Je porte les syllabes oubliées dans la prononciation, et les versets de la psalmodie que les clercs nous ont dérobés cette nuit" ». A. Davril et E. Palazzo, *La Vie des moines au temps des grandes abbayes*, Paris, Hachette, 2000, p. 175.

¹⁵ P. Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, op. cit., p. 94.

De même, le statut des variantes en musicologie est une partie importante du travail de Treitler. Elles sont, pour lui et contrairement à Duggan, les symptômes d'une transmission écrite – par la variété des notations musicales rencontrées – ou des improvisations précédant la mise par écrit. Trois interprétations sont possibles. La première hypothèse considère que la tradition écrite est corruptrice, ce qui lui semble hors de propos. La seconde possibilité serait de considérer que la tradition écrite contient des traces de tradition orale, mais d'après lui, ce serait une autre formulation du dogme ancien de l'« instabilité » de la transmission orale. La dernière hypothèse, à laquelle il adhère, est que les signes musicaux ont plusieurs apparences et que les objets musicaux ne sont pas décrits par les signes. En d'autres termes, la partition n'est pas prescriptive¹⁶.

212

Les deux dernières hypothèses ne s'opposent pas. Il est même difficile de concevoir la transcription écrite comme tout à fait étrangère à l'oralité, étant donné les traces de celle-ci dans les textes. Cette approche du statut de l'écrit nous a permis de saisir la vivacité qui l'habite. L'écriture s'apparente, d'une certaine façon, à l'« interprétation », comme l'ont décrite Van der Werf¹⁷ et Treitler¹⁸. Pour être plus à même de saisir ce dialogue particulier de la vocalité et de l'écriture, encore faut-il comprendre ce qu'écrire veut dire à l'époque.

Rappelons brièvement la façon dont s'élabore l'« objet d'écriture », au siècle qui voit l'accélération de la pratique de l'écrit. La première étape de la mise par écrit¹⁹ est la préparation du parchemin. Les outils requis sont nombreux : couteau ou rasoir pour gratter la peau ; pierre ponce pour la laver et la lisser ; et dent de chèvre ou planche pour stopper l'écoulement de l'encre. La seconde étape consiste à préparer les lignes avec un pinceau, une règle droite, une ligne

16 L. Treitler, « The “Unwritten” and “Written Transmission” », art. cit., p. 163.

17 H. Van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères : A Study of the Melodies and Their Relations to the Poems*, Utrecht, A. Gosthoek's Uitgeversmaatschappij, NV, 1972, p. 30 : « There was no prescribed way of performing a certain chanson, nor was there the uniformity in musical notation that we know now. Furthermore, we may conclude that the scribe did not copy at sight symbol for symbol. Instead, the differences between certain manuscripts suggest that a scribe may have sung to himself a section from the draft in front of him – not necessarily the melody of exactly one entire line – and then copied from memory what he had heard rather than what he had seen. Consequently he put himself in the position of a performer notating his own performance ».

18 L. Treitler, « The “Unwritten” and “Written Transmission” », *op. cit.*, p. 163 : « In such a tradition musical items could be realized in writing as well as in performance ; writing down was a kind of performance. The creative aspect of musical reconstruction or remembering continued into the writing down in written transmission, just as it did into the performance in unwritten tradition. From this point of view the transmission [...] can be understood as an autonomous written tradition, which may or may not correspond to a performing act ».

19 M.T. Clanchy, *From Memory to Written Record : England 1066-1307*, London, E. Arnold, 1979, p. 90-98.

de plomb et une aiguille pour percer les trous de début de ligne. Écrire nécessite alors la plume et le couteau, l'encrier en corne, les encres de différentes couleurs, mais surtout une bonne température pour que l'encre ne gèle pas. Il semble donc que l'écriture ait été une activité saisonnière.

La plupart des auteurs médiévaux évoquant l'écriture n'ont pas manqué de la décrire comme un acte d'endurance. Les métaphores élaborées abondent²⁰ : « devenir le scribe du Seigneur », « écrivant avec le stylo de sa mémoire », « sur le parchemin de la conscience pure », « gratté avec le couteau de la peur divine », « lissé avec la pierre ponce du désir du ciel », etc.

Parallèlement, dès le ^{xii}e siècle, apparaît un autre scribe, le clerc séculier, qui écrit rapidement les lettres officielles qui lui sont dictées. Pour ce type d'activité, le matériel utilisé consiste le plus souvent en des tablettes de bois couvertes de cire et souvent reliée en diptyque. Clanchy nous fait part d'une anecdote particulièrement intéressante pour notre sujet. Orderic Vital visitant un frère de l'abbaye de Winchester, se fait montrer un exemplaire de la *Vie de Saint Guillaume*. Orderic souhaite alors en posséder une copie mais le temps lui manque car l'hiver approche²¹. Il décide alors d'écrire le texte rapidement à l'aide d'abréviations sur des tablettes de cire. Cette anecdote montre bien deux types d'écrits selon les supports : parchemin ou cire sur tablette de bois.

Pour Clanchy, il ne fait pas de doute que la pratique de l'écriture la plus répandue était la seconde qui, par la suite, était recopiée sur parchemin. Il remarque aussi que le parchemin tendra de plus en plus à être utilisé dans la rédaction, dès la première étape, à partir du ^{xiii}e siècle. Il existait en effet, différentes sortes de parchemins : du plus coûteux, à partir de peaux de veau, au plus commun, à partir de peaux de brebis. Le fait d'écriture n'est pas toujours un signe de richesse et nombres d'écrits « n'ont pas coûté » autant que cela a été affirmé. En réalité, le prix plus ou moins élevé d'un manuscrit à l'époque est plutôt dépendant du travail réalisé par le scribe : son temps et son talent.

Le but de l'utilisation de l'écrit n'est pas la fixation de l'oralité. Le statut de l'écrit oscille entre archivage, soutien de la mémoire et base d'oralisation. Mais il n'est pas absent de la vie quotidienne des lettrés, perdant ainsi le trait d'exception qui lui avait été attribué. Le rapport délicat des modes de communication explique en partie la difficulté de définir, en général, ce qui caractérise les traditions médiévales.

²⁰ *Ibid.*, p. 90-91. Voir aussi, entre autre, M. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1990. Trad. fr. D. Meur, *Le Livre de la mémoire : une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002, p. 321-371.

²¹ En ce qui concerne la circulation des écrits, Zumthor mentionne également les manuscrits dits « de jongleurs », de petit format et d'écriture simple, qui serviraient d'aide-mémoire aux exécutants. P. Zumthor, *La Lettre et la voix, op. cit.*, p. 121.

Le désir des spécialistes de vouloir définir la tradition médiévale se heurte à des embûches sérieuses. La plus importante, déjà mentionnée ci-dessus, est la confusion des moyens de communication contemporains, avec cette entité abstraite et globale que peut être une tradition. Comment définir une tradition particulière ? Comment l'aborder quand elle nous paraît complexe au point qu'il faille mieux parler *des traditions*, ou d'un *réseau de traditions* ? Le regard que Zumthor porte sur elles nous paraît illustrer ce problème. Son approche²² n'est pas sans faire écho aux définitions des traditions des écoles talmudiques décrites par Ouaknin et Lévinas. Il fait sienne la définition de la « traditionnalité », au sens où l'entendait Menendez Pidal²³, « assimilation du même », « action continue et ininterrompue des variantes ».

214

La tradition apparaît abstraitement comme un continuum mémoriel portant la trace des textes successifs qui réalisèrent un même modèle nucléaire, ou un nombre limité de modèles fonctionnant en tant que norme. [...] Elle pose par là une question d'identité. Or autant en poésie que dans les arts plastiques, on rencontre fort peu de véritables redites, qui excluraient toute suggestion de liberté de la part de l'un des artistes. L'inventivité, la puissance créatrice des hommes de ces siècles-là n'est pas en cause : elle se déploya au sein de leur tradition, en un art de variation et de modulations. [...] Jusque dans le cours du XIII^e siècle, ou même du XIV^e siècle, tout dans la civilisation médiévale joua en faveur d'une suprématie de la tradition.

Sur le plan littéraire, Zumthor distingue deux traditions : l'une plus conservatrice et répétitive ; l'autre plus évolutive et créatrice²⁴. Cette distinction ne rejoint-elle pas les deux traditions d'interprétation des poésies orales proposées par Finnegan²⁵ ? Elle propose ainsi de lire deux types de relations, l'une dite « active », l'autre dite « passive », de l'interprète à cet élément immuable que porte la mémoire. La première désignerait les interprètes qui *déclarent* laisser une place à l'improvisation, tandis que la seconde rassemblerait ceux qui *déclarent* rendre le plus fidèlement possible ce qu'ils ont entendu. Cependant, il nous paraît significatif que dans son ouvrage plus tardif *La lettre et la voix*, en 1987, Zumthor n'approche plus de front le concept de « tradition orale ». On remarque, en particulier, que le concept au singulier de tradition orale est remplacé par celui de « réseau de traditions », et celui de tradition même, fait place à un « espace oral ». Zumthor cède à la vision

22 P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 100.

23 Menendez Pidal, cité par P. Zumthor, *La Lettre et la voix*, op. cit., p. 162.

24 *Ibid.*, p. 97 et 104.

25 R. Finnegan, *Oral Poetry*, op. cit., p. 57. Le terme de tradition « passive » ne veut pas contenir de connotation négative. Au contraire, Finnegan a voulu définir une démarche générale de l'interprète vis-à-vis des œuvres.

commune dans ses travaux de 1972 ; mais voulant définir la tradition littéraire, il fait sans cesse l'aller-retour de l'oral à l'écrit. L'écriture, considérée en tant qu'objet et technique en 1987, est aussi beaucoup plus développée, à la lumière des recherches contemporaines. Son chapitre sur l'écriture se présente comme un condensé de tous les concepts contemporains, magistralement articulés et assimilés par Zumthor entre les deux périodes.

Enfin, en 1987, il s'attache à cerner le concept d'oralité. L'oralité est multiple. Elle se déploierait en trois niveaux. La première, *oralité primaire*, n'aurait aucun contact avec l'écriture. La seconde, *oralité mixte*, correspondrait à une culture écrite où « les sujets lisent – et conçoivent – les textes à travers une grille fournie par la tradition orale, interprètent l'écriture en vertu des valeurs attachées à la voix »²⁶. La dernière, *oralité seconde*, caractériserait les cultures lettrées. Les trois niveaux d'oralité seraient présents au Moyen Âge. Mais les deux derniers se rapporteraient particulièrement aux sources conservées, à la manière d'un dialogue. Il ne précise pas cependant comment s'articule le passage d'une *oralité mixte* à une *oralité seconde*. La culture lettrée est-elle absolument étrangère à la tradition orale ? Et en quoi la culture de l'*oralité seconde* est-elle plus « lettrée » que la culture simplement « écrite » ?

Dans cette société particulière qu'est la société ecclésiastique du Nord de la France au XIII^e siècle, les modes de communication accentuent l'ambiguïté du réseau des traditions. Cette question des modes de communication a émergé de l'étude des sources accessibles aux historiens. Les variantes des poèmes révèlent des rapports à l'écrit différents de ceux exploités aujourd'hui. La transmission de cette culture lors des occasions d'apprentissage est un autre champ d'étude du phénomène de l'oralité médiévale.

TRANSMISSION

« Distance à passer le temps », tels sont les mots d'Éluard²⁷ qui évoquent, peut-être, dans le registre poétique, le processus de transmission. Ouaknin²⁸ propose de la résumer en trois interrogations : qu'est-ce qui passe ? Comment cela passe ? Qui fait passer ? Ces pistes permettent de « dépasser » là encore, le dualisme sec écriture/oralité²⁹ car s'il peut être aisé de différencier la

26 P. Zumthor, *La Lettre et la voix*, op. cit., p. 18 et 243.

27 P. Éluard, *Poésie ininterrompue*, Paris, Gallimard, 1994, p. 16.

28 M.-A. Ouaknin, *Le Livre brûlé*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 36.

29 « L'oralité est la propriété d'une communication réalisée sur la base privilégiée d'une perception auditive du message. La scripturalité est la propriété d'une communication réalisée sur la base privilégiée d'une perception visuelle du message », M. Houis, *Éléments de recherche sur les langues africaines*, Paris, Agence de coopération culturelle et technique, 1980, p. 12. Cité par L.-J. Calvet, *La Tradition orale*, op. cit., p. 6.

composition des poésies orales de leur transmission et interprétation, il est plus délicat de faire la différence entre leur transmission et interprétation sur un plan purement théorique³⁰. Car chaque aspect de la transmission est interprétatif. C'est pourquoi au terme de transmission, définie à la fois comme la manière et l'action de transmettre, pourrait être proposé celui d'*apprentissage*. Ce terme trouve un écho à celui d'*enseignement* proposé par Ouaknin³¹ :

La transmission comporte donc un enseignement qui déjà se dessine dans la réceptivité même de l'apprendre et la prolonge : le vrai apprendre consiste à recevoir la leçon si profondément qu'elle se fait nécessité de se donner à l'autre : la leçon de vérité ne tient pas dans la conscience d'un seul homme, elle éclate vers autrui.

216

Il devient possible alors d'envisager des situations d'apprentissage qui ne soient pas seulement d'abord des situations d'interprétation³². Nous insisterons donc sur les occasions d'apprentissages telles qu'elles se sont rencontrées dans les concours du Nord de la France, ainsi que sur le statut des jongleurs au XIII^e siècle, plus particulièrement à travers le regard des clercs puisque c'est le milieu qui nous intéresse.

Un exemple concret de l'évolution qu'a pu connaître la transmission de la poésie vernaculaire est la ville d'Arras. Dès le XII^e siècle, la ville s'enrichit grâce au commerce du drap. La bourgeoisie va développer une forme de mécénat concurrente à celle des seigneurs et dont les fruits vont bénéficier aux artistes. Deux sociétés encouragent les musiciens à Arras, la *Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras*, aussi appelée *La Charité des ardents*, et le *Puy Notre-Dame*. La première a son origine dans la vision de la Vierge Marie³³ qu'auraient eu

30 Zumthor tente de contourner la difficulté en opposant tradition orale et transmission orale, dans leur rapport au temps : « La première se situe dans la durée ; la seconde, dans le présent de la performance », *La Lettre et la voix*, op. cit., 1987, p. 17. Mais le problème de la différence entre transmission orale et interprétation reste posé.

31 M.-A. Ouaknin, *Le Livre brûlé*, op. cit., p. 37.

32 Pour une analyse particulière à la poésie des troubadours des situations de transmission / interprétation, cf. A. Van Vleck, *Memory and Re-creation in Troubadour Lyric*, op. cit., p. 48-55.

33 Suard insiste sur le rôle des puy du Nord de la France, en particulier la confrérie d'Arras, dans la propagation d'œuvres de piété mariale : F.-J. Beaussart, *Miracles et mystères : la littérature religieuse au nord de la France*, Trœsnes, Corps 9, 1989, p. 8-9, préface de F. Suard. Kathryn A. Duys a travaillé sur l'interprétation en contexte de l'œuvre de Gautier « Performing Vernacular Song in Monastic Culture: The *lectio divina* in Gautier de Coinci's *Miracles de Notre-Dame* », *Cultural Performances in Medieval France: Essays in Honor of Nancy Freeman Regalado*, éd. E. Doss-Quinby, R.L. Krueger, E.J. Burns, Cambridge, D.S. Brewer, 2007, p. 123-134.

deux jongleurs de la ville. Celle-ci leur aurait donné un remède contre le mal des ardents qui sévissait dans la ville. En commémoration de ce miracle – qui aurait pu être narré par – un récit chanté était joué chaque année. Le centre de l'activité de la *Charité* était la procession annuelle de la sainte chandelle, de la chapelle de la *Place du petit marché*, vers la cathédrale Notre-Dame. Au cours de cette procession, les jongleurs étaient les maîtres de cérémonie, leur rôle dans la cité s'en trouvant renforcé. Les statuts officiels³⁴ de la confrérie sont rédigés dès 1195 et des traces de son activité sont visibles jusqu'en 1792. Des concours de poésie religieuse étaient aussi organisés chaque année.

L'autre structure connue d'Arras semble avoir été formée des mêmes personnes³⁵, mais son orientation est un peu différente. Elle possédait deux pôles d'activités : les concours de poésie amoureuse et le théâtre musical. Une fois par an était élu un « prince » parmi les poètes les plus talentueux, juge d'une cour d'« amour ». Jean Bretel fut l'un d'eux et aurait participé à plus de 90 jeux-parties. Le *Puy d'Arras* a compté jusqu'à 180 musiciens et fut un centre très renommé de création et de transmission de poésie³⁶. Son activité théâtrale nous est connue à travers les œuvres d'Adam de la Halle, qui pourrait avoir bénéficié du soutien financier des bourgeois de la ville pour faire ses études à l'Université de Paris, comme le *Jeu des Pèlerins* s'en fait l'illustration. Les concours n'étaient pas limités aux membres du *Puy* et un auteur tel Jean Froissart aurait participé aux concours de Valenciennes, Abbeville, Tournai, etc. Enfin, des concours très réputés sont aussi mentionnés à Londres, Paris ou Amiens à la même époque et un peu plus tard³⁷.

34 Les registres de la confrérie nous sont connus par le manuscrit ms. 8541, de la BnF. A. Guesnon, *Le Registre de la confrérie des Jongleurs et des bourgeois d'Arras, Notes sur le ms. fr. 8541 de la Bibliothèque nationale*, Extrait des Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, Paris, Imprimerie nationale, 1860, p. 10-16.

35 Pour L.B. Ridcharson, « The *Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois* and the *Puy d'Arras* in Twelfth and Thirteenth Century Literature », *Studies in Honor of Mario A. Pei*, J. Pisher et P. Gaeug (dir.), Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1972, p. 165. La différence entre ces deux structures viendrait d'abord d'une différence de classe sociale : la *Charité* des jongleurs et des bourgeois. Le versant bourgeois se préoccupait de l'aspect matériel, pragmatique et financier, ainsi que de l'aspect caritatif en encourageant les jongleurs par un soutien financier. Dans le même temps, la promotion littéraire et artistique de la ville par les jongleurs en favorisait et renforçait la renommée et le commerce. Les deux groupes se retrouvaient donc dans ces activités communes avec chacun des visées différentes. La présence du *Puy*, visible durant une période, serait la conséquence d'une rupture entre les deux parties de la confrérie. Cela expliquerait pourquoi elle aurait été constituée des mêmes personnes.

36 La réputation de la ville d'Arras est visible dans les productions contemporaines, comme on peut le lire chez les jongleurs Andrieu Contredis, Jehan Bretel, Robert de Chastel, Mahieu de Gand, Andrieu Douche, etc. L.B. Ridcharson, « The *Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois* », art. cit., p. 167.

37 K.B. Brainerd Slocum, « *Confrérie, Bruderschaft* and Guild : the Formation of Musicians' Fraternal Organisations in Thirteenth – and Fourteenth – Century Europe », *EMH*, 14 (1995), p. 271.

Les concours pouvaient produire des œuvres de « théâtre musical » faisant participer les jongleurs / musiciens, les clercs et également les populations des villes, organisées en corporations et à qui étaient attribuées telle ou telle partie de l'œuvre. Des dîners avec représentations comme le « jeu de mystère » d'Amiens devaient probablement avoir lieu, en plus des œuvres dramatiques, satiriques et religieuses. Ces événements sont autant d'indices de l'activité culturelle et artistique des villes du Nord de la France.

Le statut des jongleurs évolue au XIII^e siècle. Ceux-ci s'organisent en corporations³⁸. Néanmoins, la vision des clercs sur le métier de jongleurs reste très négative. Il faudra donc nous interroger sur les interprètes possibles des *Miracles* écrits par le clerc de l'abbaye Saint-Médard de Soissons.

218 L'interprète aux XII^e et XIII^e siècles est généralement nommé jongleur, mais son statut au sein de la société de l'époque, reste une interrogation pour les spécialistes. Casagrande et Vecchio³⁹ font remarquer en premier lieu que l'homme d'Église ne le considère pas comme un élément de la société. En effet, aucun discours ou sermon ne s'adresse *directement* au jongleur, alors que les voleurs et les prostituées sont bien « répertoriés », silence qui nous dévoile – en contre-texte – son exclusion de la société et de la communauté des fidèles. Les sacrements et les lieux de culte lui sont ainsi interdits⁴⁰.

Dans l'image négative de la *curia*, l'histriion est toujours présent, complice ou victime de la violence des puissants qui refusent l'appui de l'Église et son rôle de guide. Lorsque l'histriion est victime de la violence du pouvoir laïc, il en atteste l'injustice, l'inconscience, la cruauté. Mais il en est plus souvent complice, qu'il soit bourreau à la cour [...] ou qu'il bénéficie des rapines sanglantes des puissants [...]. Quand il n'est pas dépeint comme un violent, le jongleur l'est comme un flatteur, un hypocrite, acteur et symbole en même temps de cet écheveau d'intérêt et de vices, de duplicité et de luxe qu'est la

38 *Ibid.*, p. 257-260 : « These itinerant performers were often viewed as social outcasts, and were frequently denied legal protection as well as the sacraments of the church. With the revival of the European economy and the growth of towns during the twelfth century the opportunity for more stable living conditions emerged, and the minstrels began to organise themselves into brotherhoods or confraternities, eventually developing guilds of musicians. By forming corporations and thus voluntarily placing themselves under the power of rulers or civic authorities, the musicians could achieve a modicum of social acceptance and legal protection. The purposes of fully developed musicians' guilds were consonant with the goals of other professional organisations in the high Middle Ages. Monopoly interests were served by the establishment of exclusive rights to public performance by members of the guild together with the adoption of wage guidelines ».

39 C. Casagrande et S. Vecchio, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale XII^e-XIII^e siècles », *Annales, économies, sociétés, civilisations*, 34 (1979), p. 913-928.

40 *Ibid.*, p. 915.

cour aux yeux des clercs. Mais quand ils élaborent et diffusent le modèle du bon gouvernement, juste envers les pauvres et respectueux envers l'Église, alors le jongleur disparaît – ou plutôt il doit disparaître – parce qu'il est du devoir du bon prince de le chasser de sa cour et de ses domaines. Ici encore, malgré d'incessantes allusions, le jongleur n'est jamais au centre du discours clérical.

Le jeu du jongleur, *gesticulatio*, déforme le corps par des mouvements désordonnés : distorsions des lèvres, roulements des épaules, gesticulations avec les mains, les pieds, roulements de yeux, etc. Sa parole même est inutile. Et la *scurilitas* est le péché de celui qui parle comme un jongleur : parole inutile qui déforme la fonction de la parole. *Quand la parole est excessive et désordonnée, quand elle envahit les espaces du silence, elle se vide de tout sens, elle ne communique plus rien ; fruit de la vanité, elle la perpétue*⁴¹.

Cependant, au même moment, les prédicateurs des nouveaux ordres franciscains et dominicains reprennent les techniques de jeu et les caractéristiques de la vie du jongleur, entraînant un retournement de perception dans la société. Il faudra attendre Saint Thomas pour une réhabilitation théorique achevée des jongleurs au sein de la société.

Le jongleur est, par excellence, celui qui insuffle vie et sens aux traditions créatrices médiévales. À partir du XIII^e siècle, jongleurs, musiciens et poètes s'organisent en corporations, devenant l'un des fondements de la société contemporaine. L'interprétation concentre, en effet, toutes les questions et notions que nous venons d'aborder.

INTERPRÉTATION

Un élément particulier dans l'étude du phénomène de l'interprétation des œuvres médiévales monodiques est l'influence de l'anthropologie et de l'ethnomusicologie dans ce domaine. Duggan⁴², par exemple, a travaillé sur le formulisme de Lord et Parry. Il a reconnu deux traditions d'interprétations différentes, fonctionnant selon les mêmes caractéristiques que celles décrites par Finnegan. La *performance vocale* est une recherche de continuité dans la tradition. Elle fait appel à la mémoire, avec peu d'improvisation et donc peu de variations dans les textes conservés. La *composition vocale*, en revanche, serait

41 *Ibid.*, p. 917. A.P. Tudor développe cette thématique dans « Preaching, Storytelling, and the Performance of Short Pious Narratives » dans *Performing Medieval Narrative*, dir. E.B. Vitz, N. Freeman Regalado, M. Lawrence, Cambridge, D.S. Brewer, 2005, p. 141-154.

42 J. Duggan, « Oral Performance of Romance in Medieval France », art. cit., p. 49-63.

la création ou génération d'un texte de mémoire, sous-tendu par un système d'improvisation. Cependant, sur le plan de l'analyse, la différenciation n'est pas toujours marquée. Il situe l'interprétation des chansons de geste, par exemple, à mi-chemin entre ces deux traditions.

L'analyse comparative des manuscrits de Gautier de Coinci conduit à reconnaître ces deux types de traditions, deux visages de l'interprétation des musiciens contemporains : une tradition « classique » (la *performance vocale* de Duggan) et une tradition « active » (ou *composition vocale*).

220 La tradition « classique », comme dans de nombreuses cultures à forte imprégnation orale⁴³, est une recherche de continuité dans l'interprétation. Les chansons se sont transmises avec peu de variantes musicales. La tradition « active », en revanche, se traduit dans les sources par une configuration plus ou moins variée des mélodies selon les manuscrits. Elles seront transposées par exemple, ou développeront un élément mélodique particulier, introduiront des vocalises, etc. On observe aussi qu'une chanson pourra avoir été transmise selon les deux traditions (la chanson 21) ou seulement l'une d'entre elle (la chanson 20 pour la tradition classique et 22 pour la tradition active).

Dans le schéma ci-dessous de l'emplacement des variantes de la chanson C20 « Las, las, las, las par grant delit », on peut remarquer que les variantes se situent aux mêmes endroits du vers dans tous les manuscrits⁴⁴ de Gautier. La tradition classique repose ainsi sur deux types de variantes, dites « de cadences » (souligné) et « hétérophoniques » (gras).

43 Dans son article « L'Invention musicale dans le Haut Moyen Âge : ponctuation et transmission », *Analyse musicale*, 18 (1990), p. 7-17, Marie-Noël Colette observe p. 8 que « comme les chants émanant d'autres traditions orales, les répertoires latins ont connu un mode de transmission qui laisse peu de place à l'invention de nouvelles formes, et cependant, génère d'inévitables processus d'évolutions. Il y eut à la fois fixité, à savoir respect des structures principales, des armatures modales primitives, mais inévitablement inconstance, pour ne pas dire liberté, dans l'improvisation. D'où, à des siècles de distance, et dans une vision synchronique de cet ensemble qui nous est globalement offert, la perception d'un univers modal pluraliste, défini au IX^e siècle par la théorie, et dans le même temps étayé par des compositions poético-musicales – tropes- dont la fonction fut sans doute de souligner, avec le sens littéraire de l'ancien chant, la spécificité des formules musicales nouvellement classées ». Par la suite, elle précise que les signes de ponctuation disparaissent de l'écriture littéraire lorsqu'une notation musicale suffit à les signaler.

44 Les manuscrits de Gautier contenant les chansons étudiées sont les suivants : B = Bruxelles, BrB 10747 ; D = Paris, Arsenal 3517/3518 ; L = Paris, BnF, fr. 22928 ; N = Paris, BnF, fr. 25532 ; S = Paris, BnF, n.a.fr. 24541 ; R = Saint-Petersbourg, Bibl. publique Saltykov-Chtchédrine, fr. F. v. XIV₉. Les sigles sont empruntés à J. Chailley, *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, Paris, Heugel, 1959, p. 3.

Syllabe	1	2	3	4	5	6	7	8
Vers n° 1	Las	las	las	las	par	grant	de-	lit
Vers n° 2	Ai	des-	que	a	chan-	te	et	lit
Vers n° 3	Or	ma	fait	tel	con-	<u>tra-</u>	<u>re</u>	
Vers n° 4	Li	a-	ne-	mis	li	fel,	li	froiz
Vers n° 5	Las	las	las	las	qua	hau-	te	voiz
Vers n° 6	Cri-	er	mes-	tuet	et	<u>brai-</u>	<u>re.</u>	

Ce schéma se retrouve également pour la chanson C21 « *Seur ce rivage a ceste croiz* » pour cinq manuscrits (D, L, N, R, S), la version B se situant dans une tradition « active » d'interprétation.

Syllabe	1	2	3	4	5	6	7	8
Vers n° 1	Seur	cest	ri-	vage	a	ces-	te	croiz
Vers n° 2	De-	vons	chas-	quam	a	hau-	te	voiz
Vers n° 3	Lo-	er	dieu	et	sa	<u>me-</u>	<u>re</u>	
Vers n° 4	Diex	si	puie-	ment	nous	re-	gar-	<u>da</u>
Vers n° 5	No	da-	moi-	se-	le	nous	gar-	<u>da</u>
Vers n° 6	De-	denz	ceste	ia-	ve	<u>cle-</u>	<u>re.</u>	

Il en est de même pour la chanson C22 dans sa version monodique - C22a -, dans cinq manuscrits (R, N, B, D, S), pour les six premiers vers :

Syllabe	1	2	3	4	5	6	7
Vers n° 1	De (la)	sain-	te	Le-	o-	<u>cha-</u>	de
Vers n° 2	La	vir-	ge	glo-	ri-	<u>eu-</u>	se
Vers n° 3	La	mie-	lee	la	sa-	de	
Vers n° 4	La	dou-	ce	la	pi-	<u>teu-</u>	<u>se</u>
Vers n° 5	De-	vons	bien	ce	me	<u>sem-</u>	<u>ble</u>
Vers n° 6	Fai-	re	fes-	te	et	me-	mour
Vers n° 7	Diex	nous	maint	touz	en-	<u>sem-</u>	<u>ble</u>
Vers n° 8	Par	ses	pre-	ces	en	gloi-	re.
Vers n° 9	É	Pu-	ce-	le	<u> sanz</u>	fiel	
Vers n° 10	Prie (-e)	a	ton	a-	mi	douz	
Vers n° 11	Quen	la	gloi-	re	du	ciel	
Vers n° 12	Nous	con-	duie	et	<u> maint</u>	<u> touz.</u>	

Cette chanson s'est transmise également avec une deuxième voix – C22b – dans trois versions (R, N et B). En regroupant les manuscrits, les variantes R et N sont pratiquement semblables, relevant ainsi de la tradition classique.

Syllabe	1	2	3	4	5	6	7
Vers n° 1	De (la)	sain-	te	Le-	o-	cha-	de
Vers n° 2	La	vir-	ge	glo-	ri-	eu-	se
Vers n° 3	La	mie-	lee	la	sa-	de	
Vers n° 4	La	dou-	ce	la	pi-	teu-	se
Vers n° 5	De-	vons	bien	ce	me	sem-	ble
Vers n° 6	Fai-	re	fes-	te	et	me-	mour
Vers n° 7	Diex	nous	maint	touz	<u>en</u>	<u>sem-</u>	<u>ble</u>
Vers n° 8	Par	ses	pre-	ces	en	gloi-	re.
Vers n° 9	É	Pu-	ce-	le	sanz	fiel	
Vers n° 10	Prie (-e)	a	ton	a-	mi	douz	
Vers n° 11	Quen	la	gloi-	re	du	ciel	
Vers n° 12	Nous	con-	duie	et	<u>maint</u>	<u>touz.</u>	

222

Les variantes de cadences se situent sur les dernières syllabes du vers, les deux dernières en général. Elles se présentent comme « différents » chemins d'accéder à la fin du vers. C'est le cas, par exemple, dans la chanson C20, au vers n° 3 :

Vers n°3

The image shows two musical staves for Vers n°3. The top staff is labeled 'S/D' and the bottom 'N/R/L'. Both staves show a melodic line for syllables 6 and 7. The S/D variant has a final cadence on syllable 7. The N/R/L variant has an additional note and a different cadence for syllable 7.

La version des manuscrits N, R et L du vers n° 3 présentent ainsi une broderie supplémentaire de la syllabe finale, tandis que les mêmes manuscrits enrichiront davantage l'avant-dernière syllabe du vers n° 6.

Ou plus simplement dans la même chanson, au vers n° 5 :

Vers n°5

Syllabe n°1 n°2 n°3 n°4 n°5 n°6 n°7

R/N

S

Un dernier exemple avec la chanson C20 au vers n° 2 :

Vers n°2

Syllabe n°1 n°2 n°3 n°4 n°5 n°6 n°7 n°8

D/S

R/L

N

224

Une donnée importante de la tradition classique d'interprétation est le rapport entre syllabe et son(s). On observe, par exemple, que la mélodie d'un vers se transmet sans variation musicale dans plusieurs manuscrits mais que la place de la syllabe au sein de la mélodie varie. On en a un exemple dans la chanson C22b au vers n°3 pour les versions R, S et N.

Vers n°3

Syllabe n°1 n°2 n°3 n°4 n°5 n°6

R

Lem mie lee la sa de

S

sa de

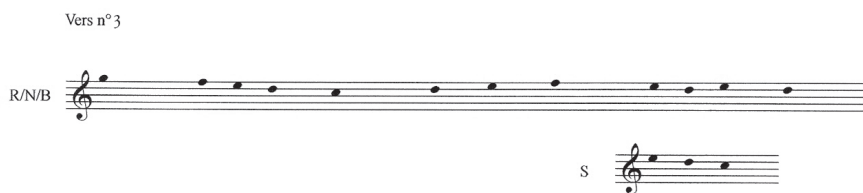
N

La mie lee la sa de

B

La mie lee la sa de

Les quatre versions considérées hors de leur contexte textuel et en transposant la version B se retrouveraient sur ce noyau mélodique avec une simple variante cadentielle en S :



L'articulation musicale du texte est donc un élément important de l'interprétation des mélodies et semble aussi une piste pour comprendre la configuration de la tradition active d'interprétation.

La tradition active ou *composition vocale* se manifeste par un écart « plus ou moins » mesuré avec l'ensemble des versions d'une chanson. Une première caractéristique de cette tradition est la transposition de la mélodie, comme on peut le voir dans la version B de la chanson C21 ou la version B de la chanson C22b. Dans les deux cas, la configuration du premier vers est la même : répétition pour C21 et courbe identique pour C22b (consulter les transcriptions à la fin de cet article).

D'autre part, les deux types de variantes ne s'appliquent pas à cette tradition puisqu'elle vient en confrontation d'une tradition classique ou que ses versions seront toujours dissemblables l'une de l'autre. La comparaison des variantes apporte alors peu de renseignements sur ses mécanismes de fonctionnement. Pourtant, dans la pratique, la différenciation entre ces deux traditions est parfois moins marquée (comme la chanson 22a et b, à la lisière entre les deux traditions). C'est en cela que Finnegan les décrit comme un discours des interprètes sur leur performance, ceux qui se placent en continuité ou pas avec l'œuvre qui leur a été transmise.

La comparaison des variantes et la mise en relief de deux traditions d'interprétations permettent enfin de regrouper les manuscrits. La version B des trois chansons se place ainsi d'emblée en position d'altérité. Les versions N et R, en revanche, ont beaucoup de points communs. Alison Stones⁴⁵ les situe tous deux dans la région de Soissons, Laon et Noyon, aux alentours de 1260-

45 A. Stones, « Illustrated *Miracles de Notre Dame* Manuscripts Listed by Stylistic Attribution and Attributable Manuscripts Whose *MND* Selection is Unillustrated », dans *Gautier de Coinci : Miracles, Music, Manuscripts*, K.M. Krause et A. Stones (éd.), Turnhout, Brepols, 2006, p. 373. Je remercie vivement Alison Stones d'avoir répondu à mes questions sur ce point.

1270. Une parenté entre D et S est aussi visible, mais dans une moindre mesure, témoignant peut-être alors des liens entre la région d'Arras (D) et Paris (S).

La plupart des spécialistes s'accordent ainsi à définir l'interprétation des œuvres médiévales en termes de « récréation » ou de « composition – durant – l'interprétation », selon les termes de Finnegan. Van Vleck, reprenant le concept de *mouvance* chez Zumthor, souligne chez les troubadours l'habitude de demander à leurs mécènes ou leurs interprètes d'apprendre la chanson. Elle remarque, d'autre part, que la première strophe est souvent identique dans les différentes sources et conclut que la mémoire des interprètes se concentre sur le début du poème, *comensamen*, contenant le thème et le schéma des rimes.

Treitler a surtout développé cet aspect, en travaillant sur la mémoire, « processus actif d'organisation ou de réorganisation »⁴⁶.

226

If we posit a singer with knowledge of the formulas and the rules and principles for their use that we have identified through the analysis, that knowledge would have entered into the learning of the chant and into every performance of it; so if we think of memory here, it should not be in the sense of the storage of what has been learned by rote. Once we have understood the dependence of their application on the sound, syntax, and sense of the words, we can also understand why books with only the words circulated before books with neumes and why they would have been called “books of musical art.” Such knowledge of the idiom would have enabled the singer to intone different liturgical texts for the offertory on different days of the calendar. [...] A performance from memory is best understood as just such a reconstruction formed about bits of stereotyped material and guide by rules of procedures.

La mémoire s'articule avec un système de formules – ou idiomes – en dialogue avec l'écrit⁴⁷. Les chanteurs du chant ecclésiastique étaient capables, selon lui, de chanter les mélodies de mémoire, de lire les notations musicales et pratiquaient ainsi, de façon continue, la *composition – in – performance* ou *re-creation*. L'hypothèse semble pouvoir correspondre aussi aux chanteurs des monodies profanes, comme le révèle l'analyse des manuscrits de l'œuvre de Gautier de Coinci.

Au cours de cette étude, nous avons pu observer certaines similitudes des approches anthropologique et contemporaine du phénomène de l'oralité, en particulier par le vocabulaire employé. Au cœur de la question, bien que les sources soient *a priori* très différentes, se trouve la présence de variantes pour une même

⁴⁶ L. Treitler, « The “Unwritten” and “Written Transmission” », *op. cit.*, p. 145.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 143 et 145.

œuvre et des contours « écrits » qui sont estompés par la vie orale de celle-ci. Les liens des modes de transmission écrite et orale sont délicats à observer et à définir.

D'autre part, nous avons remarqué que la transmission des répertoires profanes « religieux », et en particulier les *Miracles de Notre Dame*, pose la question de la qualité de l'interprète potentiel. Le statut des jongleurs au XIII^e siècle, bien qu'ils s'organisent en corporations, ne correspond pas au profil et à la visée de leur auteur tel qu'il nous est connu.

Enfin, les modalités de l'interprétation, décrites par Zumthor et Treitler, en particulier, nous révèlent combien l'œuvre transmise à l'époque est au centre d'un ensemble qui la transcende. L'œuvre médiévale est servie par deux « manières » de chanter, deux traditions d'interprétation, propres à toute société qui fait une grande part à la transmission orale de sa culture. Tradition classique et tradition active se reflètent dans les manuscrits comme des offrandes au musicien qui fait taire tout discours superflu par son chant.

LISTE DES AUTEURS

CHAMIYÉ COUDERC Claire, université Paris-Sorbonne (FR)

DEEMING Helen, Royal Holloway, University of London (UK)

GUITON Johan, Centre d'études supérieures de la Renaissance, université François Rabelais de Tours (FR)

HAGGH Barbara, University of Maryland, College Park (US)

HUGLO Michel, CNRS (FR)

NISHIMAGI Shin, École pratique des hautes études, université Nancy II (FR)

PETERSEN Nils Holger, Center for the Study of the Cultural Heritage of Medieval Rituals, University of Copenhagen (DK)

STONES Alison, University of Pittsburgh (US)

URKEVICH Lisa, American University of Kuwait (US)

WOODLEY Ronald, Birmingham Conservatoire, Birmingham City University, (UK)

BIBLIOGRAPHIE

- ABBOTT Elizabeth (trad.), *Jeanne d'Orliac, Francis I: Prince of the Renaissance*, Philadelphia, Lippincott, 1932.
- ANGLÈS Higini (dir.), *La Música en la corte de los reyes católicos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941-1965, 4 vol. in 5.
- ARLT Wulf, « Sequence and "Neues Lied" », dans *La Sequenza medievale*, dir. Agostino Ziino, Lucca, Libreria musicale italiana, 1992, p. 3-18.
- ASPERTI Stefano, *Carlo I d'Angiò e i trovatori: Componenti « provenzali » e angionine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995.
- ARMISEN-MARCHETTI Mireille (trad.), *Macrobie : Commentaire au Songe de Scipion*, Paris, Les Belles Lettres, 2001-2003, 2 vol.
- ATLAS Allan W., *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- AUBREY Elizabeth, *The Music of the Troubadours*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- AUBRY Pierre (éd.), *Cent motets du XIII^e siècle*, Paris, Rouart/Lerolle et C^{ie}, 1908, 3 vol.
- AVRIL François, « Un atelier «picard» à la cour des Angevins de Naples », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 43, « "Nobile claret opus", Festgabe für Frau Prof. Dr. Ellen Judith Beer zum 60. Geburtstag », (1986), p. 76-85.
- , avec GOUSSET Marie-Thérèse, RABEL Claudia, ZAŁUSKA Yolanta (dir.), *Manuscrits enlumines d'origine italienne*, Paris, BnF, 1980—, 4 vol.
- BATELLI Maria Carla, « Il codice Parigi, BnF, Fr. 844: Un canzoniere disordinato? », dans *La Filologia romanza e i codici, Actes du colloque de Messine 19-22 décembre 1991*, Université de Messine, Faculté de lettres et de philosophie, dir. Saverio Guida et Fortunata Latella, Messina, Sicania, 1993, t. I, p. 273-308.
- BAYCROFT Timothy, « Changing Identities in the Franco-Belgian Borderland in the Nineteenth and Twentieth Centuries », *French Studies*, 13 (1999), p. 417-438.
- BAYART Paul (éd.), *Les Offices de saint Winnoc et de saint Oswald d'après le manuscrit 14 de la bibliothèque de Bergues*, Annales du Comité flamand de France, 35, Lille, Desclée de Brouwer, 1926.
- BEAUSSART François-Jérôme, DE COMBARIEU DU GRÈS Micheline, SUBRENAT Jean (dir.), *Miracles et mystères : la littérature religieuse au nord de la France*, Troesnes, Corps 9, 1989.

- BECK Jean, BECK Louise (éd.), *Le Manuscrit du Roi, fonds français n°844 de la Bibliothèque nationale, Corpus cantilenarum medii aevi*, 1-2, London/Oxford/Philadelphia/Paris, Oxford University Press/Champion, 1938, 2 vol.
- BECKER Gustav, *Catalogi bibliothecarum antiqui*, Bonn, M. Cohen et fils, 1885 ; réimpr. Hildesheim/New York, Olms, 2003.
- BECKER Hansjacob, *Das Tonale Guigos I: Ein Beitrag zur Geschichte des liturgischen Gesanges und der « ars musica » im Mittelalter*, München, Arbeo-Gesellschaft, 1975.
- [Bénédictins du Bouveret], *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au xv^e siècle*, Spicilegii Friburgensis Subsidia, 2-7, Fribourg, Éditions universitaires, 1965-1982, 6 vol.
- BENNETT Adelaide, « A Woman's Power of Prayer Versus the Devil in a Book of Hours c. 1300 », dans *Image and Belief: Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*, dir. Colum Hourihane, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 89-108.
- , « Commemoration of Saints in Suffrages: From Public Liturgy to Private Devotion », dans *Objects, Images, and the Word: Art in the Service of the Liturgy*, dir. Colum Hourihane, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 54-78.
- , « Continuity and Change in the Religious Book Culture of the Lowlands in the Thirteenth and Fourteenth Centuries », dans *Medieval Mastery: Book Illumination from Charlemagne to Charles the Bold, 800-1475*, dir. Kris Callens, Leuven, Peeters, 2003, p. 167-179.
- , « Devotional Literacy of a Noblewoman in a Book of Hours of c. 1300 in Cambrai », dans *Manuscripts in Transition: Recycling Manuscripts, Text and Images, Actes du colloque international de Bruxelles, 5-9 novembre 2002*, dir. Brigitte de Keyzer et Jan Van der Stock, Leuven, Peeters, 2005, p. 149-157.
- BERGER Roger, *Le Nécrologe de la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d'Arras, 1194-1361*, Mémoires de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, 11, Arras, Commission départementale, 1963, 1970, 2 vol.
- BERNHARD Michael, BOWER Calvin (éd.), *Glossa maior in institutionem musicam Boethii*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1993-1996, 3 vol.
- BERZEVICZY Albert, *Béatrice d'Aragon, reine de Hongrie (1457-1508)*, Paris, Champion, 1911-1912, 2 vol.
- [Bibliothèque royale de Belgique], *Catalogue de la bibliothèque de F.-J. Féris acquise par l'État belge*, Bruxelles, C. Muquardt, 1877.
- BIRNBAUM Stanley H. (éd.), *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica*, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1978.
- BISCHOFF Bernhard, « Irische Schreiber im Karolingerreich », dans *Mittelalterliche Studien*, Stuttgart, Hiersemann, 1981, t. III, p. 39-54.
- BJÖRKVALL Gunilla, HAUG Andreas, « Altes Lied – Neues Lied: Thesen zur Transformation des lateinischen Liedes um 1100 », dans *Poesía latina medieval (siglos v-xv)*, *Actas del IV*

- Congreso del Internationales Mittellateinerkomitee, St-Jacques de Compostelle, 12-15 de septiembre de 2002*, dir. Manuel C. Díaz y Díaz et José M. Díaz de Bustamante, Firenze, Sismel, 2005, p. 539-550.
- , « The Continuity of a Genre. Offertory Prosulas in Cambrai B.M. 172 (167) from the Twelfth Century », dans *IMS Study Group « Cantus Planus », Papers Read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary, 3-8 September 1990*, dir. László Dobszay, Budapest, Hungarian Academy of Sciences, IM, 1992, p. 377-400.
- BLACKBURN Bonnie J. (dir.), *Music in the Culture of the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, t. II.
- BOINET Amédée, « Les manuscrits à peintures de la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris », *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, 5 (1921), p. 47-59.
- BONDÉLLE-SOUCHIER Anne, « Les moniales cisterciennes et leurs livres manuscrits dans la France de l'Ancien Régime », *Commentarii Cistercienses*, 43 (1994), p. 193-336.
- BONTEMPS Adrien, *Listes des curés des paroisses du diocèse actuel de Cambrai (1927) antérieurement à la Révolution*, Recueil de la Société d'études, 25, Lille, Société Saint-Augustin, Desclée de Brouwer, 1828.
- BOSSUYT Ignace, *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus : les très riches heures de la polyphonie franco-flamande*, Paris/Bruxelles, Le Cerf/Racine, 1996.
- BOUCKAERT Bruno (dir.), *Cantus 21. Mémoires du chant. Le Livre de musique d'Isidore de Séville à Edmond de Coussemaker*, Neerpelt/Lille, Alamire/Ad fugam, 2007.
- BOWER Calvin, « Boethius's De institutione musica: A Handlist of Manuscripts », *Scriptorium*, 42 (1988), p. 205-251.
- , (éd.), *Boethius, Fundamentals of Music*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- BRAGARD Anne-Marie, « Détails nouveaux sur les musiciens de la cour du pape Clément VII », *Revue belge de musicologie*, 12 (1958), p. 5-18.
- , « Musiciens flamands et wallons à la cour du pape Léon X (1513-1521) », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 32 (1960), p. 75-112.
- , « La vie musicale à la cour du pape Médicis Clément VII (1523-1534) », dans *A Festschrift for Albert Seay*, dir. Michael Grace, Colorado Springs, Colorado College, 1982, p. 45-70.
- BRAINERD SLOCUM Kay, « Confrérie, Bruderschaft and Guild: The Formation of Musicians' Fraternal Organisations in Thirteenth – and Fourteenth – Century Europe », *EMH*, 14 (1995), p. 257-274.
- BRÄM Andreas, *Das Andachtsbuch der Marie de Gavre (Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. fr. 16251), Buchmalerei in der Diocese Cambrai im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Reichert, 1997.
- BRANNER Robert, *Miniature Painting in Paris During the Reign of St. Louis*, Berkeley, University of California Press, 1977.

- BREWER John Sherren, GAIRDNER James, BRODIE R.H., (éd.), *Letters and Papers, Foreign and Domestic, of the Reign of Henry VIII Preserved In the Public Record Office, the British Museum and Elsewhere In England*, London, Longmans, Green & Co., 1862-1932, 21 vol.
- BRIDGE John S.C., *History of France from the Death of Louis XI to 1515*, Oxford, Clarendon Press, 1921-1936, 5 vol.
- BRIQUET Charles-Moïse, *Les Filigranes : dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, fac-similé de l'édition de 1907 avec une introduction par Allan H. Stevenson, Amsterdam, Paper Publications Society, 1968.
- BROCKETT Clyde Waring, « A Comparison of the Five Monochords of Guido of Arezzo », *Current Musicology*, 32 (1981), p. 29-42.
- , *Letania et Preces: Music for Lenten and Rogations Litanies*, Ottawa, IMM, 2006.
- BROFSKY Howard, « Doctor Burney and Padre Martini: Writing a General History of Music », *The Musical Quarterly*, 65 (1979), p. 313-345.
- BROWN Howard Mayer, *Music in the French Secular Theater, 1400-1550*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1963.
- , « The Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500-1530 », dans *Chanson and Madrigal: 1480-1530*, dir. James Haar, Cambridge MA, Harvard University Press, 1964, p. 1-50.
- BULST Walther, BULST-THIELE Marie-Louise (éd.), *Hilarii Aurelianensis versus et ludi epistolae; Ludus Danielis Belouacensis*, Leiden/New York, E.J. Brill, 1989.
- BURNEY Charles, *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period (1789)*, éd. Frank Mercer, London, Foulis & Co., 1935, 2 vol.
- BURR Elizabeth, *The Chiron Dictionary of Greek and Roman Mythology*, Wilmette, IL, Chiron Publishers, 1994.
- BUSSE BERGER Anna Maria, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2005.
- BUTTERFIELD Ardis, « Historicizing Performance: The Case of the *Jeu de Robin et Marion* », dans *Cultural Performances in Medieval France, Essays in Honor of Nancy Freeman Regalado*, dir. Eglal Doss-Quinby, Roberta L. Krueger et E. Jane Burns, Cambridge, Brewer, 2007, p. 99-107.
- BÜTTNER Frank Olaf (dir.), *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and the Placement of its Images*, Turnhout, Brepols, 2004.
- BUYTAERT Eloi-Marie, MEWS Constant J., *Petri ABAELARDI, Opera theologica, Corpus christianorum, Continuatio mediaevalis*, 11-13, Turnhout, Brepols, 1969-1987, 3 vol.
- CAFIERO Rosa, « Una sintesi di scuole napoletane: il Trattato di armonia di Gaspare Selvaggi (1823) », *Studi musicali*, 30 (2001), p. 411-452.
- CALVET Louis-Jean, *La Tradition orale*, Paris, PUF, 1984.

- CAMDEN William, *The Historie of the Life and Reigne of the Most Renowmed [sic] and Victorious Princess Elizabeth [Annales rerum Anglicarum et Hibernicarum regnante Elizabetha ad annum salutis M.D. LXXXIX, 1615]*, trad. Robert Norton, London, Benjamin Fisher, 1630.
- CARRUTHERS Mary, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1990, trad. Diane Meur, *Le Livre de la mémoire : une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002.
- CASAGRANDE Carla, VECCHIO Silvana, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale XII^e-XIII^e siècles », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 34 (1979), p. 913-928.
- CASTALDI Giuseppe N.-F., *Della Reale Accademia Ercolanese dalla sua fondazione sinora, con un cenno biografico de' suoi soci ordinari*, Napoli, Porcelli, 1840.
- CHABANEAU Camille, « Le Romanz de saint Fanuel et de sainte Anne et de Nostre Dame et de Nostre Segnor et de ses apostres », *Revue des langues romanes*, 28 (1885), p. 157-258.
- CHAILLEY Jacques, *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, Paris, Heugel, 1959.
- CHAMBERS Edmund Kerchever, *The Medieval Stage*, London, Oxford University Press, 1903 ; réimpr. Mineola, NY, Dover, 1996, 2 vol.
- CHARTIER Yves, *L'Œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand : les compositions et le traité de musique*, Montréal, Bellarmin, 1995.
- CHAMIYÉ COUDERC Claire, « L'interprétation musicale du Cycle de sainte Léocade », dans *Gautier de Coinci: Miracles, Music and Manuscripts*, dir. Kathy M. Krause et Alison Stones, Turnhout, Brepols, 2006, p. 149-166.
- CHAVANNES-MAZEL Claudine, Smith Margaret, *Medieval Manuscripts of Latin Classics: Production and Use*, Los Altos Hills, CA, Anderson-Lovelace, 1996.
- CHORON Alexandre-Étienne, FAYOLLE François-Joseph-Marie (dir.), *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris, 1810-1811 ; réimpr. Hildesheim, Olms, 1971, 2 vol.
- CLAIRE Jean, « L'antienne *Media vita* dans les premiers manuscrits dominicains », dans *Aux origines de la liturgie dominicaine : le manuscrit Santa Sabina XIV L 1*, dir. Leonard E. Boyle et Pierre-Marie Gy, Rome/Paris, École française de Rome/CNRS Éditions, 2004, p. 215-227.
- CLANCHY Michael T., *From Memory to Written Record: England 1066-1307*, London, E. Arnold, 1979.
- CLÜVER Claus, « On Genres: Their Construction, Function, Transformation and Transposition », dans *Genre and Ritual, The Cultural Heritage of Medieval Rituals*, dir. Eyolf Østrem, Bruun Mette Birkedal, Nils H. Petersen et Jens Fleischer, København, Museum Tusulanum Press, 2005, p. 27-46.
- COLETTE Marie-Noël, « L'invention musicale dans le Haut Moyen Âge : ponctuation et transposition », *L'Analyse musicale*, 18 (1990), p. 7-17.
- [Commission des archevêques de Reims et de Cambrai], *Graduale romanum*, Paris, J. Lecoffre, 1851.

- COTTRELL Robert D., *The Grammar of Silence: A Reading of Marguerite de Navarre's Poetry*, Washington D.C., Catholic University of America Press, 1986.
- CRUSE Mark, PARUSSA Gabriella, RAGNARD Isabelle, « The Aix Jeu de Robin et Marion: Images, Text, Music », *Studies in Iconography*, 25 (2004), p. 1-46.
- CSERBA Simon (éd.), *Hieronymus de Moravia: Tractatus de Musica*, Regensburg, Pustet, 1935.
- CULLINGTON J. Donald (trad.), STROHM Reinhard (dir.), *That Liberal and Virtuous Art. Three Humanist Treatises on Music*, Newtownabbey, University of Ulster, 2001.
- CURTIS Liane, « Music Manuscripts and Their Production in Fifteenth-Century Cambrai », PhD, University of North Carolina, Chapel Hill, 1991.
- , « Simon Mellet, Scribe of Cambrai Cathedral », *Plainsong and Medieval Music*, 8 (1999), p. 133-166.
- D'ACCONNE Frank, « The Singers of San Giovanni in Florence During the 15th Century », *JAMS*, 14 (1961), p. 307-358.
- D'AGOSTINO Gianluca, « Note sulla carriera napoletana di Johannes Tinctoris », *Studi musicali*, 28 (1999), p. 327-362.
- DAVRIL Anselme, PALAZZO Éric, *La Vie des moines au temps des grandes abbayes*, Paris, Hachette, 2000.
- DEAN William H., « *Sir Thomas Boleyn: The Courtier Diplomat (1477-1539)* », PhD, West Virginia University, 1987.
- DE CARLES Lancelot, *Epître contenant le proces criminel fait a lencontre de la Roynie Anne Boullant d'Angleterre*, Lyon, s.n., 1545.
- DE CLERCK Paul, *La « Prière universelle » dans les liturgies latines anciennes : témoignages patristiques et textes liturgiques*, Münster, Aschendorff, 1977.
- DE COUSSEMAKER Charles-Edmond-Henri, *Hucbald, moine de Saint-Amand et ses traités de musique*, Douai, Société d'agriculture, sciences et arts, 1841.
- , *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique*, Paris, J. Techener, 1841.
- , *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord*, Paris, Techener, 1843 ; réimpr. Hildesheim, Olms, 1975.
- , *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge*, Paris, Victor Didron, 1852.
- , *Les Chants populaires des flamands de France*, Gand, F. et E. Gyselinck, 1856 ; réimpr. Hildesheim, Olms, 1971.
- , *L'Office du Sépulture selon l'usage de l'abbaye d'Origny-Sainte-Benoite*, Paris, Imprimerie nationale, 1858.
- , *Quelques recherches sur le dialecte flamand de France*, Comité flamand de France, Annales, Dunkerque, B. Kien, 1859, t. IV.
- , *Drames liturgiques du Moyen Âge (texte et musique)*, Rennes, Vatar, 1860 ; Paris, Victor Didron, 1861.
- , *Messe du XIII^e siècle*, Paris, Victor Didron, 1861.

- , *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram*, Paris, Durand, 1864-1876, réimpr. Hildesheim, Olms, 1963, 4 vol.
- , *L'Art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, A. Durand, 1865.
- , *Traité inédits sur la musique du Moyen Âge*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1865-1869, 3 vol.
- , *Adam de la Halle, Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle (poésies et musique)*, Société des sciences, des lettres et des arts de Lille, E. de Coussemaker, Correspondant de l'Institut, Paris, 1872 ; réimpr. Farnborough/Hampshire, Gregg Press, 1966.
- , *Joannis Tinctoris Tractatus de musica juxta Bruxellensem codicem, necnon Bononiensem ac Gandavensem*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1875.
- , *Catalogue de la bibliothèque et des instruments de musique de feu m. Ch.-Edm.-H. de Coussemaker*, Bruxelles, F.-J. Olivier, 1877 ; trad. A. Hyatt King, *Catalogue of the Music Library of Charles Edmond de Coussemaker*, Buren, F. Knuf, 1977.
- DE HEMPTINNE Thérèse, « Reading, Writing and Devotional Practices: Lay and Religious Women and the Written Word in the Low Countries (1350-1550) », dans *The Voice of Silence: Women's Literacy in a Men's Church*, dir. Thérèse de Hemptinne et María E. Gongora, Turnhout, Brepols, 2004, p. 111-112.
- DELISLE Léopold Victor, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale : Étude sur la formation de ce dépôt, comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie*, Paris, Imprimerie impériale, 1868-1881, réimpr. Hildesheim, Olms, 1978, 3 vol.
- DE MARINIS Tammaro, *La Legatura artistica In Italia nei secoli XV e XVI, notizie ed elenchi*, Firenze, Fratelli Alinari, 1960, 3 vol.
- DE MAULDE LA CLAVIÈRE René (éd.), *Jean d'Auton : Chroniques de Louis XII*, Paris, Librairie Renouard, 1889-1895, 4 vol.
- DE RAADT Jean-Théodore, « Le mobilier et la bibliothèque d'un riche ecclésiastique du XV^e siècle, Inventaire de la maison mortuaire de Walter Leonii, chanoine de Sainte-Gudule de Bruxelles », *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 10 (1896), p. 5-35.
- DEROLEZ Albert, *The Library of Raphael de Marcatellis, Abbot of St. Bavon's, Ghent, 1437-1508*, Gent, Story-Scientia, 1979.
- , (éd.), *Corpus catalogorum belgii: The Medieval Booklists of the Southern Low Countries*, Brussel, Paleis der Academiën, 1994-1999, 4 vol.
- DESILVE Julius, « *De schola Elnonensi sancti Amandi a saeculo IX usque ad XII* », *Dissertatio historica*, Leuven, Peeters, 1890.
- DESMOND Karen, « New Light on Jacobus, Author of *Speculum musicae* », *Plainsong and Medieval Music*, 9 (2000), p. 19-40.
- DESTOMBES Cyrille-Jean, *Histoire de l'Église de Cambrai*, Lille, Desclée de Brouwer, 1890-1891, 3 vol.
- DETILLEUX G., « Jean Tinctoris, savant et artiste musicien (1435-1511). Ses origines, sa vie et ses écrits », *Annales de la Société d'archéologie, d'histoire, et de folklore de Nivelles et du Brabant wallon*, 13 (1942), p. 73-102.

- DOLBEAU François, « Anciens possesseurs des manuscrits hagiographiques latins conservés à la Bibliothèque nationale de Paris », *Bulletin de l'IRHT*, 9 (1979), p. 183-238.
- DOTTI Georges (éd.), *Marguerite de Navarre : Chansons spirituelles*, Genève, Droz, 1971.
- DOWNY Charles T. (éd.), *An Utrecht Antiphoner: Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, 406 (3. J. 7)*, Ottawa, IMM, 1997.
- DOYLE James E., *The Official Baronage of England*, London, Longmans, Green & Co., 1886, 3 vol.
- DREVES Guido Maria, Blume Clemens, Bannister Henry Marriott (dir.), *Analecta hymnica medii aevi*, Leipzig/Bern/München, R. Reisland/A. Francke, 1886-1922, 55 vol.
- , *Register*, Max Lütolf (éd.), Bern, Francke, 1978, 3 vol.
- DRONKE Peter, « The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor », *Studi medievali*, 3^e série, 28 (1987), p. 563-592.
- DRUMBL Johann, *Fremde Texte*, Milano, Edizioni Unicopli, 1984.
- , « Stage and Players in the Early Middle Ages », *European Medieval Drama*, 1 (1997), p. 51-75.
- DUGGAN Joseph, « Oral Performance of Romance in Medieval France », dans *Continuations: Essays in Medieval French Literature and Language of John Grigsby*, dir. Norris J. Lacy et Gloria Torrini-Roblin, Birmingham, Summa, 1989.
- DUMOULIN Jean (dir.), *La Messe de Tournai : une messe polyphonique en l'honneur de Notre-Dame à la Cathédrale de Tournai au XIV^e siècle. Étude et nouvelle transcription*, Tournai/Louvain-la-Neuve, Archives du chapitre cathédral, Université catholique, 1988.
- , Jacques PYCKE, *Trésors sacrés*, Tournai, Musée d'art et d'archéologie, 1971.
- DURAND Jannic, LAFFITTE Marie-Pierre (dir.), *Le Trésor de la Sainte Chapelle* [Catalogue de l'exposition : Paris, Musée du Louvre, 31 mai-27 août 2001], Paris, RMN, 2001.
- DUYS Kathryn A., « Performing Vernacular Song In Monastic Culture: The *Lectio divina* in Gauthier de Coinci's *Miracles de Notre-Dame* », dans *Cultural Performances In Medieval France: Essays In Honor of Nancy Freeman Regalado*, dir. Eglal Doss-Quinby, Roberta C. Krueger et E. Jane Burns, Cambridge, D.S. Brewer, 2007, p. 123-134.
- DYER Joseph, « The Monastic Origins of Western Music Theory », dans *IMS Study Group « Cantus Planus »: Papers Read at the Third Meeting, Tihány, Hungary, 19-24 September 1988*, dir. László Dobszay et al., Budapest, Hungarian Academy of Sciences, IM, 1990, p. 199-225.
- ELLIS Katharine, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- ÉLUARD Paul, *Poésie ininterrompue*, Paris, Gallimard, 1994.
- ERICKSON Raymond (trad.), *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis*, New Haven/London, Yale University Press, 1995.

- EVERIST Mark, « The Rondeau Motet: Paris and Artois in the Thirteenth Century », *Music & Letters*, 69 (1988), p. 1-22.
- , *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France*, New York, Garland, 1989.
- , « Reception and Recomposition in the Polyphonic *Conductus cum cauda*: The Metz Fragment », *Journal of the Royal Musical Association*, 125 (2000), p. 135-163.
- FALCK Robert, *The Notre-Dame Conductus: A Study of the Repertory*, Henryville, IMM, 1981.
- FALLOWS David, *Dufay*, London, Dent, 1982 ; rééd. 1987.
- FASSLER Margot, *Gothic Song: Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- FÉTIS François-Joseph, *Mémoire sur cette question : Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles ; et quelle influence les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie ont-ils exercée sur les écoles de musique qui se sont formées peu après cette époque en Italie ?*, Amsterdam, J. Müller, 1829.
- , *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2^e éd., Paris, Firmin-Didot, 1860-1880, 10 vol.
- FINAERT Guy, THONNARD François-Joseph, *Œuvres de saint Augustin : Dialogues philosophiques*, 4, *La Musique : De musica libri sex*, Paris, Desclée de Brouwer, 1947.
- FINNEGAN Ruth, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge/London/New York, Cambridge University Press, 1977.
- FINSCHER Ludwig, *Loyset Compère c. 1450-1518 and His Works*, Roma, AIM, 1964.
- , *Die Musik In Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2^e éd., Kassel/Basel/London, Bärenreiter, 1994-2008.
- FLANIGAN C. Clifford, « The Roman Rite and the Origins of the Liturgical Drama », *University of Toronto Quarterly*, 43 (1973-1974), p. 263-284.
- , « The Liturgical Context and the *Quem queritis* Trope », *Comparative Drama*, 8 (1974), p. 45-62.
- , « The Fleury Playbook, the Traditions of Medieval Latin Drama, and Modern Scholarship », dans *The Fleury Playbook: Essays and Studies*, dir. Thomas P. Campbell et Clifford Davidson, Kalamazoo, MI, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1985, p. 1-25.
- , « Comparative Literature and the Study of the Medieval Drama », *Yearbook of Comparative and General Literature*, 35 (1986), p. 56-104.
- , « Medieval Latin Music-Drama », dans *The Theatre of Medieval Europe: New Research in Early Drama*, dir. Eckehard Simon, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 21-41.
- , « Medieval Liturgy and the Arts: *Visitatio sepulchri* as Paradigm », dans *Liturgy and the Arts in the Middle Ages. Studies in Honour of C. Clifford Flanigan*, dir. Eva L. Lillie et Nils H. Petersen, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1996, p. 11-76.

- , avec ASHLEY Kathleen, SHEINGOM Pamela, « Liturgy as Social Performance: Expanding the Definitions », dans *The Liturgy of the Medieval Church*, dir. J. Heffeman, et E. Ann Matter, Kalamazoo, MI, Medieval Institute Publications, 2001, p. 695-714.
- FORD Robert, WRIGHT Craig, « A French Polyphonic Hymnal of the 16th Century: Cambrai, BM Ms. 17 », dans *Essays on Music for Charles Warren Fox*, dir. Jerald C. Graue, Rochester, Eastman School of Music Press, 1979, p. 145-164.
- FREER Martha Walker, *The Life of Marguerite d'Angoulême, Queen of Navarre, Duchesse d'Alençon and de Berry*, 2^e éd.; London, Hurst and Blackett, 1856, 2 vol.
- FREY Herman Walther, « Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X und zu seiner Privatkapelle », *Die Musikforschung*, 8 (1955), p. 58-74, et 9 (1956), p. 46-57.
- , « Michelagnoliolo und die Komponisten seiner Madrigale », *Acta musicologica*, 24 (1952), p. 147-197.
- , « Vincent Misonne », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 32 (1960), p. 90.
- FRIEDLEIN Gottfried (éd.), *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii, De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque*, Leipzig, Teubner, 1867 ; réimpr. Frankfurt am Main, Minerva, 1966.
- GABORIT-CHOPIN Danielle (dir.), *L'Art au temps des rois maudits : Philippe le Bel et ses fils*, Paris, Éditions de la RMN, 1998.
- GASPAR Camille, Lyna Frédéric, *Les Principaux Manuscrits à peinture de la Bibliothèque royale de Belgique*, Paris, Société française de reproduction de manuscrits à peintures, 1937 ; Bruxelles, BrB, 1984.
- GENEVOIS Anne-Marie, GENEST Jean-François, CHALANDON Anne, *Bibliothèques de manuscrits médiévaux en France : relevé des inventaires du VIII^e au XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 1987, 1995, 2 vol.
- GENNRICH Friedrich, « Die altfranzösische Liederhandschrift, London, British Museum, Egerton 274 », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 45 (1925), p. 402-444.
- GOTTLIEB Theodor, *Über mittelalterliche Bibliotheken*, Graz, Akademische Druck – und Verlagsanstalt, 1890, 1955.
- GOUDAIL Agnès, « Art, savoir et pouvoir. L'Académie des Beaux-Arts sous le Premier Empire. Présentation et édition critique des procès-verbaux (1811-1815) », PhD, École nationale des chartes, 1995.
- GUESNON Adolphe, « Le registre de la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d'Arras, Note sur le ms fr. 8541 de la Bibliothèque nationale », Extrait des *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris, Imprimerie nationale, 1860.
- GUGGENBÜHL Claudia, *Recherches sur la composition et la structure du ms. Arsenal 3516*, Basel/Tübingen, Francke, 1998.
- GUILHAUME Véronique, « Le Manuscrit illustré du Roman de la Poire, XIII^e siècle », *Histoire de l'art* (octobre 1993), p. 3-14.
- GÜLKE Peter, *Guillaume Du Fay, Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart/Kassel, Metzler/Bärenreiter, 2003.

- GUSHEE Lawrence (éd.), *Aureliani Reomensis: Musica disciplina, Corpus scriptorum de musica*, 21, Roma, AIM, 1975.
- HAFNER Thomas, *Die Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragona (1456-1485): Illuminerte Handschriften und Inkunabeln für einen humanistischen Bibliophilen zwischen Neapel und Rom*, Wiesbaden, Reichert, 1997.
- HAGEN Hermann, *Catalogus codicum Bernensium (Bibliotheca bongarsiana)*, Bern, B.F. Haller, 1875.
- HAGGH Barbara, « *Music, Liturgy and Ceremony in Brussels, 1350-1500* », PhD, University of Illinois, Urbana-Champaign, 1988.
- , « The Celebration of the *Recollectio festorum Beatae Mariae Virginis*, 1457-1987 », dans *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, dir. Angelo Pompilio *et al.*, Torino, Edizioni di Torino, 1990, t. III, p. 559-571.
- , « The Aostan Sources for the *Recollectio festorum Beatae Mariae Virginis* by Guillaume Du Fay », dans *IMS Study Group «Cantus Planus». Papers Read at the Third Meeting, Tihány, Hungary, 19-24 Sept. 1988*, dir. László Dobszay *et al.*, Budapest, Hungarian Academy of Sciences, IM, 1990, p. 355-375.
- , « Guillaume Du Fay and the Evolution of the Liturgy of Cambrai Cathedral in the Fifteenth Century », dans *IMS Study Group «Cantus Planus», Papers Read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary, 3-8 September 1990*, dir. László Dobszay *et al.*, Budapest, Hungarian Academy of Sciences, IM, 1992, p. 549-569.
- , « Medieval Plainchant from Cambrai: A Preliminary List of Hymns, Alleluia Verses and Sequences », dans *Revista de musicología*, 16/4 « *Proceedings of the 15th Meeting of the IMS, Madrid, Spain, April 4-10 1992* » (1993), p. 2326-2334.
- , « The Late-Medieval Liturgical Books of Cambrai Cathedral: A Brief Survey of the Evidence », dans *Laborare fratres in unum, Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag*, dir. Janka Szendrei et David Hiley, Hildesheim, Weidmann, 1995, p. 79-85.
- , (éd.), *Two Offices for St. Elizabeth of Hungary: Gaudeat Hungaria and Letare Germania*, Ottawa, IMM, 1995.
- , « Sources for Plainchant and Ritual from Ghent and London: A Survey and Comparison », *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent, nieuwe reeks*, 50 (1996), p. 23-72.
- , « Motets and Marian Worship in the 14th Century: Brussel, Algemeen Rijksarchief, Archief Sint-Goedele, 5170 », dans *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries. Alta Capella: Music Printing In Antwerpen and Europe in the 16th Century. Colloquium Proceedings, Alden Biezen 23-24.06, Antwerpen 23-25.08.1995*, dir. Eugene Schreurs et Henri Vanhulst, Leuven/Peer, Alamire, 1997, p. 53-66.
- , « The First Printed Antiphoner of Cambrai Cathedral », dans *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, dir. Martin Staehelin, Wiesbaden, Harrassowitz, 1998, p. 75-110.
- , « Traktat *Musica disciplina Aureliana Reomensis*: Proweniencja i datowanie », traduit de l'anglais en polonais par Katarzyna Naliwajek, *Muzyka*, 45 (2000), p. 25-78.

- , « Ciconia's Citations in *Nova musica*: New Sources as Biography », dans *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture. Learning from the Learned*, dir. Suzannah Clark et Elizabeth E. Leach, Woodbridge, Suffolk, Boydell Press, 2005, p. 45-56.
- , « Guillaume Du Fay, Teacher and Theorist, and his Chant for Cambrai Cathedral », dans *IMS Study Group «Cantus Planus», Papers Read at the 12th Meeting, Lillafüred, Hungary, Aug. 23-28, 2004*, dir. László Dobszay et al., Budapest, Hungarian Academy of Sciences, IM, 2006, p. 817-844.
- HAINES John, « The Transformations of the *Manuscrit du Roi* », *Musica disciplina*, 52 (1998-2000), p. 181-220.
- HAMM Charles, KELLMAN Herbert (dir.), *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, Roma, AIM, 1979-1984, 5 vol.
- HANSENS Jean-Michel (éd.), *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, 1945-1948, 3 vol.
- HARDISON OSBORNE Bennett, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays In the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1965.
- HASENOHR Geneviève, « L'Essor des bibliothèques privées aux XIV^e et XV^e siècles », dans *Les Bibliothèques médiévales du V^e siècle à 1530*, dir. André Vernet, Paris, Promodis, 1989, p. 215-263.
- HAUG Andreas, « Ritual and Repetition: The Ambiguities of Refrains », dans *The Appearances of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification*, dir. Nils H. Petersen, Mette Birkedal Bruun, Jeremy Llewellyn et Eyolf Østrem, Turnhout, Brepols, 2004, p. 83-96.
- HAUTCOEUR Édouard, « La Liturgie cambrésienne au XVIII^e siècle, et le projet du bréviaire pour tous les diocèses des Pays-Bas », *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, 17 (1881), p. 253-325.
- HENRY Albert, *L'Œuvre lyrique d'Henry III, duc de Brabant*, Université de Gand, Faculté de Philosophie et Lettres, 103, Brugge, De Tempel, 1948.
- HERBERT OF CHERBURY Edward, *The Life and Raigne of King Henry the Eighth*, London, Thomas Whitaker, 1649.
- HERMANN Hermann Julius, *Die Westeuropäischen Handschriften und Inkunabeln der Gotik und der Renaissance, t. VII/2: Englische und Französische Handschriften des XIV Jahrhunderts*, Leipzig, Hiersemann, 1936.
- HESBERT René-Jean, *Antiphonale missarum sextuplex*, Roma, Herder, 1935, 6 vol.
- HILEY David, *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- HOFMANN-BRANDT Helma, *Die Tropen zu den Responsorien des Officiums*, Diss., Université d'Erlangen-Nuremberg, 1971, 2 vol.
- HOUIS Maurice, *Éléments de recherche sur les langues africaines*, Paris, Agence de coopération culturelle et technique, 1980.

HUGHES Andrew, *Medieval Manuscripts for Mass and Office. A Guide to Their Organization and Terminology*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1982.

—, « Liturgical Drama: Falling Between the Disciplines », dans *The Theatre of Medieval Europe: New Research in Early Drama*, dir. Simon Eickehard, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 42-62.

HUGLO Michel, « La prose de Notre-Dame de Grâce de Cambrai », *Revue grégorienne*, 31 (1952), p. 112-118 ; réimpr. dans Michel Huglo, *Les Anciens répertoires de plain-chant*, Aldershot, Ashgate, 2005, art. XXI.

—, « L'auteur du Dialogue sur la musique attribué à Odon », *RdM*, 55 (1969), p. 119-171.

—, « Un nouveau manuscrit du Dialogue sur la musique du pseudo-Odon (Troyes, Bibliothèque municipale 2142) », *Revue d'histoire des textes*, 9 (1979), p. 299-314 ; réimp. dans Michel Huglo, *La Théorie de la musique antique et médiévale*, Aldershot, Ashgate, 2005, art. IX.

—, « L'organum à Landévennec au IX^e siècle », *Études celtiques*, 23 (1986), p. 187-192 ; réimp. dans *Chant grégorien et musique médiévale*, Aldershot, Ashgate, 2005, art. XV.

—, « Bibliographie des éditions et études relatives à la théorie musicale du Moyen Âge (1972-1987) », *Acta musicologica*, 60 (1988), p. 229-272.

—, *Les Livres de chant liturgique*, Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 52, Turnhout, Brepols, 1988.

—, « Trois livres présentés par Helisachar », *Revue bénédictine*, 99 (1989), p. 272-285.

—, « La réception de Calcidius et des *Commentarii* de Macrobie à l'époque carolingienne », *Scriptorium*, 44 (1990), p. 3-20.

—, avec Nancy Phillips, *The Theory of Music, RISM*, B III/4, Part II, München, Henle, 1992.

—, « Du répons de l'Office avec prosule au répons organisé », dans *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65 Geburtstag*, éd. Bernd Edelmann, Tutzing, Hans Schneider, 1995, p. 25-36 ; réimp. dans Michel Huglo, *Chant grégorien et musique médiévale*, Aldershot, Ashgate, 2005, art. XVII.

—, « Les arts libéraux dans le *Liber glossarum* », *Scriptorium*, 55 (2001), p. 3-33.

—, « D'Helisachar à Abbon de Fleury », *Revue bénédictine*, 104 (2004), p. 204-230.

HUOT Sylvia, *From Song to Book, The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1987.

IVERSEN Gunilla, *Chanter avec les anges*, Paris, Le Cerf, 2001.

IVES Eric W., *Anne Boleyn*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.

JACOBSSON Martin (éd.), *Aurelius Augustinus: De musica liber VI: A Critical Edition with a Translation and Introduction*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 2002.

- JOLIVET Jean Christophe, COLETTE Marie-Noël (éd. et trad.), *Guido d'Arezzo : Micrologus*, Paris, Institut de Pédagogie musicale (IPMC), 1993.
- JONSSON Ritva (éd.), *Corpus troporum : Tropes du propre de la messe, Cycle de Noël*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1975.
- JOSEPHSON NORS S. (éd.), *Early Sixteenth-Century Music from the Papal Chapel*, CMM 95/2, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler Verlag, 1982.
- JOURDA Pierre, *Marguerite d'Angoulême, Duchesse d'Alençon, Reine de Navarre*, Paris, Champion, 1930.
- JUNG Marc-René, *La Légende de Troie en France au Moyen Âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Romania helvetica, 114, Basel/Tübingen, Francke, 1996.
- KELLER Hans Erich, « La structure du Roman de la Poire », dans *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, dir. Keith Busby et Norris J. Lacy, Amsterdam/Atlanta, GA, Rodopi, 1994, p. 205-217.
- KELLMAN Herbert, « The Origins of the Chigi Codex: The Date, Provenance, and Original Ownership of Rome, Biblioteca Vaticana, Chigiana, C. VIII. 234 », *JAMS*, 11 (1958), p. 6-19.
- , (éd.), *London, British Library, Ms Royal 8 G. VII*, Renaissance Music in Facsimile, 9, New York, Garland, 1987.
- , *Vatican City, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Ms. Chigi C VIII 234*, Renaissance Music in Facsimile, 22, New York, Garland, 1987.
- KOBIALKA Michal, *This Is My Body: Representational Practices in the Early Middle Ages*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.
- KORTEWEG Anne-Sophie (dir.), *Praal, ernst et emotie, de wereld van het franse middeleeuwse handschrift*, Zwolle, Waanders, 2002.
- KRAUSE Kathy M., STONES Alison (dir.), *Gautier de Coinci: Miracles, Music and Manuscripts*, Turnhout, Brepols, 2006.
- KREUTZIGER-HERR Annette, *Ein Traum vom Mittelalter: Die Wiederentdeckung der mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln, Böhlau, 2003.
- , « Imagining Medieval Music: A Short History », *Studies in Medievalism*, 14 (2005), p. 81-109.
- KRISTELLER Paul Oskar, *Iter Italicum: accedunt alia itinera: A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, Leiden, Brill, 1963-1992, 6 vol.
- , *Latin Manuscript Books Before 1600: A List of the Printed Catalogues and Unpublished Inventories of Extant Collections*, éd. Sigrid Krämer, München, Monumenta Germaniae Historica, 1993.
- LAMUR Anne-Claude, *Recherches sur le chansonnier de troubadours M (Paris, Bibliothèque nationale, français 12474)*, Thèse de l'École nationale des chartes, Paris, 1987.
- , « Aux origines du chansonnier de troubadours M (Paris, Bibl. nat. fr. 12474) », *Romania*, 108 (1988), p. 183-198.

- LANGLÉ Honoré-François-Marie, *Traité de la basse sous le chant, précédé de toutes les règles de la composition*, Paris, Nadermann, c. 1798.
- LECOQ Anne-Marie, *François I^{er} Imaginaire : symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.
- LECOY Félix, *La Vie des Pères*, Société des anciens textes français, Paris, Picard, 1987-1999, 3 vol.
- LE GLAY André-Joseph-Ghislain, *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai*, Cambrai, A.F. Hurez, 1831.
- LERCH Irmgard, *Fragmente aus Cambrai: Ein Beitrag zur Rekonstruktion einer Handschrift mit spätmittelalterlicher Polyphonie*, Basel, Bärenreiter, 1987.
- LEROQUAIS Victor, *Les Sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris, s.n., [1924], 3 vol.
- , *Les Livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Paris, s.n. [1927], 2 vol.
- , *Les Pontificaux manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris, s.n., [1937], 4 vol.
- , *Les Psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, Mâcon, Protat, 1940-1941, 2 vol. ; *Supplément (Acquisitions récentes et donation Smith – Lesouëf)*, Mâcon, Protat, 1943.
- LESURE François (éd.), *Recueils imprimés XVI^e-XVII^e siècles : liste chronologique*, RISM B II/1, München-Duisburg, G. Henle, 1960.
- LEVINAS Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, 1989 ; réimpr. 2001.
- LEVY Kenneth, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- LINDSAY Wallace Martin (éd.), *Isidori hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, Oxford, Clarendon Press, 1989-1991, 2 vol.
- LINGARD John, *A History of England*, London, C. Dolman, 1844, 13 vol.
- LIPPHARDT Walther (éd.), *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1975-1990, 9 vol.
- LITTERICK Louise, « *The Manuscript Royal 20. A XVI of the British Library* », PhD, New York University, 1976.
- LONGNON Jean, « Le Prince de Morée Chansonnier », *Romania*, 65 (1939), p. 95-100.
- LOWINSKY Edward E. (éd.), *The Medici Codex of 1518: A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de Medici, Duke of Urbino*, Monuments of Renaissance Music, Chicago, University of Chicago Press, 1968.
- , « A Music Book for Anne Boleyn », dans *Florilegium historiale*, dir. John Gordon Rowe et W.H. Stockdale, Toronto, University of Toronto Press, 1971, p. 161-235, réimpr. dans *Music in the Culture of the Renaissance*, dir. Bonnie J. Blackburn, Chicago, University of Chicago Press, 1989, t. II, p.484-528.
- LUDWIG Friedrich, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, éd. Luther Dittmer, Hildesheim, Olms, 1964-1978, 2 vol.

- LUTZ Cora E. (éd.), *Dunchad: Glossae in Martianum*, New York, American Philological Association, Lancaster, PA, Lancaster Press, 1944.
- MANGEART Jacques, *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la bibliothèque de Valenciennes*, Paris, Techener, 1860.
- MANN Nicholas, *Petrarch Manuscripts in the British Isles*, Padova, Antenore, 1975.
- MARCELLO-NIZIA Christiane, *Le Roman de la Poire par Tibaut*, Paris, Société des anciens textes français, 1984.
- MASAI François, WITTEK Martin (dir.), *Manuscrits datés conservés en Belgique, Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale Albert I^{er} Bruxelles*, Bruxelles/Gand, BrB, 1982, t. IV : 1461-1480.
- MCGRADE Michael, « The Investiture Controversy, and Music for the Feast of the *Divisio apostolorum* », *JAMS*, 49 (1996), p. 351-408.
- MCKITTERICK Rosamond, « Knowledge of Plato's *Timaeus* in the Ninth Century. The Implications of Valenciennes, Bibliothèque municipale, ms. 293 », dans *From Athens to Chartres. Neoplatonism and Medieval Thought. Studies in Honour of Edouard Jeuneau*, dir. Haijo J. Westra, Leiden, E.J. Brill, 1992, p. 85-95.
- , « Die karolingische Renovatio 799 », dans *Kunst und Kultur des Karolingerzeit: Karl der Grosse und Papst Leo III. In Paderborn : Beiträge zum Katalog der Ausstellung*, dir. Christoph Stiegemann et Matthias Wemhoff, Mainz, P. Von Zabern, 1999, p. 668-685.
- MEERSSEMAN Gilles G., *Der Hymnus Akathistos im Abendlande*, Freiburg, Schweiz, Universitätsverlag, 1958-1960, 2 vol.
- MEYER Christian, *Mensura monochordi : la division du monocorde, IX^e-XV^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1996.
- , « La Tradition du *Micrologus* de Guy d'Arezzo », *RdM*, 83 (1997), p. 5-31.
- , « La Théorie des *symphoniae* selon Macrobe et sa diffusion », *Scriptorium*, 53 (1999), p. 82-107.
- , (trad.), *Johannes de Muris, Écrits sur la musique*, Paris, CNRS Éditions, 2000.
- , « L'Enseignement de la musique à Paris au XV^e siècle. Un témoin inattendu : la compilation de Georgius Erber », dans *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, dir. Michael Bernhard, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2001, t. III, p. 305-328.
- , *et al.*, *The Theory of Music*, RISM, B III/6, München, Henle, 2003.
- , (trad.), *Boèce: Traité de la musique*, Turnhout, Brepols, 2004.
- MEYER Paul, *Documents manuscrits de l'ancienne littérature de la France conservés dans les bibliothèques de la Grande-Bretagne*, Paris, Imprimerie nationale, 1871.
- , « Légendes hagiographiques en français: 1 : Légendes en vers, 2 : Légendes en prose », *Histoire littéraire de la France*, 33 (1906), p. 328-458.

- MICHAUD Joseph F., POUJOLAT Jean J.-F. (éd.), *Journal de Louise de Savoie, Nouvelle collection des mémoires relatifs à l'histoire de France*, 5, Paris, Féchoz et Letouzey, 1881, 10 vol.
- MOLINIER Auguste, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Cambrai/Paris, Plon, 1891, t. XVII.
- MONE Franz J., *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Aalen, Scientia Verlag, 1964.
- MORAWSKI Joseph, *Les Diz et proverbes de sages*, Paris, PUF, 1924.
- MORRISON Elizabeth, « Illuminations of the *Roman de Troie* and French Royal Dynastic Ambition (1260-1340) », PhD, Cornell University, 2002.
- MUZERELLE Denis *et al.*, *Manuscrits datés des bibliothèques de France*, Paris, CNRS Éditions, 2000, t. I : Cambrai.
- NELSON Jan A., MICHEL Emanuel, J., MYERS Geoffrey (dir.), *The Old French Crusade Cycle*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1985, 2 vol.
- NISHIMAGI Shin, *Le Traité « De modis » dans le manuscrit Cambrai, Bibliothèque municipale, 172*, Thèse, EPHE-Paris-Sorbonne, 2005.
- , « Un manuscrit du *Dialogus de musica* et de l'*Epistola* de Guy d'Arezzo légué par E. de Coussemaker : F-Pn Rés. 359 (XII^e s.) », *Bulletin of the Institute for Mediterranean Studies* [Tokyo, Waseda University], 5 (2007), p. 155-170.
- NORTON Robert (trad.), William Camden, *The Historie of the Life and Reigne of the Most Renowned and Victorious Princess Elizabeth*, London, Benjamin Fisher, 1630.
- NOWACKI Edward, « The Latin Psalm Motet », dans *Renaissance-Studien: Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, dir. Ludwig Finscher, Tutzing, Schneider, 1979, p. 159-184.
- ORTH Myra D., « Marguerite of Navarre as a Book Collector », *Women in the Renaissance, Newsletter of the New York Society for the Study of Women in the Renaissance*, 5 (Winter 1996), p. 16-17.
- OUAKNIN Marc-Alain, *Le Livre brûlé : lire le Talmud*, Paris, Le Seuil, 1993.
- PAGE Christopher, *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*, London, Royal Musical Association, 1997.
- PAGET Hugh, « The Youth of Anne Boleyn », *Bulletin of the Institute of Historical Research*, 54 (1981), p. 163-166.
- PANTI Cecilia (éd.), *Iohannes Tinctoris, Diffinitorium Musicae: Un dizionario di musica per Beatrice d'Aragona*, Firenze, Galluzzo, 2004.
- PANVINI Bruno, *Marques, Li Senechaus de Rome, romanzo francese del XIII secolo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1993.
- PARIS M.-L., « La bibliothèque de Walter Leonii », *Société des bibliophiles et d'iconophiles de Belgique [...]*, Annuaire (1915), p. 63-110.
- PARKINSON John, « A Chanson by Claudin de Sermisy », *Music & Letters*, 39 (1958), p. 118-122.

- PAYNE Thomas B., « Poetry, Politics, and Polyphony: Philip the Chancellor's Contribution to the Music of the Notre-Dame School », PhD, University of Chicago, 1991.
- PERKINS Leeman L., GAREY Howard (éd.), *The Mellon Chansonnier*, New Haven/London, Yale University Press, 1979, 2 vol.
- PESCE Dolores, « The Tangled Transmission of Guido d'Arezzo's *Epistola* », *Musica antiqua europae orientalis*, 8 (1988), p. 53-72.
- , (éd.), *Guido d'Arezzo's 'Regule rithmice', 'Prologus in antiphonarium', and 'Epistola ad Michaelhelem'*, Ottawa, IMM, 1999.
- PETERSEN Nils Holger, « The Musical and Liturgical Composition of *Visitatio sepulchri* Offices », dans *IMS Study Group «Cantus Planus», Papers Read at the 7th Meeting, Sopron, Hungary, 1995*, dir. László Dobszay et al., Budapest, Hungarian Academy of Sciences, IM, 1998, p. 451-462.
- , « *Danielis ludus* and the Latin Music Dramatic Traditions of the Middle Ages », dans *The Past in the Present, Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the IMS Study Group «Cantus Planus»,* dir. László Dobszay et al., Budapest, Hungarian Academy of Sciences, IM, 2003, t. II, p. 291-307.
- , « The Representational Liturgy of the *Regularis concordia* », dans *The White Mantle of Churches: Architecture, Liturgy and Art Around the Millenium*, dir. Nigel Hiscock, Turnhout, Brepols, 2003.
- , « Liturgical Drama: New Approaches », dans *Bilan et Perspectives des études médiévales (1993-1998) : Actes du 2e Congrès européen d'études médiévales*, dir. Jacqueline Hamesse, Turnhout, Brepols, 2004.
- , « Introduction », dans *Genre and Ritual, The Cultural Heritage of Medieval Rituals*, dir. Eyolf Østrem, Mette Birkedal Bruun et Nils H. Petersen et Jens Fleischer, København, Museum Tusulanum Press, 2005, p. 9-26.
- , « Representation in European Devotional Rituals: The Question of the Origin of Medieval Drama in Medieval Liturgy », dans *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond : From Ritual to Drama*, dir. Eric Csapo et Margaret C. Miller, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 329-360.
- PHILLIPS Nancy, « *Musica and Scolica enchiriadis*: The Literary, Theoretical and Musical Sources », PhD, New York University, 1984.
- PICCARD Gerhard, *Die Kronen-Wasserzeichen*, Stuttgart, Kohlhammer, 1961.
- , *Wasserzeichen Horn*, Stuttgart, Kohlhammer, 1979.
- PIÉTRESSON DE SAINT-AUBIN Pierre, *Répertoire numérique, Archives départementales du Nord, Série G : Clergé séculier*, Lille, Duriez-Bataille, 1968. 2 vol.
- PLANCHART Alejandro Enrique, « The Early Career of Guillaume Du Fay », *JAMS*, 46 (1993), p. 341-368.
- , « The Books that Guillaume Du Fay Left to the Chapel of Saint Stephen », dans *Sine musica ... nulla disciplina. Studi in onore di Giulio Cattin*, dir. Franco Bernabei et Antonio Lovato, Padova, Il Poligrafo, 2006, p. 175-212.

- POLLARD Albert Frédéric, *The Reign of Henry VII from Contemporary Sources*, London, Longmans, Green & Co., 1913-1914 ; New York, AMS Press, 1967.
- POPE Isobel, KANAZAWA Masakata (éd.), *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- PORCHER Jean (éd.), *Les Manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, BnF, 1955.
- PRINET Max, « L'illustration héraldique du Chansonnier du Roi », dans *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et amis*, dir. s.n., Paris, Droz, 1928, p. 523-525.
- RANDALL Lilian M.C., *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1989-1997, 3 vol.
- RANKIN Susan, « Liturgical Drama », dans *The Early Middle Ages to 1300, The New Oxford History of Music*, dir. Richard Crocker et David Hiley, Oxford/New York, Oxford University Press, 1990, t. II, p. 310-356.
- , « From Liturgical Ceremony to Public Ritual: *Quem queritis* at St. Mark's Venice », dans *Da Bisanzio a San Marco: Musica e Liturgia*, Quaderni di "Musica e Storia", dir. Giulio Cattin, Venezia, Società Editrice il Mulino, 1997, t. II, p. 137-191.
- RANSOM C. Lynn, « Cultivating the Orchard: A Franciscan Program of Devotion and Penance in the Verger de Soulas (Paris, BnF, fr. 9220) », PhD, University of Texas, Austin, 2001.
- , « Innovation and Identity: A Franciscan Program of Illumination in the Verger de Soulas (Paris, BnF, ms. fr. 9220) », dans *Insights and Interpretations*, dir. Colum Hourihane, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 85-105.
- REANEY Gilbert, *Manuscripts of Polyphonic Music, 11th-Early 14th c.*, *RISM*, B IV/2, München, Henle, 1966.
- REESE Gustave, *Music in the Renaissance*, New York, Norton, 1954 ; réimpr. 1959.
- REIMER Erich (éd.), *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica*, Wiesbaden, Steiner, 1972.
- RIDCHARSON L.B., « The Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois and the Puy d'Arras in Twelfth and Thirteenth-Century Literature », dans *Studies in Honor of Mario A. Pei*, dir. John Pisher et Paul Gaeng, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1972, p. 161-171.
- RIDDERIKHOFF Cornelia M., DE RIDDER-SYMOENS Hilde (dir.), *Les Livres des procureurs de la nation germanique de l'ancienne université d'Orléans. Premier livre des procureurs 1444-1546*, 1^{re} partie, Leiden, E.J. Brill, 1971.
- ROBERTSON Anne, « Which Vitry? The Witness of the Trinity Motet from the Roman de Fauvel », dans *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, dir. Dolores Pesce, New York, Oxford University Press, 1997, p. 52-81.
- RUFFO Kathleen W., « The Illustration of Noted Compendia of Courtly Poetry in Late Thirteenth-Century Northern France », PhD, University of Toronto, 2000.

- RUNTE Hans R., « Édition critique du *Roman des sept sages de Rome* : la tradition manuscrite de la Version A », dans *Presentazioni di lavori in progetto o in corso: Seduta del 20 aprile, ore 9, XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, dir. Alberto Vávaro, Napoli, Macchiaroli, 1976, p. 120-130.
- RUSSELL Joycelyne G., *The Field of Cloth of Gold: Men and Manners in 1520*, London, Routledge et Kegan Paul, 1969.
- SADIE Stanley, TYRRELL John, (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, 29 vol.
- SALOKAR Douglas, « *Ad augmentationem divini cultus*: Pious Foundations and Vespers Motets in the Church of Our Lady in Bruges », dans *Musicology and Archival Research*, dir. Barbara Hagg et Frank Daelemans, Archives et Bibliothèques de Belgique, Extranummer, 46, Bruxelles, AGR, 1994, p. 306-325.
- SAMARAN Charles, MARICHAL Robert, *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de lieu, de date ou de copiste*, I : Musée Condé et bibliothèques parisiennes, Paris, CNRS Éditions, 1959.
- SANDERUS Antoine, *Bibliotheca belgica manuscripta, sive, Elenchus universalis codicum mss. In celebrioribus Belgii coenobijs, ecclesijs, urbium, ac priuatorum hominum, bibliothecis adhuc latentium*, Bruxelles, Foppens, 1739 ; réimpr. Bruxelles, Archives et bibliothèques de Belgique, 1972.
- SAULNIER Verdun L. (dir.), *Marguerite de Navarre : Théâtre profane*, Genève, Droz, 1946.
- SCARISBRICK Jack J., *Henry VIII*, Berkeley, University of California Press, 1968.
- SCHLESINGER Maurice (dir.), *Revue et Gazette musicale de Paris. Journal des artistes, des amateurs et des théâtres*, Paris, s.n., 1843-1884.
- SCHNOEBELEN Anne, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna: An Annotated Index*, New York, Pendragon, 1979.
- SCHROEDER Richard, *Handschriften und Text der altfranzösischen Achtsilbnerredaktionen der Heirat Mariae*, Inaugural dissertation der Universität Greifswald, 1908, 2 vol.
- SCHWAN Eduard, « La Vie des anciens Pères », *Romania*, 13 (1884), p. 233-263.
- SCHWENNICKE Detlev (éd.), *Europäische Stammtafeln: Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten, neue Folge*, Marburg, Stargardt, 1978, 21 vol.
- SEAY Albert, (éd.), *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, 2 vol., Neuhausen/Stuttgart, AIM, 1975-1978.
- SEGRE Cesare, *Li Bestiaires d'amours di Maistre Richart de Fornival e li response du bestiaire*, Documenti di filologia 2, Milano/Napoli, Ricciardi, 1957.
- SEZNEC Jean, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, trad. Barbara F. Sessions, New York, Harper, 1961.
- SHERR Richard, « Notes on Some Papal Documents in Paris », *Studi musicali*, 12 (1983), p. 5-16.
- , « A Biographical Miscellany: Josquin, Tinctoris, Obrecht, Brumel », dans *Musicologia humana: Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, dir. Siegfried Gmeinwieser, David Hiley et Jörg Riedlbauer, Firenze, Olschki, 1994, p. 65-73.

- (dir.), *The Josquin Companion*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- SIMERAY Françoise, *Le Scriptorium et la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Amand*, Thèse de l'École nationale des chartes, 1990.
- SPANKE Hans, « Der Chansonnier du roi », *Romanische Forschungen*, 57 (1943), p. 38-104.
- , Gaston Reynaud, *Bibliographie des altfranzösischen Liedes neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden, E.-J. Brill, 1955.
- STAHL William Harris, JOHNSON Richard (trad.), *The Marriage of Philology and Mercury*, New York, Columbia University Press, 1977.
- STARR Pamela, « Musical Entrepreneurship in 15th-Century Europe », *Early Music*, 32 (2004), p. 119-133.
- STEINER Ruth (dir.), *Two Cambrai Antiphoners: Cambrai, Médiathèque municipale 38 and Impr. XVI C4: A Cantus Index*, Ottawa, IMM, 1995.
- STENZL Jürg, « Perotinus Magnus: Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten. Nach ihrem Ebenbilde erschuf sie ihn », dans *Perotinus Magnus*, dir. Jürg Stenzl, München, Richard Borberg Verlag, 2000, p. 19-52.
- STEVENSON Joseph, CROSBY A.J., BUTLER A.J., LOMAS S.C., WERNHAM R.B. (dir.), *C.M. Briquet. Calendar of State Papers, Foreign Series of the Reign of Elizabeth Preserved in the State Paper Department of Her Majesty's Public Record Office*, London, Longman, Green/Longman, Roberts & Green, 1863-1950, 23 vol.
- STONES Alison, « Le Missel de Tournai », dans *Trésors sacrés*, dir. Jean Dumoulin et Jacques Pycke, Tournai, Musée d'art et d'archéologie, 1971, n° 53.
- , « Sacred and Profane Art: Secular and Liturgical Book-Illumination in the Thirteenth Century », dans *The Epic in Medieval Society: Aesthetic and Moral Values*, dir. Harald Scholler, Tübingen, M. Niemeyer, 1977, p. 100-112.
- , « Notes on Three Illustrated Alexander Manuscripts », dans *Alexander and the Medieval Romance Epic: Essays in Honour of D.J.A. Ross*, dir. Peter Noble, Lucie Polak et Claire Isoz, New York/London, Nendeln/Kraus, 1982, p. 193-254.
- , « The Illustrated Chrétien Manuscripts and their Artistic Context », dans *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes : The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, dir. Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters, Amsterdam/Atlanta, GA, Rodopi, 1993, t. I, p. 227-322, 2 vol.
- , « Stylistic Associations, Evolution and Collaboration : Charting the Bute Painter's Career », *The J. Paul Getty Museum Journal*, 23 (1995), p. 11-29.
- , *Le Livre d'images de Madame Marie (Paris, BnF nouv. acq. fr. 16251)*, Paris, BnF, Cerf, 1997.
- , « The Manuscript, Paris, BnF fr. 1588, and its Illustrations », dans *Philippe de Rémi, Le Roman de la Manekine*, éd. et trad. Barbara N. Sargent-Baur, Amsterdam/Atlanta, GA, Rodopi, 1999, p. 1-39.
- , avec Ross D.J.A., « The Roman d'Alexandre in French Prose: Another Illustrated Manuscript from Champagne or Flanders c. 1300 », *Scriptorium*, 56 (2002), p. 151-162.

- , « Illustrated *Miracles de Notre Dame* Manuscripts Listed by Stylistic Attribution and Attributable Manuscripts Whose MND Selection is Unillustrated », dans *Gautier de Coinci: Miracles, Music, Manuscripts*, dir. Kathy M. Krause et Alison Stones, Turnhout, Brepols, 2006, p. 373-396.
- , « The Terrier de l'Évêque and Some Reflections of Daily Life in the Second Half of the Thirteenth Century », dans *Tributes to Jonathan J.G. Alexander*, dir. Susan L'Engle et Gerald Guest, London/Turnhout, Harvey Miller/Brepols, 2006, p. 371-384.
- , « A Note on the North French Manuscripts of Brunetto Latini's Trésor », dans *Tributes to Lucy Freeman Sandler: Studies In Illuminated Manuscripts*, dir. Kathryn Smith et Carol Krinsky, Turnhout, Brepols, 2007, p. 67-89.
- STRICKLAND Agnes, *Lives of the Queens of England*, London, George Bell, 1885, 8 vol.
- STROHM Reinhard, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- SYMONS Thomas (éd. et trad.), *Regularis concordia*, London, Thomas Nelson & Sons, 1953.
- TEEUWEN Mariken, *Harmony and the Music of the Spheres: The 'Ars musica' in Ninth-Century Commentaries on Martianus Capella*, Leiden, E.J. Brill, 2002.
- TEVIOTDALE Elizabeth, « A Pair of Franco-Flemish Cistercian Antiphonals of the Thirteenth Century and Their Programs of Illumination », dans *Interpreting and Collecting Fragments of Medieval Books, Proceedings of the Seminar in the History of the Book to 1500, Oxford, 1998*, dir. Linda L. Brownrigg et Margaret M. Smith, London/Los Altos Hills, Anderson-Lovelace/The Red Gull Press, 2000, p. 230-258.
- THOMAS William, *The Pilgrim: A Dialogue on the Life and Actions of King Henry the Eighth*, éd. James A. Froude, London, Parker, Son & Bourn, 1861.
- TISCHLER Hans, *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*, Neuhausen Stuttgart, AIM, Hänssler/Verlag, 1997.
- , *Conductus and Contrafacta*, Ottawa, IMM, 2001.
- TOMEONI Florido, *Méthode qui apprend la connaissance de l'harmonie et la pratique de l'accompagnement selon les principes de l'école de Naples*, Paris, chez l'auteur, [1798].
- , *Traité d'harmonie et d'accompagnement selon les principes de Durante et Leo, fondateurs de l'harmonie dans les conservatoires de Naples*, Paris, chez l'auteur, [c.1800].
- TONEATO Lucio, *Codices artis mensoriae: I manoscritti degli antichi opuscoli latini d'agrimensura (V^e-XIX^e sec.)*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994, 3 vol.
- TORKEWITZ Dieter, « Zur Entstehung der *Musica und Scolica enchiriadis* », *Acta musicologica*, 69 (1997), p. 156-181.
- , *Das älteste Dokument zur Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit: eine Handschrift aus Werden an der Ruhr: Das Düsseldorfer Fragment*, Stuttgart, Steiner, 1999.
- TREITLER Leo (dir.), *Strunk's Source Readings in Music History*, New York, Norton, 1998.

- , *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it was Made*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2003.
- , « The “Unwritten” and “Written Transmission” of Medieval Chant and the Start-Up of Medieval Notation », *JoM*, 10 (1992), p. 131-191.
- TRITHEMIUS Johannes, *Catalogus illustrium virorum germanum suis ingeniis et lucubrationibus omnifariam exornantium*, [Mainz], s.d., [c. 1495].
- TUDOR Adrian P., *Tales of Vice and Virtue: The First Old French « Vie des Pères »*, Amsterdam/Atlanta, GA, Rodopi, 2005.
- , « Preaching, Storytelling and the Performance of Short Pious Narratives », dans *Performing Medieval Narrative*, dir. Evelyne Birge Vitz, Nancy Freeman Regalado et Marilyn Lawrence, Cambridge, D.S. Brewer, 2005, p. 141-154.
- , « Telling the Same Tale? Gautier de Coinci’s Miracles de Nostre Dame and the First Vie des Pères », dans *Gautier de Coinci : Miracles, Music, and Manuscripts*, dir. Kathy M. Krause et Alison Stones, Turnhout, Brepols, 2006, p. 301-330.
- URKEVICH Lisa, « *Anne Boleyn. A Music Book, and the Northern Renaissance Courts* », PhD, University of Maryland, College Park, 1997.
- VAN DER MEULEN Janet F., « Avesnes en Dampierre of “De kunst der fiefde”: Over boeken, bisschoppen en Henegouwse ambities », dans *1299: Een Graaf, drie graafschappen. De vereniging van Holland, Zeeland en Henegouwen*, dir. Dick E.H. de Boer, Erich H.P. Cordfunke et H. Sarfatij, Hilversum, Verloren, 2000, p. 47-72.
- VANDER STRAETEN Edmond, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle : documents inédits et annotés*, Bruxelles, Muquardt/Van Trigt/Schott Frères, 1867-1888, 8 vol.
- VAN DER WERF Hendrik, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères: A Study of the Melodies and Their Relation to the Poems*, Utrecht, A. Oosthoek, 1972.
- VAN VLECK Amelia E., *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley/Oxford, University of California Press, 1991.
- VANWIJNSBERGHE Dominique, « *De fin or et d’azur* », *Les commanditaires de livres et le métier de l’enluminure à Tournai à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XV^e siècles)*, Louvain, Peeters, 2002.
- VERHULST Adriaan, « Das Besitzverzeichnis der Genter Sankt-Bavo-Abtei von c. 800 (Clm 6333). Ein Beitrag zur Geschichte und Kritik der karolingischen Urbarialaufzeichnungen », *Frühmittelalterliche Studien*, 5 (1971), p. 203-233.
- VERNET André, *Les Bibliothèques médiévales du V^e siècle à 1530*, Paris, Promodis, 1989.
- VIELLIARD Françoise, LEMAÎTRE Jean-Loup, *Portraits de troubadours, Initiales des Chansonniers provençaux I et K (Paris, BnF ms. fr. 854 et 12473)*, Mémoires et documents sur le Bas-Limousin, 26, Paris, Boccard, 2006.
- VOGEL Cyrille, *Medieval Liturgy. An Introduction to the Sources*, trad. et rev. par William Storey et Niels Krogh Rasmussen, Washington, D.C., The Pastoral Press, 1986.
- VOISIN Jean, « Recherches sur les petits clercs, *clericuli*, les enfants de chœur et les musiciens de la cathédrale de Tournai », *Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai*, 8 (1862), p. 69-99.

- VON DEN STEINEN Wolfram, *Der Kosmos des Mittelalters: von Karl dem Grossen zu Bernhard von Clairvaux*, Bern, Francke, 1959 ; rééd. 1967.
- VON EUW Anton, PLOTZEK Joachim M., *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, Köln, Das Museum, 1979-1985, 4 vol.
- VON VITZTHUM Georg, *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa*, Leipzig, Quelle und Meyer, 1907.
- WALSH Richard, « Music and Quattrocento Diplomacy: The Singer Jean Cordier between Milan, Naples and Burgundy in 1475 », *Archiv für Kulturgeschichte*, 60 (1978), p. 439-442.
- WARNER George (éd.), *Universal Classic Manuscripts*, Washington, M. Walter Dunne, 1901.
- WARNICKE Retha M., « Anne Boleyn's Childhood and Adolescence », *Historical Journal*, 28 (1985), p. 939-952.
- , *The Rise and Fall of Anne Boleyn*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- WATSON Andrew, *Catalogue of Dated and Datable Manuscripts c. 700-1600 in the Department of Manuscripts, The British Library*, London, British Library, 1979, 2 vol.
- WEINMANN Karl (éd.), *Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat « De inventione et usu musicae »*, rev. par Wilhelm Fischer, Tutzing, Schneider, 1961.
- WELCH Evelyn S., « Sight, Sound and Ceremony in the Chapel of Galeazzo Maria Sforza », *EMH*, 12 (1993), p. 151-190.
- WEXLER Richard, « Music and Poetry in Renaissance Cognac », dans *Musique naturelle et musique artificielle : In Memoriam Gustav [sic] Reese*, dir. Mary B. Winn, *Le Moyen français*, 5 (1980), p. 102-114.
- WHITCOMB Pamela K., « *The Manuscript Londres, BL, Egerton 274: A Study of its Origin, Purpose, and Musical Repertory in Thirteenth-Century France* », PhD, University of Texas at Austin, 2000.
- WILLIS James (éd.), *Martianus Capella*, Leipzig, Teubner, 1983.
- WIRTH Jean, « L'Iconographie médiévale de la roue de Fortune », dans *La Fortune : thèmes, représentations, discours*, dir. Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Metry, Genève, Droz, 2003, p. 105-127.
- WOOD Green, Everett Mary Anne, *Letters of Royal and Illustrious Ladies*, London, Henry Colburn, 1846, 3 vol.
- WOODLEY Ronald, « Iohannes Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence », *JAMS*, 34 (1981), p. 217-248.
- , « Tinctoris's Italian Translation of the Golden Fleece Statutes: A Text and (Possible) Context », *EMH*, 8 (1988), p. 173-244.
- , « Tinctoris and Nivelles: The Obit Evidence », *Journal of the Alamire Foundation*, 1/1 (2009), p. 110-121.

- WRIGHT Craig, « Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions », *JAMS*, 28 (1975), p. 175-229.
- , « Musiciens à la cathédrale de Cambrai 1475-1550 », *RdM*, 62 (1976), p. 204-228.
- WULSTAN David, *The Emperor's Old Clothes: The Rhythm of Medieval Song*, Ottawa, IMM, 2001.
- YOUNG Karl, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1933, 1967, 2 vol.
- YUDKIN Jeremy, « The Rhythm of Organum Duplum », *JoM*, 2 (1983), p. 355-376.
- ZIJLSTRA Marcel J. (éd.), *Tractatus de musica et tonarius e codice Bibliothecae Universitatis Ultraiectensis (Utrecht UB 406)*, Utrecht, Instituut voor Muziekwetenschap, Universiteit Utrecht, 1993.
- ZUFFEREY François, « À propos du chansonnier provençal *M* (Paris, BnF, fr. 12474) », dans *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers, Actes du colloque de Liège*, 1990, dir. Madeleine Tyssens, Genève, Droz, 1991, p. 221-242.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972.
- , *La Lettre et la voix*, Paris, Le Seuil, 1987.

INDEX DES AUTEURS ET DES COMPOSITEURS

257

ARS MUSICA SEPTENTRIONALIS Index des auteurs et des compositeurs

A _____

- Abélard [Pierre] (1079-1142) 57, 71
 Adam de la Halle [Adan li bocu] (1235-
ca 1285) 61, 62, 63, 173, 178, 180, xxi
 Adam de Saint-Victor († 1146) 196, 197
 Alcuin [Albinus Flaccus] (*ca* 735-804) 18
 Ambroise de Milan (*ca* 330-397) 18
 Attaignant [Pierre] (*ca* 1494-1552) 108
 Augustin d'Hippone [saint] (354-430) 18,
 19, 20, 31, 37, 71
 Aymeri de Po (*fl.* fin XII^e-début XIII^e s.)
 177, xix

B _____

- Barbingant [Jacobus ?] (XV^e s.) 136
 Beauvais [Vincent de] (*ca* 1190-*ca* 1264)
 183
 Bède le Vénérable [Bæda] (*ca* 673-735)
 18
 Bernon de Reichenau [Berno Augiensis]
 († 1048) 54, 57
 Bertran de Born (fin XII^e s.- † av. 1215)
 177

- Binchois [de Bins, Gilles] (*ca* 1400-1460)
 136
 Boèce [Boethius] (*ca* 480-*ca* 524) 22, 29,
 31, 54, 183
 Bouchart de Mailli (*fl.* déb. XIII^e s.) 174
 Brabant [Jean, duc de Brabant] (*fl.* XIII^e s.)
 174, xiii
 Brassart [Johannes] (*ca* 1405-1455) 136
 Bretel [Jehan] († 1272) 219
 Brumel [Antoine] (*ca* 1460-1512) 97, 99,
 117, 119, 121, 162
 Busnois [de Busne, Anthoine] (*ca* 1430-
 1492) 136

C _____

- Caron [Firminus] (*fl.* XV^e s.) 136
 Cassiodore [Flavius Magnus Aurelius]
 (*ca* 485-*ca* 580) 20, 31
 Charles d'Anjou [Comte de Provence, roi
 de Naples et de Sicile] (1226-1285) 174,
 177, 178
 Choron [Alexandre- Étienne] (1771-1834)
 133-136, 138-139, 145, 150

- Chrétien de Troyes (*fl. ca 1160-ca 1185*) 172, 176, 183
- Ciconia [Johannes] (*ca 1340-1411*) 19
- Clemens non Papa [Jacobus] (*ca 1510-ca 1555*) 164
- Colard le Boutillier (*fl. mi-XIII^e s.*) 173, 191, 199
- Compère [Loyset] (*ca 1445-1518*) 97, 100, 101, 109, 113, 114, 119
- Conseil [Jean] (*ca 1498-1535*) 165
- Cordier [Jean] (*fl. 1400*) 127-129
- Coucy [Jean, sire de] (*fl. déb. XIII^e s.*) 173, 191, iv
- Coussemaker [Charles-Edmond-Henri de] (1805-1876) 8-9, 15, 24, 37, 49, 57, 60-66, 71-73, 75-76, 78, 122-124, 131, 140, 144-147, 189, 193, 201, 205
- D** _____
- Domart [Domarto, Petrus de] (*fl. 1445-1455*) 136
- Dufay [Du Fay, Guillaume] (1398-1474) 8, 27-30, 42-43, 136
- Dunchad de Laon (*fl. IX^e s.*) 21
- E** _____
- Étienne de Liège (*ca 850-920*) 24
- F** _____
- Fauques [Fagus, Guillaume] (*fl. 1460-1475*) 136
- Fayolle [François-Joseph-Marie] (1774-1852) 133-134, 137-139, 145, 150, 156
- Fétis [François-Joseph] (1784-1871) 9, 50, 56, 132-133, 138-145
- Févin [Antoine de] (*ca 1470-ca 1511*) 97, 99, 117, 120
- Filippet Dortenche (*fl. XV^e s.*) 128
- G** _____
- Gace Brulé (*fl. fin XII^e s.-début XIII^e s.*) 173, 191, x
- Gaffurius [Franchinus, Gafori Franchino] (1451-1522) 136
- Gautier de Coinci (*ca 1177-1236*) 10, 207-227
- Gautier de Dargies (*ca 1165-1236*) 173-174
- Gerbert [Martin, von Hornau] (1720-1793) 50-51, 53, 60, 77, 79, 135
- Giles le Vinier (*fl. 1225-1252*) 173
- Gilles de Beaumont (*fl. déb. XIII^e s.*) 174
- Gilon de Viés Maison (*fl. déb. XIII^e s.*) 174
- Girard de Borneilh (*fl. 1160-1200*) 177, xviii
- Gossec [François-Joseph] (1734-1829) 134, 136
- Goudimel [Claude] (*ca 1520-1572*) 133
- Grégoire I^{er} Le Grand [saint] (*ca 540-604*) 18
- Grétry [André, Modeste] (1741-1813) 134, 136
- Guido d'Arezzo (*ca 991-† ap. 1033*) 9, 23-24, 29, 54, 57, 75-91, 155
- Guillaume le paigneur d'Amiens (*fl. fin du XIII^e s.*) 172-173, viii
- Guillaume li Vinier (*fl. ca 1220-1245*) 174
- Guillaumes de Ferrières [Vidame de Chartres] (*ca 1150-1204*) 173-174, xi, xiv
- H** _____
- Hucbald de Saint-Amand (*ca 850-930*) 7, 21-22, 50-51
- I** _____
- Isidore de Séville (*ca 560-636*) 18-20, 29, 31

J _____
 Jacobus [Montibus ? Jacques de Liège] (fin
 XIII^e s.-déb. XIV^e s.) 30
 Janequin [Clément] (ca 1485-1558) 133
 Jean de Garlande (*fl.* 1270-1320) 23, 201
 Jean de Griveliers (mi-XIII^e s.) 173
 Jean de Murs [de Muris] (ca 1290-
 ap. 1344) 23, 136
 Jehans d'Amiens li Petit (*fl.* XIII^e s.) 170-
 171
 Jehans de Louvois (*fl.* mi-XIII^e s.) 174
 Jérôme de Moravie *voir Moray*
 Jofroi Rudel [Jaufre] (*fl.* 1120-1147) 177
 Josquin des Pres [dit Lebloitte] (ca 1450-
 1521) 8, 15, 97-98, 116-120, 133, 163, 166

L _____
 Lotinis [Johannes de Lantins] (*fl.* XV^e s.)
 128

M _____
 Machaut [Guillaume de] (1300-1377) 8,
 136, 138
 Marot [Clément] (1496-1544) 106
 Martianus Capella (*fl.* V^e s.) 20, 31, 53
 Martin le Béguin [de Cambrai] (*fl.* XIII^e s.)
 173, vii
 Martini [Padre, Giovanni Battista] (1706-
 1784) 53, 124, 130-131, 145
 Méhul [Étienne-Nicolas] (1763-1817)
 134, 136
 Mellet [Simon] (*fl.* 1445-1480) 40-44
 Misonne [Vincenzo] (ca 1490-1550) 159-
 166
 Moray [Jérôme de, Hieronymus de
 Moravie] (mi-XIII^e s.) 43-44
 Morisses de Creon (*fl.* XIII^e s.) 174
 Mouton [Jean, de Holluigue] (1459-1522)
 97, 99, 109, III, 116-120, 161

O _____
 Obrecht [Jacob] (ca 1457-1505) 97, 99,
 115, 120

P _____
 Palestrina [Giovanni Pierluigi, da]
 (ca 1525-1594) 133
 Paul Diacre [Warnefred] (ca 720- ca 799)
 37
 Pere Vidal (*fl.* ca 1183-1205) 177
 Perne [François-Louis] (1772-1832) 137-
 138, 144-145, 156
 Perotinus [Magnus] (*fl.* ca 1200) 59-60,
 63
 Petrarque [Fran Petrarca] (1304-1374)
 178
 Perrin d'Agincourt (*fl.* ca 1245-1270) 173
 Philippe le Chancelier (ca 1160/1180-
 1236) 183-185, 189-205
 Pierekins de le Coupele (*fl.* mi- XIII^e s.)
 177, xv
 Pieres de Creon (*fl.* fin XII^e s.) 174

R _____
 Raban Maur [Hrabanus Maurus
 Magnentius] (ca 780-856) 18
 Rémi d'Auxerre [Remigius] (*fl.* 862-
 ca 900) 21, 53
 Richard de Fournival (1201-1260) 170,
 173, ix
 Robert de le Piere († 1258) 174

S _____
 Selvaggi [Gaspere] (1763-1847) 132-133,
 158
 Sermisy [Claudin, de] (ca 1490-1562) 97,
 99, 106-107, 120
 Simon d'Authie (*fl.* déb. XIII^e s.) 173
 Smeaton [Mark] (ca 1512-1536) 96, 114
 Snel [François-Joseph] (1793-1861) 143,
 144

Speranza [Alessandro] (1728-1797) 132

T _____

Thérache [Pierquin, de] (*ca* 1470-1528)

97, 99, 117

Thibaut II de Bar [li Quens de Bar]

(† 1291) 174-175, xii

Thibaut IV [Roi de Navarre, comte de
Champagne et de Brie] (*ca* 1201-1253)

183

Tinctoris [Johannes] (*ca* 1435-1511) 9,

121-158

U _____

Ugon de Bregi [Hugues de Berzé] (*ca* 1150-

† av. 1220) 173

V _____

Vidame de Chartres, *voir Guillaume de
Ferrières*

Villette [Jacobus] (*fl.* xv^e s.) 128

Vincenet du Bruecquet († av. 1480) 127

Vitry [Philippe de] (1291-1361) 23

Vuilles [Johannes de] (*fl.* xv^e s.) 128

W _____

Wagner [Richard] (1813-1883) 166

Willaumes li viniers, *voir Guillaume li
Viniers*

Z _____

Zarlino [Gioseffo] (1517-1590) 136

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
Frédéric Billiet	

Table des abréviations	11
------------------------------	----

261

PREMIÈRE PARTIE

LE PATRIMOINE MUSICAL DU NORD DE LA FRANCE

<i>Musica speculativa</i> et <i>musica practica</i> dans le Nord avant Guillaume Du Fay : le témoignage des inventaires de bibliothèques	15
Barbara Hagg & Michel Huglo	

Les chants du processionnal de Cambrai	33
Michel Huglo	

DEUXIÈME PARTIE

L'HÉRITAGE MUSICAL D'EDMOND DE COUSSEMAKER

Les manuscrits de la collection d'Edmond de Coussemaker dispersés en 1877	49
Michel Huglo	

The Concept of Liturgical Drama : Coussemaker and Modern Scholarship	59
Nils Holger Petersen	

A Manuscript of the <i>Dialogus de musica</i> and <i>Epistola</i> by Guido of Arezzo Bequeathed by Edmond de Coussemaker : F-Pn Rés. 359 (12th Century)	75
Shin Nishimagi	

TROISIÈME PARTIE

POLYPHONIES ET POLYPHONISTES

Anne Boleyn's French Motet Book, A Childhood Gift. The Question of the Original Owner of MS. 1070 of the Royal College of Music, London, Revisited ..	95
Lisa Urkevich	
Brussels, Bibliothèque royale, MS. II 4147: The Cultivation of Johannes Tinctoris as Music Theorist in the Nineteenth Century	121
Ronald Woodley	
Vincenzo Misonne : <i>Clerico Cameracensis Diocesis</i>	159
Johan Guiton	

QUATRIÈME PARTIE

LE CHANSONNIER : APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE

262	Some Northern French Chansonniers and their Cultural Context	169
	Alison Stones	
	Words and Music in a Thirteenth-Century Songbook	189
	Helen Deeming	
	Les traditions d'interprétation de la monodie profane : l'exemple des <i>Miracles de Notre-Dame</i> de Gautier de Coinci	207
	Claire Chamisyé Couderc	
	Liste des auteurs	229
	Bibliographie	231
	Index des auteurs et des compositeurs	257
	Table des matières	261

Barbara Hagg & Frédéric Billiet (dir.)

Ars musica septentrionalis

De l'interprétation du patrimoine musical à l'historiographie

Les manuscrits musicaux du Moyen Âge conservés dans le nord de la France méritent l'intérêt porté sur eux par les plus grands musicologues. Au ^{xix}^e siècle, Charles-Edmond de Coussemaker réunissait les plus beaux exemplaires des livres de chant et des traités musicaux qui témoignent encore de l'intense activité des abbayes d'Anchin et de Saint-Amand : le présent ouvrage lui rend hommage. Cet héritage a permis aux spécialistes de poursuivre les recherches, de cataloguer les manuscrits, et d'étudier les notations musicales, les enluminures, les œuvres polyphoniques profanes et sacrées, les textes des chansonniers et les traditions d'interprétation.

Cet ouvrage est un complément indispensable au magnifique catalogue des manuscrits qui ont été exposés lors du colloque international organisé par l'université Paris-Sorbonne et *Ad Fugam* dans le cadre du projet européen *Cantus 21* de valorisation du patrimoine musical régional.

Couverture : Graduel de Robert de Croÿ, 1540, Médiathèque municipale de Cambrai, Ms D12, fol. 2v



<http://pups.paris-sorbonne.fr>