

Jerzy Pikulik

Les chants de l'"Ungaricum" dans les manuscrits polonais antétridentins

Collectanea Theologica 51/Fasciculus specialis, 177-189

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY PIKULIK, WARSZAWA

LES CHANTS DE L'„UNGARICUM” DANS LES MANUSCRITS POLONAIS ANTÉTRIDENTINS

La désignation des chants de l'Ordinaire de la messe dans les graduels polonais du Moyen Age par la notice *Ungaricum* est significative et exige des explications. En effet, quand on passe en revue tous les manuscrits, on remarque que les rubriques donnent des indications qui concernent presque uniquement le caractère liturgique, p.ex. *in duplicibus, de martyribus, confessoribus* ou *de Domina*. Il ne faut pourtant pas oublier que ces rubriques avaient une valeur indicative et non pas absolue. C'est la raison pour laquelle nous trouvons des chants avec l'indication *aliud*. De cette manière se sont formées pour des traditions musicales différentes des indications assez uniformes qui constituent un critère supplémentaire quand il s'agit d'établir la provenance des manuscrits¹. Au XVI^e s. apparaissent, sans doute d'une manière encore sporadique, des notices qui accentuent la valeur esthétique de la composition. Comme exemple nous pouvons prendre le graduel des rorantistes du Wawel, dans lequel Walenty Jastrzębski a caractérisé certains *Sanctus* comme *decorum, iocundum* ou *pulchrum*². Mais la désignation du pays, de la province ou de la ville, ce qui suggérerait le lieu d'origine du chant, est exceptionnelle pour la période étudiée. C'est seulement dans le graduel B 1714 du XV^e s., très probablement tchèque, se trouvant actuellement à la Bibliothèque de l'Université de Wrocław que l'enregistrement du *Kyrie IX* est précédé de la notice: *Kyrie romanum et de Domina* (f. 7). A la lumière des recherches actuelles il est difficile de constater si ce *Kyrie* est une réalisation du milieu romain; telle était du moins la conviction du XV^e s. Par contre, dans le graduel cathédral de Wrocław 47a d'environ 1510, se trouvant actuellement à la Bibliothèque du Chapitre de Wrocław, on trouve la remarque suivante devant le *Kyrie XI*: *Secundum rubricam romanam dominicis diebus* (f. 7v). L'information se réfère donc aux prescriptions romaines qui recommandent d'exécuter ce *Kyrie* durant la liturgie dominicale. Dans tout le répertoire polonais d'avant le concile de Trente la no-

¹ J. Pikulik, *Les chants de l'ordinaire de la Messe dans les graduels médiévaux polonais*, *Collectanea Theologica* 47 (1977) fasc. specialis, p. 153 ss.

² J. Pikulik, *Analiza źródłoznawcza ms. 46 z Biblioteki Kapitulnej na Wawelu*, dans: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, T. I, p. 2, Warszawa 1976, p. 40.

tice *Ungaricum*, qui suggère un lien avec la Hongrie, est donc unique. Ce problème est d'autant plus curieux qu'il s'agit de deux groupes de chants: le premier comprend *Kyrie — Sanctus — Agnus Dei*, le second seulement *Sanctus — Agnus Dei*.

C'est B. Rajeczky qui déjà avait attiré l'attention sur le premier groupe³. Il a d'abord rappelé que le nombre de manuscrits du domaine de la musique liturgique est très restreint dans son pays par suite des guerres avec la Turquie. Il s'ensuit que toute mention de l'inscription *Ungaricum* a une grande importance pour la musicologie hongroise. L'auteur a pleinement conscience qu'à la lumière des publications de M. Melnicka⁴ et P. J. Thannabaur⁵ la mélodie qui porte la notice *Ungaricum* dans le manuscrit de Kraków ms. 1267 ne peut nullement être reconnue comme hongroise. Il s'agit d'une mélodie composée pour le texte du *Sanctus* du premier des groupes de chants cités plus haut et ensuite adaptée à l'*Agnus Dei*. Un peu plus tard elle apparaîtrait avec le texte du *Kyrie*. Reconnaisant la mélodie comme étrangère, B. Rajeczky admet la possibilité suivant laquelle le processus d'adaptation au *Kyrie* a pu se réaliser sur le territoire de son pays; de là elle serait passée au codex cracovien. Cependant il n'exclut pas le processus inverse. Dans ce cas le manuscrit cracovien serait le premier témoignage de l'adaptation.

Les résultats des dernières recherches nous permettent d'interpréter l'opinion de B. Rajeczky dans un contexte beaucoup plus large. Indépendamment de cela nous pouvons aussi compléter les données de l'auteur concernant la réunion de deux tropes *Omnes una carminantes* et *O dulcedo caritatis* au début du XVI^e s. Pour appuyer sa thèse il a cité trois sources: ms. 546 de St. Gallen, ms. XIII A 2 tchèque de Vyskytna, actuellement au Musée National de Prague, et ms. 172 hongrois de Kosice, aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Budapest⁶. En effet il apparut au cours des recherches que la réunion des tropes cités dans un même *Sanctus* fut réalisée chez nous déjà au XV^e s.

Pour étudier ce problème sous tous ses aspects, nous procédons à une analyse détaillée des deux groupes de chants.

³ Sur le *Kyrie Ungaricum* du manuscrit n° 1267 de la Biblioteka Jagiellońska (XV w), dans: *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, Kraków 1967, p. 127—142.

⁴ *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Regensburg 1955.

⁵ *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts*, München 1962.

⁶ Le manque d'accord quand on date le graduel ms. 172 a—b de Kosice surprend. B. Rajeczky le situe au début du XVI^e s., alors que Thannabaur penche pour le XV^e s. Il semble qu'on peut le situer au tournant XV^e—XVI^e s.

A. Premier groupe: „Kyrie-Sanctus-Agnus Dei“

J'ai rappelé que la mélodie a été composée pour le texte du *Sanctus* et adaptée ensuite à l'*Agnus Dei* suivant une pratique admise au XIV^e s. Vers la fin de ce siècle, et surtout au début du XV^e s. se développe la tendance à adapter la même mélodie au *Kyrie*. C'est pourquoi je parlerai d'abord des chants du *Sanctus* et de l'*Agnus Dei* avant de passer au chant du *Kyrie*, chronologiquement postérieur.

1. *Sanctus* — *Agnus Dei*

Le *Sanctus* dont il est question ici porte le n^o 127 dans le catalogue de Thannabaur⁷. La composition était populaire en Europe. Au XIV^e s. elle est notée dans le cantionnaire d'Engelberg en 1372, dans le codex de Bamberg et dans les manuscrits tchèques qui se trouvent actuellement au Musée National Tchéque. Au XV^e s. il est connu de Lubeck à travers St. Gallen jusqu'à Udine en Italie. On le chantait au diocèse de Salzbourg, à Kosice en Hongrie, il est noté dans les manuscrits cisterciens de Brod Výžny et de Stary Brno, pourtant fidèles à leurs traditions. Au XVI^e s. il a été enfin recueilli par le scripteur norbertin de Schlägl en Bavière.

La liste des manuscrits présentée par P. J. Thannabaur permet de constater que *Sanctus* et *Agnus Dei* ont vu leur origine au XIV^e s. et ont été acceptés sur les territoires à l'est de la frontière germano-française, et donc dans les territoires actuels de l'Autriche, de la Tchécoslovaquie, de l'Allemagne, de la Suisse, de la Hongrie et de la Pologne, en avançant le problème. Ils ont aussi été admis par les cisterciens tchèques et les norbertins allemands. Mais s'il s'agit du lieu de la composition, il faut tenir compte de la Bavière et de la Suisse.

Le *Sanctus* est apparu en Pologne au XV^e s. et est conservé dans les graduels suivants, selon l'ordre chronologique⁸:

- ms. s.s., XIV-XV^e s., Bibl. Séminaire à Płock
- ms. 7566, en 1416, Wrocław, Bibl. Université de Wrocław
- ms. M 1194, de 1429, Wrocław, Bibl. Université de Wrocław
- ms. 45, de 1420—1430, Kraków, Bibl. Chap. du Wawel
- ms. 181, du XV^e s., Świdnica, Bibl. Chap. à Wrocław
- ms. B 1714, XV^e s., tchèque? Bibl. Université de Wrocław
- ms. 1267, XV^e s., Kraków, Bibl. Jagellonne
- ms. 12, XV^e s., norbertin, Bibl. des Salésiens à Czerwińsk

⁷ Par suite de l'impossibilité de consulter le catalogue de M. Schildbach, je ne connais pas les indications numériques de l'*Agnus Dei*.

⁸ J. Pikulik, *Indeks śpiewów ordinarium missae w graduacjach polskich do 1600 r.*, dans: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, T. II, Warszawa 1978, p. 231 n^o 18.

- ms. 1, XIV^e s., Wiślica, Bibl. Séminaire à Kielce (depuis XV^e s.)
- ms. 44 de 1507, Wawel, Bibl. Chapitre à Kraków (*de tempore*)
- ms. 43 de 1507, Wawel, Bibl. Chapitre à Kraków (*de sanctis*)
- ms. 42 de 1507, Wawel, Bibl. Chapitre à Kraków (*de BMV*)
- ms. s.s. de 1520, de Łask, Archives Municipales à Łódź (*de sanctis*)
- ms. DDI 28, de 1526, Kraków, Musée Silésien à Cieszyn (*de BMV*)
- ms. 46, de 1543, Wawel, Bibl. Chapitre du Wawel (*de BMV*)

Le premier qui figure sur la liste ne peut pas entrer en ligne de compte, car c'est un codex importé, très vraisemblablement d'Augsbourg⁹. Les enregistrements les plus anciens de la mélodie ont été faits presque en même temps à Wrocław et à Kraków. Comme l'indiquent les documents postérieurs, c'est sur ces territoires qu'ils sont entrés dans la tradition liturgique. Il faut signaler que dans le graduel marial de Cieszyn, qui est le 4^e tome du groupe de Tarnów, se trouvent deux enregistrements, dont un avec le trope. En tout nous disposons actuellement de 16 inscriptions du *Sanctus*; seul le graduel de Wiślica n'a pas d'enregistrement de l'*Agnus Dei*, ni celui de Świdnica 181, par manque de la feuille. Il est difficile d'expliquer la présence isolée du *Sanctus* dans les manuscrits 12 de Płock. Les codex antérieurs et postérieurs de ce monastère ne notent pas ce chant. Il se peut qu'il ait été repris des manuscrits du diocèse de Płock. Comme aucun d'entre eux n'a été conservé, le problème reste sans solution.

Les notes rubricistes sont diverses. Les scripteurs des codex de Płock ms.s.s., M 1194, B 1714, 12,1 et DDI 28 ne portent aucune indication. Le copiste du graduel des rorantistes du Wawel qualifie la paire *Sanctus — Agnus Dei* comme *iucundum* — „joyeux” et le scripteur du codex de Łask le considère comme étant le chant *de Corpore Christi et de Beata Virgine*. Tous les documents contiennent le trope *Benedictus Mariae natus* ce qui signifie que — même en l'absence de toute indication — les chants dont nous parlons ont un caractère marial. La plus importante pour nos réflexions est la notice que porte le graduel de Kraków ms. 1267: *Ungaricum sanctus de Beata Virgine pulchrum sequitur* (f. 6v).

Il n'est pas exclu que la notice ait décidé Z. Ameisenowa de reconnaître le manuscrit 1267 comme hongrois¹⁰. Les doutes ont pourtant eu pour résultat que l'auteur a ajouté un point d'interrogation. B. Rajeczky a souligné à juste titre qu'il ne s'y trouve aucun modèle hongrois. Et on peut ajouter qu'il s'y trouve 6 séquences polonaises¹¹. La provenance polonaise du codex ne fait

⁹ E. Kulfan-Skórzyńska fait des recherches sur ce graduel.

¹⁰ Z. Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*, Wrocław—Kraków 1958, p. 191 n° 213.

¹¹ J. Pikulik, *Sekwencje polskie*, dans: *Musica Medii Aevi*, T. IV, Kraków 1973, p. 15 s.

aucun doute. La séquence sur sainte Barbe *Consolare munde tristis*, caractéristique surtout des manuscrits cracoviens semble plaider en faveur du lien génétique du graduel avec ce milieu¹².

Maintenant portons notre attention à la mélodie du *Sanctus*. Comme d'ailleurs la majorité des *Sanctus*, la composition appartient au style mélismatique. Une riche mélodie est unie au mot *Sanctus* trois fois répété et au *Hosanna in excelsis*. Est singulièrement développé le *Hosanna* après le *Benedictus*, par lequel les copistes de tous les autres manuscrits ont remplacé le premier. Le processus d'uniformisation des deux mélodies a vraisemblablement été dicté par l'introduction des tropes qui exigeaient un mélisme plus long dans le premier *Hosanna*.

La mélodie est composée dans le mode 5 et se développe dans les frontières de la décime, dépassant ainsi l'ambitus fixé par la pratique du Moyen Age. En conséquence elle élargit également le cadre du mode, ce qu'on note aussi dans la composition de la séquence et de l'alléluia. Le principe qui sert à préciser le ton, c'est surtout le principe de l'abbé Odon du XI^e s. — *in fine diudicat*¹³. On ne peut pas cependant s'en contenter. Si les formules des deux premiers *Sanctus* suggèrent le mode 1, la formule du troisième, qui est répétée dans l'incise *Pleni sunt caeli, Benedictus qui venit* et les deux *Hosanna* est caractéristique du mode 5. C'est particulièrement confirmé par le transfert du motif à 4 tons du degré VIII au V et I, et donc à ceux qui sont caractéristiques de ce mode.

La structure de la mélodie comporte les formules de 3 *Sanctus*, qui se répètent, avec parfois de minimes variantes, sont divisées en groupes plus petits et même en des notes détachées et constituent l'élément qui intègre toute la composition. Chaque *Sanctus* a sa propre mélodie, plus exactement un incipit plus ou moins développé. Le reste de la formule du premier se répète pourtant au deuxième, et ceci entre intégralement dans la mélodie de la formule du troisième. La première formule avec la variante dans la cadence est répétée avec les paroles *Dominus Deus*, transposée d'une quinte supérieure dans le premier *Hosanna* et *in nomine* dans le *Benedictus*, et enfin accuplées commencent le dernier *Hosanna*. Il n'est pas exclu que le compositeur ait prévu d'avance cette distribution des mélodies. Plaide en faveur de cette interprétation l'adaptation de la première partie de la mélodie du troisième *Sanctus* depuis *Pleni sunt* jusqu'à la césure *tua*; sa deuxième partie est déjà adaptée au *Hosanna*. Cette pratique a été abandonnée par les copistes des autres manuscrits, adaptant cette partie

¹² H. Kowalewicz, *Cantica medii aevi polono-latina*, T. I: *Sequentiae*, Varsoviae 1964, n° 46.

¹³ M. Huglo, *Les tonaires*, Paris 1971, p. 183.

de la formule à *tua*. On peut remarquer une série de différences minimales dans la manière de lier les groupes neumatiques pour les syllabes suivantes du texte: *et terra gloria tua*.

La mélodie est une oeuvre correcte non seulement du point de vue de la composition, mais aussi du point de vue esthétique. Le développement successif et son ascension dans les *Sanctus* successifs sont pleins d'expression. Le saut de toute une octave dans le troisième *Sanctus*, *Pleni sunt caeli* et *Benedictus* expriment la substance de louange et de joie du texte. Cela rappelle en un sens évidemment *mutatis mutandis*, le *Sanctus* de la messe de K. Kurpiński: *Na stopniach Twego*¹⁴. Il vaut la peine de rappeler aussi la relation correcte entre les accents grammaticaux et la mélodie.

La manière d'adapter la mélodie à l'*Agnus Dei* est diverse. La manière la plus simple se trouve dans le ms. M 1194, exploitant dans ce but les seules formules des trois *Sanctus*. C'est ce que montre le schéma suivant, dans lequel les chiffres indiquent les formules des différents *Sanctus*, et les mots soulignés sont liés aux mélismes:

- | | | | |
|----|------------------|---------------------------------|--|
| | 1 | 2 | 3 |
| 1. | <i>Agnus</i> | <i>Dei</i> | <i>qui tollis peccata mundi miserere nobis</i> |
| | | | <i>dona nobis pacem</i> |
| | | 3 | 3 |
| 2. | <i>Agnus Dei</i> | <i>qui tollis peccata mundi</i> | <i>miserere nobis</i> |

Comme on le voit, le rôle dominant dans l'adaptation appartient à la 3^e formule, qu'on a pourtant modifiée par l'adaptation de la diérèse, étant donné la longueur du texte.

Sauf les tropes, dont nous parlerons bientôt, tous les *Agnus* ont une mélodie plus riche. C'était un principe général d'adapter la formule 1 à la parole *Agnus* et 2 à *Dei*. Par contre, les scripteurs de tous les codex ont également ajouté à l'adaptation le mélisme final au *Hosanna*, parfois même à deux reprises comme dans les ms. 1267, 43, 42 et DDI 28. La succession de l'apparition de ces formules est aussi diverse. Une mélodie plus riche entraîne avec elle plus de différences de variantes que ce n'était le cas pour le *Sanctus*. Tous les copistes ont cependant respecté le principe qui concerne la relation texte-mélodie, car on peut considérer l'adaptation comme correcte.

Il faut accorder une mention spéciale aux tropes qui ont complété les textes du *Sanctus* et de l'*Agnus Dei*. En ce qui concerne les tropes du *Sanctus*, on peut distinguer 3 groupes:

a. Tous les manuscrits ci-dessus détaillés contiennent l'addition connue en Europe de: *Benedictus Mariae natus*, qui apparaît dans la composition en l'honneur de la Vierge Marie.

b. Le trope bisyllabique — *Pleni sunt caeli et terra gloria sacrosancta semper tua* se trouve au *Sanctus* des graduels

181, 12, B 1714, 44, DDI 28 et de Łask. Ses enregistrements les plus anciens actuellement connus se trouvent dans le cantionnaire d'Engelberg de 1372 et dans le graduel de l'autrichien Mondsee du début du XV^e s.¹⁵

c. Dans ces mêmes codex se trouve le trope du *Hosanna*: *Omnes una carminantes* et *O dulcedo caritatis*¹⁶. Le graduel d'Olbracht 44 s'est limité au second, dans les autres graduels ils figurent *iunctim*. Aux trois graduels connus de B. Rajeczky, où les deux tropes figurent ensemble, nous ajoutons 5 codex polonais, dont 3 proviennent du XV^e s. La réunion des deux tropes s'est-elle effectuée sur notre territoire? La réponse est difficile, car elle se trouve également dans le codex B 1714, vraisemblablement non polonais, contemporain du codex de Świdnica 181. Il est d'importance que le manuscrit polonais est actuellement le témoin le plus ancien de l'apparition simultanée des deux tropes. Leur texte est le suivant:

- | | |
|---|--|
| 1a. <i>Omnes una carminantes</i>
<i>Salva, Iesu, te laudantes</i>
<i>Nunc Hosanna, nobis manna,</i>
<i>Iesu, praesta tis sacrata</i>
<i>Per haec festa in excelsis.</i> | 1b. <i>O dulcedo caritatis,</i>
<i>Iesu, verbum summi Patris</i>
<i>Nunc Hosanna proclamantes,</i>
<i>Labe nantes, emundantes</i>
<i>Tandem salva in excelsis.</i> |
|---|--|

Les variantes du texte concernent seulement la strophe 1a: 1a, 2 — *Iesu salva* 181; 1a, 4 — *Iesu praesta tua sacra* 181, *Iesu praecamur sacrata* DDI 28, *Iesu praesta sacra quoque* 12.

Le trope du *Hosanna* se compose donc de deux strophes de cinq versets de schéma régulier: 8p + 8p + 8p + 8p + 8p. Ils emploient des rimes pauvres et des rimes féminines. La mélodie des deux textes est la même. On a adapté la mélodie du deuxième *Hosanna* qui est la même dans les autres manuscrits que celle du premier. Ses mélismes sont divisés en notes isolées, d'où le chant des tropes était syllabique. D'ailleurs la diérèse est dans ce cas générale. L'exécution des tropes était la suivante: au lieu du premier *Hosanna*, on chantait *Omnes una* et après *Benedictus*, au lieu du deuxième, on chantait le texte *O dulcedo*.

Le trope de l'*Agnus Dei* était le suivant:¹⁷

- | | |
|---|---|
| 1. <i>Agnus Dei — mundi</i>
<i>Miserere</i>
<i>Deus vere</i>
<i>Nobis dele</i> | 2. <i>Agnus Dei</i>
<i>Forma spei</i>
<i>Salus rei.</i>
<i>Qui tollis — mundi,</i> |
|---|---|

¹⁴ J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Opole 1975, p. 381.

¹⁵ AH 47 p. 369.

¹⁶ AH 47 p. 381.

¹⁷ AH 47 p. 454. La version polonaise est un peu différente de celle de l'édition critique du trope dans „*Analecta hymnica*”.

*Et peccatis da carere,
Nobis*

*Miserator nam es vere,
Jesu Christe miserere,
Nobis.*

3. *Agnus Dei — mundi,
Dona nobis
Caritatis
Praesta gratis
Summae tuae maiestatis
Atque pacem.*

Les variantes sont ici plus nombreuses: 1,4 — manque dans 44, *nobis dare* B 1714; 1,5 — *et peccata da tuere* B 1714; 2,5 — *tu es vere* 12, 44; 2,6 — *Iesu nostri misereri* B 1714; 2,7 — *velis nobis* B 1714, DDI 28, de Łask; 3,4—5 — *Iesu verbum summi patris* 12; 3,5 — *tuae deitatis* 44, *sinum tuae* DDI 28, *regnum tuae* B 1714; 3,6 — *pacem* 44.

La version polonaise du trope diffère un peu de l'édition critique dans les „*Analecta hymnica*”. Les leçons admises, par nos copistes conduisent aux manuscrits tchèques de Brod Vyzny, d'Istebna et à ceux d'Admont, d'Autriche.

L'adaptation de la mélodie n'est pas ici aussi correcte que dans les enregistrements sans tropes. On constate une grande diversification par rapport à la mélodie originale qu'on traite comme une formule sujette à diverses modifications. Egalement est moindre le souci de conserver des relations correctes entre le texte et la mélodie. Le processus d'adaptation se présente ainsi: le premier *Agnus* jusqu'au mot *mundi* a la mélodie des deux premiers *sanctus* modifiée par la diérèse. Au premier trope et au deuxième *Agnus* jusqu'au mot *mundi* on a adapté la formule analogiquement modifiée du 3^e *Sanctus*. La mélodie du dernier trope est identique au premier.

2. *Kyrie*

Dans le catalogue de M. Melnicka il a le n^o 131. La composition n'a pas joui en Europe d'une grande popularité. Melnicka ne l'a trouvée que dans 9 manuscrits, dont 6 écrits au XVI^e s.; elles sont d'origine tchèque. Ce *Kyrie* se trouve également dans le célèbre graduel ms. 546 de St. Gallen de 1507 et dans le codex hongrois de Kosice, au tournant des XV^e—XVI^e s. Le dernier manuscrit cité par M. Melnicka est le cantionnaire polonais de Środa Śląska de 1474, que l'auteur compte au groupe des manuscrits allemands.

La composition fait son apparition en Pologne au début du XV^e s. Elle se trouve dans les manuscrits suivants:

- ms. M 1194, de 1429, Bibl. Université de Wrocław
- ms. 58, de 1474, Bibl. Chap. à Wrocław
- ms. 602, du XV^e s., Bibl. Chap. à Wrocław

ms. B 1714, du XV^e s., tchèque?, Bibl. Univ. de Wrocław

ms. 1267, du XV^e s., Bibl. Jagellonne

ms. DDI 28, de 1526, Musée Silésien à Cieszyn.

Le petit nombre de documents témoigne de la faible popularité en Pologne de cette composition. Elle était répandue surtout en Silésie. Au milieu du XV^e s. elle est aussi notée par un copiste de Kraków et au XVI^e on ne la trouve que dans le recueil de Tarnów. Il faut souligner que dans l'état des recherches actuelles le témoignage le plus ancien de l'adaptation de la mélodie du *Sanctus* au du *Kyrie* est le graduel polonais de l'Eglise de Marie Madeleine à Wrocław.

Les manuscrits M 1194, 58 et 602 fixent la composition de *Dominica*. Toute indication manque cependant en B 1714 et DDI 28. Mais il ne faut pas oublier que ce dernier est un graduel marial qui contient, en plus de quelques séquences en l'honneur des Saints, les chants en l'honneur de Marie. La présence de ce *Kyrie* lui donne une destination univoque. Par contre, dans le graduel cracovien 1297 le scripteur a laissé cette notice: *sequitur Ungaricum Kyrie eleison* (f. 3). Comme dans le *Sanctus*, il est doté ici d'une seule indication.

L'adaptation de la mélodie est simple: les formules du *Sanctus* ont été l'une après l'autre ajustées au *Kyrie* — *Christe* — *Kyrie* — *Kyrie*. Dans le dernier *Kyrie*, qui en pratique est la 9^e acclamation, on répète la formule du 3^e *Sanctus*. Le développement du dernier *Kyrie* était universellement pratiqué. On constate aussi cette habitude dans les éditions du *Graduale Romanum*.

Par suite de l'adaptation, la mélodie originale a subi des modifications pour des raisons de versification. Mérite l'attention la double adaptation de la mélodie du 3^e *Sanctus* dans le dernier *Kyrie*. Les scripteurs des manuscrits de Wrocław, en dehors de B 1714 dans lequel manque le dernier *Kyrie*, et aussi de DDI 28, ont fait l'adaptation d'une manière assez mécanique; par suite la répétition de la mélodie se fait par un saut de décime vers le haut, ce qui est unique dans la monodie liturgique. L'adaptation de Kraków a évité cet intervalle; elle a répété deux fois toute la mélodie et pour cette raison du ton final elle a repris la répétition par une octave supérieure, intervalle qui se trouve également entre le *Christe eleison* et le *Kyrie*. On ne peut négliger non plus un autre problème. Les mélodies du *Sanctus* et du *Kyrie* sont identiques dans tous les manuscrits. Il n'y a qu'une exception, le ms. 1267, où on omet la note e devant le ton final de chaque acclamation, qui se trouve dans le *Sanctus* noté par le codex. Cela pourrait suggérer que l'adaptateur a exploité une autre mélodie originale. P. ex. le *Kyrie* est identique aux formules du *Sanctus* dans le graduel s.s. de Plock, qui n'est pas polonais. Il n'est donc pas exclu que le *Kyrie* ait été importé à Kraków et que l'adaptation ait été réalisée ailleurs. Ce problème ne connaîtra jamais de con-

clusion satisfaisante faute d'un nombre suffisamment important de sources.

B. Deuxième groupe: "Sanctus-Agnus Dei"

Dans le catalogue de P. J. Thannabaur le Sanctus a le n° 39. L'auteur constate qu'il a vu l'origine en Europe Orientale, ce qui concerne également l'Agnus Dei en raison de la mélodie identique. Thannabaur l'a trouvé dans 10 manuscrits, dont 8 appartiennent au fond tchèque. Un autre document est conservé dans le graduel hongrois de Kosice, alors que le dernier se trouve dans le graduel du monastère norbertin à Schlägl. Les documents les plus anciens, datant du XV^e s., se trouvent dans 6 codex de la seconde moitié du XV^e s.; chronologiquement le plus ancien est le plus vraisemblablement le graduel de Kutna Hora.

Dans le même temps nous trouvons aussi les premières inscriptions du *Sanctus* en Pologne. Il se trouve dans les manuscrits diocésains et monastiques suivants:

- ms. 1677, env. 1460, Sandomierz, Musée Dioc. à Sandomierz
- ms. 1267 — données comme précédemment
- ms. 31, XV^e s., Paczków, Bibl. Chap. à Wrocław
- ms. R 504, env. 1495, Wrocław, Bibl. Univ. de Wrocław
- ms. 44, — données comme précédemment
- ms. 43 — données comme précédemment
- ms. 42 — données comme précédemment
- ms. s.s., 1520, de Łask, Archiv. Municip. à Łódź (*de tempore*)
- ms. s.s., 1520, de Łask, Archiv. Municip. à Łódź (*de sanctis*)
- ms. 2015, 1526, cracovien, Musée Diocés. à Tarnów (*de tempore*)
- ms. s.s., 1526, cracovien, Musée Diocés. à Tarnów (*de sanctis*)
- ms. 2, 1531, Włocławek, Bibl. Sémin. à Włocławek (*de tempore*)
- ms. 1, 1531, Włocławek, Bibl. Sémin. à Włocławek (*de sanctis*)
- ms. 195, 1536, Gniezno, Bibl. Chap. à Gniezno (*de tempore*)
- ms. 46 — données comme précédemment
- ms. IF 386, XIV^e s., des Pères du St. Sépulcre?, Bibl. Univ. Wrocław
- ms. 12, — données comme précédemment (add. XVII^e s.)
- ms. 5 RI, XV^e s., bernardin, Bibl. des Bernard. à Kraków (add. XVII^e s.)

Le ms. IF 386 exige une explication. Le codex est du début du XIV^e s., mais tout le *Kyriale*, qui représente la tradition silésienne, a été recueilli d'un autre graduel, quand on a procédé à une nouvelle reliure¹⁹.

¹⁸ J. Pikulik, *Indeks śpiewów ordinarium missae*, p. 259 n° 25.

¹⁹ E. Kulfan-Skórzyna, *Analiza źródłoznawcza gradułu ms. IF 386 z Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu*, dans: *Muzyka religijna w Polsce, Materiały i studia*, T. IV, Warszawa 1980, p. 57—175.

De cette liste il ressort que le *Sanctus* a joui en Pologne d'une grande popularité, surtout dans la liturgie diocésaine, dont on a 15 documents. Il est difficile d'établir si le supplément du codex des Pères du St. Sépulcre, datant du XV^e s., provient d'un document diocésain ou monastique. Par contre, dans les deux graduels monastiques le *Sanctus* est un supplément du XVII^e s., ce qui témoigne de sa popularité constante. La quantité des documents polonais dépasse donc sérieusement la liste des documents du *Sanctus* connue à Thannabaur. Par suite du manque d'un nombre suffisant de sources et de l'élaboration de codex posttridentins il est difficile de dire la profondeur de son enracinement dans la tradition polonaise. Il est certain qu'on le chantait de Kraków à Gniezno et Włocławek et de Sandomierz à Wrocław. Mais on ne peut pas remarquer qu'en Basse Silésie il apparaît d'une manière plutôt sporadique. Les ms. 31 et R 504 sont les seuls à n'avoir pas enregistré l'*Agnus Dei*. Cette popularité dans les provinces de Kraków et de Gniezno, et en même temps les inscriptions contemporaines, et peut-être même antérieures aux inscriptions tchèques, peuvent servir de base permettant de reconnaître éventuellement le *Sanctus* comme un chant polonais.

La désignation de la composition était diverse. Les scribes du 1267 de Kraków et R 504 de Wrocław voient en lui le *Sanctus de BMV*. Pour cette raison le premier y a ajouté le trope: *Benedictus Mariae natuſ*. Dans la plupart des codex prédomine la notice *Per octavas*. Par contre, dans le graduel d'Olbracht 44 et des rorantistes 46 on l'a désigné comme *Ungaricum*. Donc un demi-siècle après sa composition le *Sanctus*, dans les établissements royaux les graduels du Wawel l'ont désigné comme „hongrois" et cela à deux reprises. Mais nous continuons à ignorer s'il s'agissait de la désignation de son origine.

Le *Sanctus* représente le style intermédiaire. Y apparaissent des mélismes, même plus fréquemment que dans le précédent, mais il ne manque pas de fragments neumatiques, à l'intérieur desquels prédomine la syllabique. Les groupes plus petits sont le résultat de la diérèse, dictée par les raisons du texte. De tels chants ne sont d'ailleurs pas rares. Du répertoire de l'*Ordinarium* médiéval il est possible d'isoler un grand groupe, où les compositeurs agissent d'une manière analogue.

La mélodie, ayant l'ambitus de la none, a été écrite dans le mode 1. La répétition à plusieurs reprises du ton c¹ dans la mélodie du premier *Sanctus*, de même que la double montée diatonique à l'intérieur de g—c¹ indique le mode ionien. Ce phénomène serait le témoignage de transformations tonales dans la monodie liturgique. Théoriquement, en regardant cette mélodie ex post, on peut ajouter que sa dernière partie, c.à.d. depuis la marche de la tierce a—c¹—e¹ serait le passage au mode 2 de la finale d¹

La réalisation de la mélodie du *Sanctus* est le résultat de la combinaison des formules des deux premiers *Sanctus*:

<i>Sanctus</i> 3	—	formule 1
<i>Dominus — Sabaoth</i>	—	" 2
<i>Pleni — tua</i>	—	" 1 + 2
<i>Hosanna in excelsis</i>	—	" 1 + 2
<i>Benedictus — Domini</i>	—	" 1 + 2
<i>Hosanna in excelsis</i>	—	" 1 + 2

Cette technique ne peut d'aucune manière être appelée composition, mais un transfert mécanique des formules. Leur style mélodique et la rythmique s'écartent aussi d'une manière catégorique du choral grégorien classique. Les deux formules contrastent entre elles: la première s'élève en ondulant, souvent selon un mouvement conjoint jusqu'à e¹, la deuxième se caractérise par de nombreux sauts d'intervalles vers le haut ou vers le bas. La marche à sens unique dans les limites de l'octave est aussi étrangère au chant grégorien. Tous les documents manuscrits suggèrent que le rythme libre des chants liturgiques a été remplacé ici par le rythme lié.

Il est difficile d'établir si les deux formules sont le résultat de l'invention créatrice ou bien si on les a empruntées à un chant populaire ou chevaleresque non identifié. Leur comparaison avec les matériaux lentement assemblés par les chercheurs des chansons et du folklore permettra peut-être un jour de trouver une réponse satisfaisante aux questions posées.

La structure de la mélodie de l'Agnus Dei présente les mêmes caractéristiques. Le caractère mécanique de la combinaison des formules apparaît ici avec une intensité encore plus grande. Leur application est indépendante de la division logique du texte. P. ex. on a adapté la première formule au seul mot *Agnus*, et la deuxième formule commence déjà avec le mot *Dei*; elle se termine avec *tollis*, et avec *peccata* on revient à la première. Il est difficile d'appeler composition un tel assemblage. Cette manière d'agir n'est pas le seul exemple. Les auteurs des graduels de Tarnów ont souvent usé de cette méthode, adaptant même les mélodies connues de séquences à de nouveaux textes dont la structure de la versification est différente. P. J. Thannabaur a attiré l'attention sur le caractère populaire de mélodies d'un grand groupe de *Sanctus* médiévaux²⁰. Il n'est pas exclu que l'emploi de cette technique n'ait nullement choqué les contemporains, mais ait aidé à une participation active au chant qui traditionnellement était exécuté par tous les participants à la liturgie.

²⁰ P. J. Thannabaur, *op. cit.*, p. 106.

Dans quelle mesure les recherches et les analyses permettent-elles de préciser le sens de la notice *Ungaricum* dans les manuscrits polonais? Deux groupes de chants de l'Ordinaire de la Messe: *Kyrie — Sanctus — Agnus Dei* et *Sanctus — Agnus Dei* ont reçu cette notice. L'indication *Ungaricum* pour le premier se trouve exclusivement dans le ms. 1267 cracovien du XV^e s., pour le second dans le ms. 44 de 1507 et dans le ms. 46 de 1543. Les deux mélodies ne sont pas des compositions hongroises: la première a vu l'origine au XIV^e s. en Bavière ou en Suisse, la seconde le plus probablement en Pologne vers le milieu du XV^e s. Le témoignage le plus ancien de l'adaptation de la première mélodie au texte du *Kyrie* n'est pas, comme le pensait B. Rajeczky, le graduel 1267, mais le ms. M 1194 de 1429, venant de l'église Ste Marie Madeleine à Wrocław. Les manuscrits polonais sont aussi actuellement les témoins les plus anciens de la réunion des tropes *Omnes una carminantes* et *O dulcedo caritatis* dans le cadre du même *Sanctus*.

Tout porte à croire que la notice *Ungaricum* est exclusivement l'expression des liens et de l'amitié qui existaient traditionnellement entre la Pologne et la Hongrie. B. Rajeczky rapporte qu'au XV^e s. environ 2.300 Hongrois étudiaient à l'Université Jagellonne de Kraków. On sait également qu'ils venaient également étudier à Toruń et à Gdańsk. Les confraternités estudiantines étaient toujours des milieux vivants, actifs en bien des domaines. Il n'est pas exclu que les étudiants hongrois résidant à Kraków aient accepté d'une manière particulière les chants du premier groupe et ce serait la raison de la notice faite par le copiste.

On ne peut non plus ignorer les raisons politiques. Ladislas II et Ladislas Jagellon étaient rois de Hongrie. Jan Olbracht gardait des contacts suivis avec ce pays. Sigismond le Vieux a également résidé en 1498—1501 non loin de Buda, où il a lié de solides relations et amitiés, et Barbara, la fille de Zapolyi, voïévode de Transylvanie, était sa première femme. Ces liens pouvaient avoir pour conséquence que le copiste du graduel d'Olbracht a désigné la seconde paire de chants par la notice *Ungaricum*, et le graduel des rorantistes, dont la fondation revient au roi Sigismond le Vieux et qui dépendait quant au répertoire du graduel d'Olbracht, a repris cette notice.