

Michel Huglo, article extrait du

Dictionnaire de la Musique. Science de la Musique : technique, formes, instruments. Sous la direction de Marc Honegger. Paris : Éditions Bordas, 1976.

tome I (AK) ISBN 2-04-005140-6

tome II (LZ) ISBN 2-04-005585-6

Cette copie numérique a été mise en ligne avec l'accord des Éditions Bordas

<http://www.editions-bordas.fr>

Elle est hébergée par *Archivum de Musica Medii Aevi* (Musicologie Médiévale – Centre de médiévistique Jean Schneider, CNRS / Université de Lorraine).

L'édition de référence demeure protégée par la loi sur les droits d'auteur.

Ce fichier est destiné à un usage strictement personnel à l'exclusion de toute fin commerciale.

Archivum de Musica Medii Aevi

http://www.univ-nancy2.fr/MOYENAGE/UREEF/MUSICOLOGIE/AdMMAe/AdMMAe_index.htm

HYMNE (grec, hymnos; lat., hymnus, substantif masculin; en fr., substantif féminin [seulement au sens religieux]; angl., hymn; all., Hymnus; ital., inno; esp., himno), chant lyrique en vers, à la rigueur en prose, composé à la louange d'une divinité. En français, h. est masculin au sens profane. — Voir l'art. **HYMNE NATIONAL**.

I. Dans l'Antiquité. Le terme, d'étymologie douteuse, désignait dans la poésie grecque un chant choral de louange écrit en l'honneur d'un dieu. Tous les grands poètes lyriques ont cultivé ce genre, dont les exemples abondent dans les chœurs de la tragédie attique. De l'Antiquité plus récente, on a conservé de larges extraits de deux h. notés à Apollon (le second est en fait un → péan), découverts lors de fouilles à Delphes (voir l'art. **GRÈCE**). Les h. que l'on dit « homériques » (écrits en vers hexamètres) décrivent les exploits d'un dieu auquel on s'adresse souvent en accumulant les titres qui lui sont donnés dans son culte; ils ont été imités dans la tradition purement littéraire de la poésie hellénistique. Normalement l'h. était écrit en mètres lyriques. L'h. « klétique » était particulièrement courant. On y demandait au dieu de quitter soit l'Olympe, soit les divers centres de son culte où il était censé résider, pour venir rendre visite à ses adorateurs. Dans la période de la Rome impériale, on rassembla les h. cultuels attribués à Orphée, et des papyrus gréco-égyptiens tardifs ont livré un certain nombre d'h. incantatoires qui appartiennent au monde de la magie et de la superstition.

II. Dans l'église byzantine. Le nom d'h. est donné à tout chant de louange dans la mus. et la poésie d'église byzantines. Il convient de distinguer deux catégories d'hymnes. La première comprend les poèmes religieux qui ne sont pas du domaine de la liturgie. Il s'agit de poésies savantes qui utilisent souvent des mètres antiques. Aux premiers temps du christianisme, les plus éminents représentants de ce genre furent Clément d'Alexandrie († av. 215), Grégoire de Nazianze (v. 330-v. 390) et Synésios de Cyrène (370-413). Une seconde catégorie comprend les h. qui

entrent dans la liturgie et dont la plupart sont des « kontakia » (voir l'art. KONTAKION). L'h. la plus célèbre de l'église grecque est l'h. acathiste, dont le nom même indique qu'elle doit être exécutée debout. Elle comprend un « prooimion » et 24 « oïkoï » réunis par deux vers de refrain et un acrostiche alphabétique. Les « oïkoï » développent le thème de l'Annonciation, tandis que le « prooimion » est un chant de victoire. La composition de cette h. a été attribuée aux patriarches de Constantinople Sergios (610-638), Germanos († 733), Photios (v. 820-ap. 886) et, récemment, au mélode Romanos († ap. 555). Il en existe une traduction latine, qui date du IX^e s. Les plus anciennes sources musicales de l'h. acathiste se trouvent dans les manuscrits du XIII^e s.

III. Dans l'église latine. L'h. est un élément cultuel commun aux anciennes religions d'Orient, aux religions juïdaique (Psaumes 64,2 et 136,3) ou chrétienne. Les judéo-chrétiens non seulement chantaient les Psaumes mais, à l'invitation de l'Apôtre, célébraient le Christ dans des h. (Coloss. 3,16; Éphés. 5,19). Bien plus, certains passages des épîtres de St Paul (Coloss. 1,15 et ss.; Éphés. 5,14; Phil. 2,6, etc.) ou encore de l'Apocalypse (p. ex. 15,3) sont considérés comme des fragments d'h. protochrétiens qui, à l'instar des Psaumes, ne sont pas soumises à un rythme verbal strict. En l'an 112, Pline le Jeune, gouverneur de Bithynie, signale dans un rapport à Trajan que les chrétiens de sa province chantent à l'aurore une h. au Christ, considéré par eux comme un dieu. On a vu parfois dans cette mention l'acte de naissance de l'h. du matin, le *Gloria in excelsis*, qui se chantait primitivement à l'office de l'aurore et qui s'adresse en grande partie au Christ, fils de Dieu. Cependant, il pourrait tout aussi bien s'agir d'h. christologiques du genre de celles que l'on a pu retrouver dans les papyrus : dans les collections de la Bibl. Bodmer à Genève, on a retrouvé des fragments d'h. liturgiques du III^e s. (Papyrus Bodmer X-XII, publ. par M. TESTUZ, Cologny-Genève, Bibl. Bodmer, 1959); le papyrus XXI, qui ne compte que 6 vers, est une h. pour la vigile pascale dont l'auteur serait Méliton de Sardes (selon O. PERLER, *Ein Hymnus zur Ostervigil...*, Fribourg, Universitätsverlag, 1960). Enfin, un papyrus du IV^e s. a livré une h. à la Vierge (éd. par R. ROCA-PUIG, Barcelone, Assoc. de Bibliofilos, 1965). Dans les premiers écrits chrétiens en grec, on relève également des h. christologiques : dans la Didaché, dans l'épître de Clément aux Corinthiens et enfin dans les Constitutions apostoliques du IV^e s. (voir Dict. d'Archéologie chrétienne et de liturgie, art. Hymnes). Une de celles-ci (VII, 48) fut traduite en latin dès le VI^e s., l'h. *Te decet laus* affectée à l'office nocturne du dimanche (*Regula monasteriorum*, chap. XI). Mais la tradition musicale de cette h. est partagée entre 4 versions mélodiques différentes, connues par des manuscrits plus récents que ceux qui nous ont transmis le texte (voir M. HUGLO, in *Jb. für Hymnologie* u. Liturgik XII, 1967, pp. 111-116). L'h. du soir, *Phôs ilaron*, n'est pas moins ancienne, puisqu'elle est mentionnée par St Basile († 379), mais elle ne fut traduite en latin qu'au XIII^e ou au XIV^e s. (voir A. TRIPOLITIS, in *Vigiliae Christianae* XXIV, 1970, pp. 189-196).

La plus ancienne h. occidentale est donc le → *Te Deum*. L'auteur en serait Nicetas de Remesiana

ou St Hilaire de Poitiers († 366). Cet évêque est encore l'auteur de 3 h. métriques (voir Anal. Hymn. 50, p. 4) qui n'ont connu aucune audience dans la liturgie. En fait, le véritable point de départ de l'h. liturgique est marqué par St Ambroise de Milan († 397) qui a composé pour le cycle annuel des fêtes une dizaine d'h. de mètre iambique, comptant habituellement 8 strophes. Au témoignage de St Augustin, elles connurent un immense succès dès leur lancement. Leur perfection formelle, souvent imitée par la suite, leur a conféré un titre à l'admiration tel que le terme d'« ambrosianus » était devenu dès le VI^e s. le synonyme d'h. liturgique. Si St Ambroise est reconnu par la critique comme auteur des textes, quelle est sa part dans la composition mélodique ? La table thématique des mélodies d'h. ambrosiennes (M. HUGLO et E. MONETA-CAGLIO, *Fonti e paleografia del Canto ambrosiano*, in *Archivio ambrosiano* VII, 1956, pp. 99-101) permet de constater une fixité absolue des timbres mélodiques par rapport aux textes, alors que dans les hymnaires médiévaux un même timbre mélodique peut se transporter d'une h. à une autre à condition qu'elle soit de même mètre. Ce transfert des mélodies s'est produit plus d'une fois pour les h. ambrosiennes lors de leur exportation vers les églises étrangères de Gaule et de Germanie. Pour les h. de Maximianus, rédigées aux VI^e-VII^e s. (voir Anal. Hymn. 52, p. IX), on a repris dans quelques cas un timbre existant mais on en a composé de nouveaux : l'un d'eux, de structure pentatonique, est construit sur le schéma AABA. Sa composition pourrait bien remonter à la même époque que les textes. Ainsi, sauf dans le cas de l'h. *Splendor paternae gloriae*, qui comporte deux mélodies (une d'été, une d'hiver), on peut accorder une forte présomption en faveur de la très haute antiquité de l'hymnodie ambrosienne, tout en réservant la question insoluble de la part de St Ambroise dans la composition des timbres mélodiques. Ainsi, les h. de St Ambroise ont constitué les assises de l'hymnaire du → chant ambrosien et de la plupart des hymnaires occidentaux, du moins dans les églises qui n'excluaient pas a priori des textes composés par les poètes chrétiens au profit exclusif des pièces d'origine scripturaire. A ce propos, il faut évoquer les prescriptions du IV^e concile provincial de Tolède, en 633 (can. 13, in J.D. MANSI, *Ecclesiae Occidentalis monumenta juris antiquissima*, Oxford 1899-1939, vol. X, p. 623), à l'encontre des h. considérées comme « composition humaine », et il faut rappeler que l'église romaine n'a pas admis les h. dans son « cursus » avant le XII^e s., époque où les liturgies romano-franques faisaient retour à leur point de départ, riches d'amplifications reçues des anciennes liturgies autochtones.

A la différence des formes liturgiques usuelles en prose (→ antiennes, → répons), qui sont généralement anonymes parce que tirées de la Bible pour la plupart, l'h. est une composition personnelle dont l'auteur est très souvent identifié : 1^o parce qu'elle a été parfois extraite par les compilateurs d'hymnaires d'ouvrages d'ensemble d'une authenticité certaine, tels le *Cathemerinon* et le *Peristephanon* de Prudence († 405) qui ont fourni aux diverses liturgies latines une vingtaine de pièces, ou le *Carmen paschale* de Sedulius ou enfin les œuvres de Paulin de Nole ; 2^o parce que le nom fourni par la suscription des hymnaires peut aisément être contrôlé par des

citations anciennes, par des mentions de biographes ou de chroniqueurs, ou confirmé par la critique textuelle. C'est ainsi que les noms de poètes chrétiens célèbres se sont inscrits à la suite de celui de St Ambroise dans les hymnaires des diverses liturgies et que ces compositions signées se retrouvent au titre de patrimoine commun dans la plupart des anciens hymnaires : hymnaire du rite hispanique ou mozarabe, hymnaire gallican, hymnaire provençal ou de Lérins, hymnaire irlandais, etc. — L'ancienne liturgie d'Espagne possédait un hymnaire très riche (Anal. Hymn. 16 et 27; voir J. SZÖVERFFY, *Iberian Hymnody*, in *Classical Folia* XXIV, 1970, pp. 187-253, et XXV, 1971, pp. 9-136), mais pour les mélodies on ne possède que fort peu d'éléments à cause de la suppression du → chant mozarabe avant l'adoption de la portée musicale en Espagne : une mélodie hispanique pour une h. à la Croix a survécu à la réforme grégorienne de 1086 (voir M. HUGLO, in *Revue Grég.* XXVIII, 1949, p. 194). — L'hymnodie de l'ancienne liturgie gallicane (voir l'art. CHANT GALLICAN) est connue par deux hymnaires antérieurs à la réforme grégorienne de la fin du VIII^e s. : plusieurs mélodies des hymnaires médiévaux pourraient bien provenir de cette antique tradition gallicane (voir le tableau de l'art. Gallican rite in *Grove*, 6/à paraître). — Aux hymnographes italiens du V^e s. s'ajoutent les noms de Venance Fortunat († 600), évêque de Poitiers, compositeur des h. à la Croix (Anal. Hymn. 50, p. 70), et celui d'Eugène de Tolède († 658), qui tous deux ont fourni quelques pièces à l'hymnaire hispanique.

Aux V^e et VI^e s. la métrique classique, fondée sur la quantité, avait fait place au rythme accentuel qui a pour principe le retour à places fixes de l'accent tonique du mot latin. A l'époque carolingienne, dont Bède le Vénérable († 735), auteur d'un traité de métrique et de plusieurs h. (*ibid.* p. 98), peut être considéré comme l'un des devanciers immédiats, l'étude des auteurs latins suscite des préférences dans le retour aux mètres classiques (hexamètres, iambes) et à la strophe sapphique : p. ex. l'h. de St Jean-Baptiste, *Ut queant laxis* de Paul Diacre (*ibid.* p. 120), qui devait fournir, après changement de la mélodie originale, le nom des notes de la gamme (voir C.A. MOBERG, in *AfMw* XVI, 1959, pp. 187-206). Il faut mentionner à cette même époque l'apparition des → « versus », qui ne sont autres que des h. à refrain chantées en procession : dans certains « versus », le refrain se chante suivant la même mélodie que les autres strophes (p. ex. *Pange lingua* de Venance Fortunat pour le vendredi saint), tandis que dans d'autres, le refrain a une mélodie distincte de celle des strophes (p. ex. *Gloria laus* des Rameaux). Le plus souvent, les « versus » carolingiens ont été extraits des poètes chrétiens anciens (p. ex. *Salve festa dies* de Pâques, tiré des œuvres de Venance Fortunat; Anal. Hymn. 50, p. 77 et ss.) ou même contemporains (*Gloria laus* de Théodulfe d'Orléans, † 821; « versus » *Omnipotentem* de Walafrid Strabon pour le samedi des Quatre-Temps de septembre au Graduel, *ibid.*, p. 169). L'abbaye de Saint-Gall s'est signalée par la composition de « versus » de procession attribués à Ratpert (*ibid.*, p. 235 et ss.), à Waltram (*ibid.*, p. 244 et ss.) et à Hartmann (*ibid.*, p. 250 et ss.); Rhaban Maur († 856) est à rapprocher de ce groupe (*ibid.*, p. 181).

Durant tout le reste du Moyen Age, il est peu d'écrivains connus qui n'aient composé une ou plusieurs h. (voir Anal. Hymn. 43 et 52), dont l'audience est souvent assez réduite. Ainsi, Alcuin († 804) a composé deux h. liturgiques pour St Vaast (Anal. Hymn. 50, p. 153), qui n'ont trouvé qu'une dispersion assez limitée. Les h. d'Odon de Cluny († 942) en l'honneur de St Martin (*ibid.*, p. 264) et celles de St Odilon († 1048), second successeur du précédent (*ibid.*, p. 297), n'ont guère dépassé le milieu clunisien. Par contre, les h. de St Pierre Damien († 1072), en particulier celles du Petit office de la Vierge qui figurent notées à la fin d'un ancien graduel clunisien (Paris, BN, Ms lat. 1087), ont connu une audience plus large (Anal. Hymn. 48, pp. 29-87; voir O.J. BLUM, in *Traditio* XII, 1956, pp. 87-148; et M. LOKRANTZ, *Opera poetica* di S. Pier Dam., diss. Stockholm 1964). Même remarque pour les h. de Fulbert de Chartres († 1028), qui a composé pour Complies, pour le Carême et pour quelques autres fêtes du Temporal diverses pièces qu'on retrouve encore parfois dans les hymnaires imprimés (Anal. Hymn. 50, p. 280 et ss.). — Au début du XII^e s., Anselme du Bec puis de Cantorbéry († 1109) a été rayé par les critiques de la liste des hymnographes, tandis que l'abbé de Cluny, Pierre le Vénérable († 1156) y demeure en raison de ses quelques h. et surtout de ses séquences (Anal. Hymn. 48, p. 233 et ss.). Abélard s'est fait remarquer par la composition d'un hymnaire complet, l'hymnaire du Paraclet (*ibid.*, pp. 162-223), et par ses 6 « planctus » élégiaques (*ibid.*, pp. 223-232). — Les Cisterciens, fondés par St Bernard († 1153), adoptent un hymnaire très sobre dont textes et mélodies sont empruntés principalement à l'hymnaire de Milan, tandis que les autres ordres produisent nombre de compositions, ne serait-ce que pour les saints de leur famille religieuse. Au XIII^e s. le dominicain St Thomas d'Aquin passe pour le compositeur des h. de l'office du St Sacrement, inspirées de modèles anciens, alors qu'à la même époque le prêtre milanais Origo Scaccabarozzi († 1293) compose des pièces nouvelles sur les anciens thèmes mélodiques ambrosiens (Anal. Hymn. 14 b, p. 163 et ss.). A la fin du Moyen Age, on remarque surtout les h. composées pour le bréviaire des Brigittines et les compositions attribuées à Thomas a Kempis (Anal. Hymn. 48, p. 475 et ss.), auteur présumé de *L'Imitation de Jésus-Christ*. — L'hymnaire du bréviaire romain, qui avait résisté à une tentative malheureuse d'hymnaire « mythologique » due à l'essai de Zacharie Ferreri, évêque de Guardia sous Clément VII († 1534), est resté dans sa forme littéraire par le pape Urbain VIII (Maffeo Barberini) et par quatre jésuites humanistes : « quod non fecerunt Barbari... auferunt Barberini ». L'hymnaire traditionnel subsista heureusement dans les ordres monastiques et à la basilique vaticane. A la fin de ce même XVII^e s. apparaissent en France les bréviaires néo-gallicans, qui devaient se multiplier jusqu'à la Révolution : en 1789, 90 diocèses sur 130 avaient adopté un nouveau bréviaire dont les h. avaient pour auteurs les frères Claude et Jean-Baptiste Santeul... et bien d'autres (J. SZÖVERFFY, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung* II, p. 446, note 157).

La musique. Les plus anciens hymnaires ne portent que rarement des neumes (p. ex. celui de St-Séverin de Naples; textes reproduits in Anal. Hymn. 14a) car les h. sont les mélodies du répertoire liturgique

les plus faciles à retenir. Les premiers hymnaires notés datent de la fin du XI^e et du début du XII^e s. : hymnaire de Moissac, à la Bibl. Vaticane (Rossi 205 ; voir Anal. Hymn. 2), hymnaire d'Huesca (voir B. MORAGAS, in *Liturgica I*, Montserrat 1956, pp. 277-293), tous deux avec notation aquitaine ; hymnaire de Nevers, noté sur lignes (Paris, BN, nouv. acq. lat. 1235 ; voir *Monumenta Monodica Medii Aevi I*, éd. par BR. STÄBLEIN) ; hymnaire alémanique, à notation alphabétique (Einsiedeln 366, éd. par B. EBEL, voir Bibliogr.). Au XIII^e s. les psautiers hymnaires notés sont beaucoup plus nombreux (Mss. de Cambrai, Évreux, Klosterneuburg, Paris, Saint-Omer, Troyes, Worcester, etc.). Enfin, aux XIV^e et XV^e s., dans les hymnaires manuscrits, puis, au XVI^e s., dans les imprimés, on relève des notations proportionnelles sur certaines h. pour lesquelles la mesure à trois temps paraît évidente.

La comparaison des mélodies de tous ces hymnaires est une opération si complexe que l'éditeur des h. dans les *Monumenta Monodica Medii Aevi I* (1956), Br. Stäblein, a dû se contenter d'éditer des collections, c.-à-d. la succession des mélodies d'h. telles qu'elles se présentent dans les hymnaires. On peut faire certaines remarques sur les mélodies telles qu'elles ont été restituées dans l'Antiphonaire monastique de 1934, résultante sérieuse de l'ensemble de la tradition manuscrite. Le schéma des h. est très varié ; il va du parallélisme des motifs (ABAB = 6 %) à la répétition d'une même cellule mélodique dans la strophe à des places différentes : soit sur les deux vers impairs (ABAC = 3 %), soit sur les deux vers pairs (ABCB = 4 %), soit sur le vers initial et le final (ABCA = 15 %), soit sur les deux vers centraux (ABBC = 4 %), soit sur les deux initiaux (2 %), soit enfin sur les deux terminaux (1 %). On relève encore la répétition de la même cellule mélodique sur trois vers d'une même strophe avec une variation au 2^e vers (ABAA = 1 %) ou au 3^e (AABA = 7 %) ; cette dernière forme, que l'on a déjà rencontrée dans l'hymnodie ambrosienne, est un procédé de composition que l'on retrouve dans les h. syriaques, dont les origines remontent jusqu'à St Ephrem (voir A. DE MALLET, in *Le Muséon LXXXV*, 1972, pp. 171-199). Cependant, le schéma mélodique le plus répandu est celui d'une mélodie à 4 membres différents (ABCD = 26 %), le reste des pièces analysées se réduisant à des schémas plus complexes, du fait de l'inégalité du nombre des syllabes dans les vers (p. ex. AB C D A pour la strophe sapphique), ou étant reléguées dans les « divers ». — La question du rythme et de la mesure ne saurait être dissociée de celle de la mélodie : la réponse diffère suivant que l'on a affaire à une mélodie syllabique, voire à peine ornée, ou à une mélodie chargée de neumes sur chaque syllabe. En général, les variantes interviennent dans le sens de la simplification, l'allègement des neumes favorisant une exécution à 3 temps ; parfois, à partir du XIV^e s. notamment, cette exécution ternaire est indiquée dans la notation par combinaison de « virga », « punctum » et losanges.

L'h. était destinée plus de d'autres pièces au traitement polyphonique : un des premiers traités d'organe, la *Musica enchiradis*, prend en exemple une strophe d'h. (GERBERT Scr. I, pp. 169-170). Dans l'École de Notre-Dame de Paris, on a parfois chanté les h. à deux (p. ex. *Ave maris stella*) ou à trois voix

(*Iste Confessor* du Ms. de l' Arsenal, éd. par A. GASTOUÉ, in *Études franciscaines XVI*, 1906, pp. 210-213). Dans les principaux manuscrits de l'Ars Nova, on relève quelques h. (voir G. HAYDON, in Fs. Br. Stäblein, Kassel, BV, 1967, pp. 79-91), de même que dans le processionnal de Ste-Marie-des-Anges à Florence, conservé à la Fabrica del Duomo. Ce sont ces mêmes « versus » de la semaine sainte qui seront harmonisés par Palestrina. Auparavant, les polyphonistes de l'École franco-flamande avaient écrit les 2 ou 3 parties accompagnant la teneur grégorienne, d'autant plus faciles à traiter que leur exécution était mesurée : à cet égard, il faudrait mentionner les œuvres de mus. religieuses dues à J. Dunstable, G. Dufay, R. de Lassus et tous ceux qui les ont suivis jusqu'à l'époque contemporaine. Alors que le Moyen Âge n'avait connu que des compositions isolées, on constitue dès le XV^e s. des recueils d'h. à plusieurs voix, notamment au Mont-Cassin et à Rome (R. GERBER, voir Bibliogr.), recueils qui servaient à une époque où, à Vêpres, l'office était solennisé par l'usage du faux-bourdon pour le *Magnificat* et de la polyphonie (sur les usages italiens, voir T.R. WARD in MD XXVI, 1972, pp. 161-188).

Pour obtenir une vue complète de l'histoire de l'h., il faudrait examiner les rapports entre mélodies de l'hymnaire et chanson populaire. Si la « cantio » ou h. extra-liturgique à sujet religieux peut être considérée comme l'ancêtre de la chanson et surtout du Noël (Anal. Hymn. 20 ; 1, 15, 17, 21, 33, 45, 46), il faut bien admettre que des mélodies liturgiques sont passées de l'église à sa périphérie : le Noël *Conditor fut le non pareil* a emprunté les éléments de son texte et sa mélodie à 6/8 aux livres de chœur du XVII^e s. De même, une des mélodies de l'*Ave maris stella* a servi de modèle au chant provençal *Reis glorios* (BR. STÄBLEIN, in *Miscelânea H. Anglés*, Barcelone, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, pp. 889-894). C'est là un phénomène fréquent, que l'on avait déjà observé à propos de l'*O Maria deu maire* limousin tiré lui aussi de l'*Ave maris stella*, et que l'on retrouvera dans ces h. nationaux empruntant leur mélodie à un *Tantum ergo* polyphonique de J. Haydn (F. GRASBERGER, *Die Hymnen Österreichs*, Tutzing, Schneider, 1968). Inversement, certains rythmes de danse populaire ont été tardivement imposés à des h. par le truchement de la chanson folklorique : ainsi l'*O filii et filiae* de Pâques avec son refrain *Alleluia* (A. GASTOUÉ, in *Tribune de St-Gervais*, 1907, p. 83 ; cf. l'Ami du Clergé, 1950, pp. 125-128).

Au siècle dernier, on chantait encore au salut du St Sacrement l'*O salutaris* adapté à une romance sans paroles de F. Mendelssohn. Il faut encore rappeler le cas des mélodies d'h. liturgiques passées au → Psautier huguenot, dont la traduction en strophes due aux poètes humanistes de la Réforme pouvait sans difficultés s'adapter sous les mélodies de l'hymnaire traditionnel. Enfin, le → choral allemand a emprunté lui aussi plus d'une mélodie à l'hymnaire. J.S. Bach en a harmonisé quelques-unes, p. ex. dans la cantate *Nun komm der Heiden Heiland* (v. 1740), l'hymne *Veni, Redemptor gentium* ; pour les autres périodes de l'année liturgique, Bach a souvent pris l'hymnaire comme point de départ de ses compositions (A. BONNET, in *Revue Grég.* XXXVII, 1958 et suiv.).

Bibliographie — 1. L'Antiquité. Cf. la bibliogr. de l'art. GRÈCE. — 2. L'Église byzantine. K. KRUMBACHER, *Gesch. der Byzantinischen*

Literatur, Munich 2/1897; E. WELLESZ, *The Akathistos Hymn*, in *Monumenta Musicae Byzantinae*, Transcripta IX, Copenhagen 1957; G.G. MEERSSEMAN, *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, 2 vol., Fribourg (Suisse), Universitätsverlag, 1958-60; H.G. BECK, *Kirche u. theologische Literatur im byzantinischen Reich*, Munich, l'Auteur, 1959. — 3. **L'église latine.** a) Les textes. On n'a retenu ici que les ouvr. généraux qui contiennent la littérature concernant le sujet et les répertoires : CL. BLUME et G.M.DREVES, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 2 (1888), 4, 11, 12, 14, 16, 19, 22, 23, 27, 41, 43, 50-52 (1909); U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum*, 4 vol., Louvain 1892-1920; H. LECLERCQ, art. Hymnes, in *Dict. d'Archéologie chrétienne et de liturgie* VI/2, Paris 1925; P. RADO, « *Repertorium hymnologicum* » des mss. de Hongrie, Budapest 1945; H. WALTHER, *Initia carminum ac versum Medii Aevi posterioris latinorum*. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtungen, Göttingen, Vandenhoeck & R., 1959; J. SZÖVERFFY, *L'hymnologie médiévale*, recherches et méthodes, in *Cahiers de civilisation médiévale* IV, Poitiers 1961; du même, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung*, I Die lateinischen Hymnen bis zum Ende des 11. Jh., II Die lateinischen Hymnen vom Ende des 11. Jh. bis zum Ausgang des Mittelalters, 2 vol., Berlin, E. Schmidt, 1964-65; J. JULIAN, *A Dict. of Hymnology*, New York, Dover, 1967; cf. également *Jb. für Liturgik u. Hymnology* depuis 1955. — b) La musique en général : E. GARBAGNATI, *Gli inni del Breviario ambrosiano*, Milan 1897; K. WEINMANN, *Hymnarium parisiense*. Das Hymnar der Zisterzienserabtei Pairis im Elsass, Regensburg 1904; B. EBEL, *Das älteste alemanische Hymnar mit Noten*. Kodex 366 Einsiedeln, Einsiedeln 1930; C.A. MOBERG, *Die liturgischen Hymnen in Schweden*, I Quellen u. Texte, Copenhagen, Munksgaard, 1947, II Melodien, éd. par I. Milveden, en prép.; B. RAJECZKY, *Melodiarum Hungariae Medii Aevi*, I Hymni et Sequentiae, Budapest 1956; BR. STÄBLEIN, *Monumenta Monodica Medii Aevi*, I Hymnen, Kassel, BV, 1956; du même, art. Hymnus, in *MGG* VI, 1957; *The English Hymnal with Tunes*, Londres, Oxford Univ. Press, 14/1963; R. GERBER, *Zur Gesch. des mehrstimmigen Hymnus*, Kassel, BV, 1965; PL. MITTLER, *Melodieuntersuchung zu den dorischen Hymnen der lateinischen Liturgie im Mittelalter*, Siegburg, Respublica Verlag, 1965; E. PARKS, *The Hymns and Hymn Tunes Found in the English Metrical Psalter*, New York, Coleman Ross Co., 1966.

E.K. BORTHWICK, C. FLOROS et M. HUGLO