

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

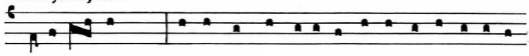
http://www.univ-nancy2.fr/MOYENAGE/UREEF/MUSICOLOGIE/AdMMAe/AdMMAe_index.htm

SÉQUENCE (lat., *sequentia*, = suite). 1. A l'origine, le long mélisme d'environ 200 notes, vocalisé sur *-a*, qui faisait suite à l'*Alleluia* lorsque celui-ci était repris une nouvelle fois après le verset psalmique. Dans les tropaires aquitains et dans le chant ambrosien, la vocalise en question porte le nom de « *melodiae* ». Le plus ancien témoin du terme est l'antiphonaire du Mont-Blandin (fin du VIII^e s.), qui, après l'indication des versets d'*alleluia* des dimanches d'été, donne 6 fois la rubrique « *cum sequentia* ».

Dans les pays de langue germanique — l'« Est » — on a donné le nom de *s.* au texte composé pour être chanté sous ces mélismes à raison d'une syllabe par note. Nous retrouvons donc, à l'origine, un procédé d'adaptation identique à celui qui a présidé à la composition des → prosules et → tropes logogènes. Le texte nouveau, à l'Est, porte donc le même nom que la « *sequentia* » ou « *melodiae longissimae* » dont parle Notker, alors qu'en Aquitaine les essais différents d'adaptation de textes prennent le nom de « *prosa* » : le texte adapté sous la *s.* mélismatique est en effet rédigé en prose assonancée en *-a*, non en vers (l'hypothèse de J. Chailley, qui voyait dans « *prosa* » la contraction de « *pro sequentia* », paraît plus ingénieuse que fondée).

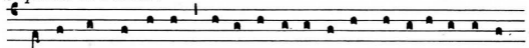
Ainsi, les premières proses de l'« Ouest » — les pays de langue romane — et les anciennes *s.* de l'Est ne sont pas versifiées, contrairement aux *s.* non liturgiques du « groupe Winterfeld » (voir plus loin), mais elles sont écrites en prose, avec assonance en *-a* (à l'Ouest, mais non à l'Est) en fin d'incise, pour bien marquer la dépendance du texte à l'égard de l'acclamation biblique « *Alleluia* ». Cette dépendance est encore soulignée dans les proses de l'Ouest par le maintien du mot « *Alleluia* » en tête de la composition, alors qu'à l'Est la *s.*-texte se substitue totalement au modèle et se colle à la première note de la mélodie :

Prose française :



Al-le-lu-ia. Regnântem sempitér-na per sâ-cla suscep-tú-ra

Séquence de Notker :

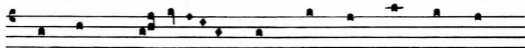


Psállat Ec-clé-si-a mâ-ter il-li-bâ-ta et vir-go si-ne ru-ga

Malgré ces divergences, on constate que l'Est et l'Ouest se rejoignent au milieu ou à la fin des textes sur un même verset, identique de part et d'autre, et qui, comme tel, devait appartenir à la s. mélodique primitive. Du point de vue liturgique, la prose et la s.-texte ne se diversifient pas de l'Alleluia de la messe : elles sont, comme la glose, le développement verbal de ce « jubilus » qui, suivant St Augustin, avait la prétention de se passer de texte. Aussi est-il aisé de comprendre dans quel sens la prose « prolonge » l'Alleluia : la rubrique du Missel romain et celle du Graduel, qui prescrivent de ne pas répéter l'Alleluia après le verset lorsqu'il y a prose (à Pâques, à la Pentecôte et à la Fête-Dieu), prennent donc toute leur valeur dans ce contexte historique.

Les sources : les prosaires-séquentiaires. Les sources anciennes relatives aux origines et à l'histoire de la s. se ramènent à deux genres : les textes littéraires, en particulier le prologue de Notker à Liutward de Vercelli en 884, et les livres liturgiques qui contiennent les proses ou les séquences.

Le → tropaire-prosaire est l'un des plus récents livres de chant. Il comprend les → tropes du propre et de l'ordinaire mais aussi les grandes s. mélismatiques de l'Alleluia de la messe, les versets d'offertoire avec leurs prosules et parfois les antiennes de procession, voire même — dans les moins anciens — des drames liturgiques. Les tropaires-prosaires les plus connus de l'Ouest sont ceux de l'école de St-Martial; à l'Est, ceux de Saint-Gall. Dans ces derniers, on a transcrit en tête des s. le prologue rédigé par Notker en 884 à l'adresse de Liutward de Vercelli : « Lorsque j'étais encore tout jeune, les très longues mélodies si souvent confiées à ma mémoire s'enfuyaient de mon cœur léger et instable : je me mis alors à réfléchir en silence au moyen de les retenir. A cette époque [c.-à-d. ap. 841-851], nous arriva un prêtre de Jumièges, récemment dévastée par les Normands. Il avait emporté avec lui son Antiphonaire, dans lequel quelques vers étaient adaptés aux s. : ils étaient d'ailleurs fort mauvais. Autant leur vue me délecta, autant leur goût me fut amer. Cependant je me mis à écrire, à leur imitation, *Laudes Deo concinat*



Lau-des Dé - - o con - cí - nat ór - bis.

et plus loin *Coluber Adae deceptor*. Je les offris alors à mon maître Ison. Me félicitant de mon zèle et plein de condescendance pour mon inexpérience, il loua ce qui lui plaisait et s'occupa de corriger ce qui était moins bon en me disant : « A chaque note de la cantilène doit correspondre une syllabe du texte »... Instruit de cette manière, je composai pour la deuxième fois : *Psallet Ecclesia mater*

illibata... Ce texte nous éclaire sur la méthode de composition de la s. liturgique à ses débuts. La suite de l'évolution peut s'observer dans les tropaires-séquentiaires. — 1^o Dans les plus anciens tropaires-séquentiaires de l'Ouest (et, pour l'Est, dans le Ms. 484 de Saint-Gall seulement), les mélismes de la s. sans texte sont écrits à longues lignes. On relève seulement dans certaines s. quelques prosules d'un ou deux « versus » assonancés en -a. Singularité notable et sans explication : les neumes des s. du tropaire de Saint-Gall 484 sont tracés en remontant la page de bas en haut (fac. in MGG XII, 1965, col. 533-34). L'édition des mélodies de s. a été donnée par Anselm Hughes d'après les papiers de Henry M. Bannister en 1934 : les prosules ont été indiquées à leur place dans cette édition. Chacune des mélodies porte un nom, car il serait impossible de les désigner autrement : *Frigdola*, *Planctus Cygni*, *Duo tres*, *Concordia*; certaines portent un nom qui donne peut-être une indication d'origine (*Metensis*; *Mater*, source de tout un groupe) ou qui suppose un accompagnement instrumental (*Cithara*, *Fidicula*, *Fistula*, *Tuba nostra*). Deux seulement ont été « organisées », c.-à-d. pourvues d'une 2^{de} partie (*Concordia* et *Benedicta sit*). — 2^o Dans nombre de séquentiaires allemands, le texte de la s. est écrit incise par incise, sans notation neumatique, tandis que le mélisme séquentiel, parfois précédé de son titre usuel, est débité groupe de neumes par groupe de neumes, dans la marge extérieure (voir fac. de Saint-Gall 376, in MGG XII, col. 523-24). — 3^o Le mélisme séquentiel en marge est doublé dans le milieu de la page par le « débit » de la mélodie à raison d'une note par syllabe — « virga » ou « punctum » — au-dessus du texte de la séquence. — 4^o Le mélisme marginal disparaît et il ne reste plus que la notation syllabique au-dessus du texte. — 5^o A l'Ouest, notamment en Aquitaine, les prosaires comportent d'une part la série des grands mélismes séquentiels (fac. in MGG XII, planche 29) et d'autre part la succession des proses dans l'ordre liturgique. — 6^o La prose « occidentale », qui commence habituellement par *Alleluia*, perd peu à peu son *Alleluia* initial pour commencer sur la prose elle-même. L'évolution est sensible dans le cas où nous possédons une série de prosaires de différentes époques provenant d'une même église, p. ex. Nevers.

Origines de la séquence liturgique. Il est généralement admis que les s. liturgiques ont été composées dans le nord de la France, vers 830. Mais à côté de ce genre nouveau, il faut faire état d'une forme voisine probablement très ancienne qui est le fruit de la première renaissance carolingienne, la s. non liturgique, dont l'un des plus anciens exemples est cité avec sa notation par la *Musica enchiriadis* (fin du IX^e s.). Une profonde différence de forme sépare ce genre poétique de la s. liturgique : d'abord son texte est versifié, alors que la prose liturgique à ses débuts est seulement assonancée en -a. Ensuite, et surtout, le parallélisme des strophes n'est plus deux à deux, mais partie par partie. Ainsi dans *Psalle symphonizando*, dont la mélodie a été restituée par Br. Stäblein (in Fs. W. Wiora, 1967, p. 225) :

I : 1 ^a 1 ^b } II : 5 ^a 5 ^b }	A	2 ^a 2 ^b } 6 ^a 6 ^b }	B
3 ^a 3 ^b 3 ^c 3 ^d } 7 ^a 7 ^b 7 ^c 7 ^d }	C	4 ^a 4 ^b } 8 ^a 8 ^b }	D

Actuellement, 8 pièces de ce genre primitif ont été identifiées : 5 ont été découvertes par le philologue Paul von Winterfeld, les trois autres ont été relevées ensuite. La plupart sont en hexamètres. De ce groupe on pourrait rapprocher certains « planctus », tel celui qui déplore la perte de Charlemagne. Cette s. versifiée avait peu de chances d'entrer dans la liturgie de la messe à côté des pièces scripturaires, du fait qu'elle se rapproche de l'hymne, qui n'était pas admise partout dans la liturgie.

La prose liturgique est issue de ces petits membres de prosules assonancées en -a, réduites à deux stiques ou versets figurant au milieu ou à la fin des grands mélismes séquentiels. Comme chaque incise de la s.-mélodie était répétée (d = « duplicatur » à chaque cadence), il fallait que la prosule comportât deux incises. Ces prosules ou tropes présentent la particularité de se retrouver comme dénominateur commun au milieu ou à la fin des proses adaptées, à l'Ouest, au mélisme séquentiel et, à la même place, à l'intérieur des s.-textes composées à l'Est sur ce même mélisme. Il est probable que c'est l'un de ces « versus » qui a servi de modèle à Notker. La destruction de Jumièges par les Normands eut lieu en 841 ou 851, mais c'est seulement en 866-870 que le prêtre exilé de Jumièges arriva à Saint-Gall. Son antiphonaire — il s'agit de notre Graduel — ne contenait que quelques vers en forme de trope (« aliqui versus »), du genre de ceux qui ont été décrits un peu plus haut. Si la prose est née dans le nord de la France, sa pénétration vers le sud, par le Limousin, a dû avoir lieu au même moment, c.-à-d. dans le dernier tiers du IX^e s. En tout cas, la prose aquitaine reste plus proche de l'*Alleluia*-s. que les hymnes de Notker. Ce dernier, sur le modèle apporté de Jumièges, compose deux s., dont il se déclare l'auteur, *Laudes Deo* et *Psallat Ecclesia*. La s. de Pâques *Sancti spiritus adsit* lui est attribuée avec certitude par d'anciens témoignages. Ses compositions, étalées sur 25 ans, avaient été copiées sur un rouleau mais furent rassemblées dans un petit manuscrit pour être offertes en hommage à Liutward, évêque de Vercelli en 884. Ainsi, en cette fin du IX^e s., le stade le plus important de l'évolution de la s. a été couvert : on ne peut pas parler ici de composition musicale mais seulement d'adaptation de texte à une mélodie préexistante.

La s. notkérienne, c.-à-d. celle de Notker le Bègue († 6 avr. 952) et celle de ses imitateurs tels que Ekkehardt le Doyen († 973) et Ekkehardt le Palatin († 990), va désormais se répandre partout à l'Est et jusqu'en Pologne. Par une sorte de retour aux sources, certaines compositions notkériennes vont revenir à l'Ouest : ainsi la s. de Pâques *Agni pascalis esu*, mais surtout celle de la Pentecôte *Sancti spiritus adsit*, qui a été chantée partout avant la composition d'Étienne Langton *Veni, sancte Spiritus*. Par un cheminement inverse, certaines proses françaises très anciennes avaient déjà passé à l'Est lors de la constitution à Saint-Gall du « canon de l'année 950 ». A l'Ouest, on peut constater que la composition des proses est florissante, tant en Normandie, dans l'abbaye de Jumièges reconstruite, que dans le sud-ouest de la France et même jusque dans la liturgie hispanique avant la « Reconquista ».

Souvent, on a opposé St-Martial à Saint-Gall pour en faire le centre d'où la poésie liturgique occidentale serait sortie. En fait, les centres de production de s.

et de tropes ont été multiples, et il n'est pas toujours facile de discerner, dans le répertoire aquitain, la part des éléments venus du nord des compositions locales propres à St-Martial. Dans toutes les pièces d'origine aquitaine, on relève une certaine unité de style, de vocabulaire et un respect plus grand de l'assonance en -a. C'est la prose aquitaine qui pénétrera en Espagne lorsque le répertoire dit grégorien sera imposé dans la péninsule pour y remplacer l'ancien chant mozarabe à la fin du XI^e s. et au début du XII^e : nul doute que quelques-unes de ces pièces ont suivi les chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle.

Séquences de transition - Séquences de seconde époque. Dès la fin du XI^e s., la prose a subi une évolution considérable, tant dans la composition de son texte que dans celle de sa mélodie : la rime a remplacé l'assonance; l'accent tonique a donné au vers son ossature harmonieuse; enfin, les strophes ont été égalisées. Néanmoins, le parallélisme mélodique des strophes impaires et paires subsiste, quoique la mélodie change toutes les deux strophes. Entre la prose primitive et la prose entièrement composée, on a reconnu un genre intermédiaire, qui ménage la transition entre prose de 1^{re} époque et prose de 2^{de} époque (ou prose du milieu du Moyen Age) : l'exemple le plus connu est la s. *Victimae paschali laudes* du Bourguignon Wipo (v. 1040). A l'Est, le maître de ce style de transition est Hermannus Contractus († 1054), abbé de Reichenau, plus grand « musicus » que poète. La s. de 2^{de} époque atteint son apogée avec les compositeurs de l'école de St-Victor de Paris. Mais ici, comme pour Notker, il n'est pas toujours aisé de discerner la part propre du chanoine Adam le Breton de celle de ses disciples et imitateurs. Ainsi la s. *Laudes crucis atollamus* (modèle du *Lauda Sion* de la Fête-Dieu), qui lui était naguère attribuée, a été reconnue comme l'œuvre de Hugues le Primat d'Orléans (1095-1160). Par ailleurs, on a constaté qu'un mouvement semblable à celui qui s'est effectué dans le milieu des chanoines parisiens de St-Victor s'était dessiné dans les centres augustins du diocèse de Salzbourg ainsi qu'à Seckau et à St-Florian. L'analyse de la critique a surtout porté sur les compositions de l'école de St-Victor, aussi remarquables par la profondeur de l'inspiration que par la beauté de l'expression. Il resterait maintenant à explorer méthodiquement la manière dont les compositions nouvelles ont pénétré peu à peu dans le répertoire des églises de France, d'Allemagne et même de Pologne pour remplacer progressivement les proses de 1^{re} époque et celles de la période de transition.

Le vers de la s. victorienne est fondé non sur la quantité prosodique mais sur l'accentuation. La césure coïncide avec la fin d'un mot, à quelques exceptions près, mais elle ne sépare pas toujours les vers en deux parties égales (ainsi le décasyllabe est coupé en 4 + 6). Enfin la rime porte au moins sur deux syllabes. A la rime entre les vers s'ajoute le parallélisme des strophes :

Sálve Máter Salvatóris Ab aetérno vás provísum
Vás eeléctum vás honorís Vás insígne vás excísum
Vás coeléstis grátiae Mánu sápiéntiae

Cette forme balancée, rythmée et rimée, est presque de la musique ou, du moins, ouvre les voies à la composition de la mélodie. Ici, c'est bien d'une composition qu'il s'agit et non plus d'une adaptation d'une mélodie préexistante comme pour la prose de 1^{re} époque. Le

parallélisme des vers appelle le parallélisme des timbres — ou leur renversement — et naturellement le parallélisme des strophes commande la répétition du même dessin mélodique.

Le style de la composition musicale est généralement syllabique, comme dans la s. ancienne, mais le développement de la ligne mélodique atteint souvent un « ambitus » plus étendu que jadis. Les timbres utilisés rappellent souvent les formules grégoriennes de centonisation, mais ils lui sont plus d'une fois étrangers : certains seraient d'origine populaire. On emploie maintes fois les intervalles autrefois inusités de sixte, de septième et d'octave. Enfin, les cadences sont fréquemment amenées par le grave; c'est là un héritage de la s. ancienne qui achevait ses incises par un « pes stratus » :

en protus (*ré*) : E D C D D
 († a G a a)
en tetrardus (*sol*) : a G F G G

Suivant P. Aubry, on ne relève aucune composition en deuterus (*mi*) ou en tritus (*fa*). Enfin, le rythme de la s. de 2^{de} époque, qui est habituellement imposé par le texte, est un rythme ternaire. L'exemple le plus accessible est celui de la s. de la Pentecôte attribuée à Étienne Langton (1150-1228), archevêque de Cantorbéry : les manuscrits confirment souvent cette interprétation par la notation proportionnelle (p. ex. le graduel de Paris, B.N. lat. 1 337, fol. 369^v); de même les imprimés tels que le *Graduale Cenomanense* de 1515.

Si le nombre total de textes de s. approche 4 500, celui des mélodies est sûrement inférieur, car à toutes les époques on a souvent réemployé pour les textes nouveaux des mélodies préexistantes (cas de *Laetabundus*). Au milieu du Moyen Age, le succès de la s. a été tel que parfois — ainsi dans le diocèse de Sion-en-Valais — la s. à strophes régulières a remplacé à l'office l'hymne usuelle. On a même créé des s. pour la Messe des morts, qui, en principe, ne devrait pas en comporter puisque, à part quelques exceptions rarissimes, le formulaire de cette messe exclut l'*Alléluia* et le remplace par un trait comme en Carême. La plus répandue, la s. *Dies irae*, attribuée tantôt à Latino Orsini, cardinal Malabranca, tantôt au franciscain Thomas de Celano, présente une singularité de composition, puisque ses dernières strophes sont empruntées à des versets du répons de l'absoute *Libera me*.

La s. offre bien des rapports avec le → lai en langue romane, que Jean Maillard appelle précisément « lai séquentiel », parce que « contrafacta en langue vernaculaire de séquences ». En somme, la s., comme le → trope, a été génératrice de formes nouvelles.

Si de l'époque des longues mélodies sans texte on a seulement conservé une mélodie écrite avec organum (*Benedicta sit*, transcription de W. APEL in RBMie X, 1956), il ne faut pas oublier que le tropaire de Winchester avait noté en neumes sans lignes une seconde voix pour plusieurs « melodiae ». Par ailleurs, le titre de quelques s. suggère un accompagnement vocal (*Organicis, Psalle symphonizando*). Pour les proses, il faut mentionner le *Rex coeli Domine*, dont les deux premières strophes sont « organisées » à titre d'exemple d'organum par l'auteur de la *Musica enchiriadis*. Enfin, dans les manuscrits de St-Martial, on relève

une dizaine de s. à deux voix, entre autres *Verbum bonum et suave*, tandis que dans un manuscrit de St-Andrews de l'École de Notre-Dame de Paris, les mélodies *Concordia* et *Post partum* sont utilisées comme ténor. Quant au thème du *Dies irae*, non seulement il a été traité par les compositeurs de messes de *Requiem* (M. Asola, G. Fauré, M. Durufé), mais encore il a inspiré les musiciens du siècle dernier (F. Liszt, H. Berlioz, S. Rachmaninov) pour évoquer le côté macabre ou fantastique de la mort. A l'opposé, le *Victimae paschali* de Pâques a été choisi comme thème de la cantate de Pâques *Christ lag in Todesbanden*, composée en 1724 par J.S. Bach. Magnifique couronnement de la carrière d'une forme monodique médiévale si populaire.

2. Sous le terme de « Sequenz » et de « sequeunce », les Allemands et les Anglo-Saxons désignent un procédé plus ou moins stéréotypé de construction et de développement musical, qui se rencontre dans l'ordre mélodique comme dans l'ordre harmonique. Dans le premier cas, il consiste en la répétition d'un court membre de phrase — une cellule mélodique éventuellement — sur divers degrés de l'échelle. Dans le second cas, la répétition concerne toutes les voix d'un passage polyphonique. En France, ce procédé d'écriture est généralement désigné par les termes de progression, de → marche d'harmonie, de → rosalie, qui s'appliquent plus particulièrement à la période classique. Le terme de s. paraît bien adapté à l'analyse mélodique dans les exemples suivants :



Chant grégorien, répons *Verbum caro*.



Josquin des Prés, *Messe « Mater Patris »*, fragment du *Benedictus* à 2 voix.

Éditions modernes — 1. **Éd. générales de textes. Répertoires :** J. KEHREN, Lateinische S. des M.A. aus Hss. u. Drucken, Mayence 1873, rééd. en facs. Hildesheim, Olms, 1969; CL. BLUME et G.M. DREVES, *Analecta hymnica Medii Aevi VII-X, XXIV, XXVII, XXXIX, XI, XLII, XLIV, LIII-LV, 1889-1922*; U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum...*, 6 vol., Louvain 1892-1920; W. VON DEN STEINEN, *Notker der Dichter u. seine geistige Welt*, Berne 1948; H. KOWALEWICZ, *Cantica Medii Aevi Polono-latina I*, Varsovie, Acad. des sciences, 1964. — 2. **Éd. de s. isolées avec ou sans mélodie :** R.J. HESBERT, *La prose Gloria sanctorum*, in *Traditio VII*, 1949-51; M. HUGLO, *La prose à N.-D. de Grâce de Cambrai*, in *Revue Grég.* XXXI, 1952; du même, *Un nouveau prosaire nivernais*, in *Ephemeres liturgicae LXXII*, 1957; G. VECCHI, *Lirica liturgica Ravennate*, in *Studi Romagnoli III*, 1952. — 3. **Éd. ou facs. des mélodies de s. :** A. SCHUBIGER, *Die Sängerschule St. Gallens*, Einsiedeln 1858; F. CLÉMENT, *Choix des principales s. du M.A.*, Paris 1861; E. MISSET et P. AUBRY, *Les proses d'Adam de St-Victor, texte et musique*, Paris 1900, rééd. en facs. New York, Broude Bros, 1969; H. PRÉVOST, *Recueil complet des célèbres s. du vénérable maître Adam le Breton*, Lignéu 1901; A. HAMMERICH, *Mediaeval Music Relics of Denmark*, Leipzig 1912; O. DRINKWELDER, *Ein deutsches Sequentiar aus dem Ende des 12. Jh.*, Graz et Vienne 1913; T. HAAPANEN et A. MALIN, *Zwölf lat. S. aus...* Finnland, Helsinki 1922; C.A. Moberg, *Über die schwedischen S. II*, Upsal 1927; A. HUGUES, *Anglo-French Sequelae*, Londres 1934, rééd. en facs. Farnborough, Gregg Press, 1966;

G. ZWICK, *Les proses en usage à l'église de St-Nicolas à Fribourg jusqu'au XVIII^e s.*, Immensee 1950; M. THELEN, Kölnner S., in *KmJb XXXIV*, 1950; R.J. HESBERT, *Le prosaire de la Ste-Chapelle*, in *Monumenta Musicae Sacrae I*, Mâcon 1952; du même, *Le prosaire d'Aix-la-Chapelle*, *ibid.* III, Rouen 1961; du même, *Le troiprosaire de Dublin*, Ms. Add. 710 de l'Univ. de Cambridge, *ibid.* IV, Rouen 1970; G. VECCHI, *Troparium Sequentiarum Nonantulanum*, Modène 1955; B. RAJECZYK, *Melodiarum Hungariae Medii Aevi I*, Budapest 1956; *Notkeri Poetae Balbuli, Liber Ymnorum...*, éd. des mélodies par G. B[IRKNER], Berne et Munich, Francke Verlag, 1960; N. DE GOEDE, *The Utrecht Prosarium*, in *Monumenta Musica Neerlandica VI*, Amsterdam 1965; J. STENZL, *Repertorium der liturgischen Musikhss. der Diözesen Sitten*, Lausanne u. Genf, I Diöz. Sitten, Fribourg, Éd. Universitaires, 1972; BR. STÄBLEIN, *Die S. der « klassischen » Epoche I bis etwa 1050*, in *Monumenta Monodica Medii Aevi IX-X* (en prép.).

Bibliographie — E. MISSET, *Poésie rythmique du M.A. Essai...* sur les œuvres poétiques d'Adam de St-Victor, Paris 1881; du même et P. AUBRY, *Les proses d'Adam de St-Victor*, Paris 1900, rééd. en facs. New York, Broude & Bros, 1969; A. GASTOUÉ, *La transformation des timbres liturgiques*, in *La Tribune de St-Gervais VII*, 1901; P. AUBRY, *L'ars mensurabilis et les proses liturgiques au XIII^e s.*, in *Haydn Zentenarfeier*, III, Kongress der IMG, Leipzig et Vienne 1909; CL. BLUME et H.M. BANNISTER, *Adam de St-Victor*, in *Analecta hymnica LIV*, 1915; J. HANDSCHIN, *Über Estampie u. S.*, in *ZfMw XII-XIII*, 1929-31; du même, *Aus der alten Musiktheorie...*, in *AMI XV*, 1943; H. SPANKE, *Aus der Vorgesch. u. Frühgesch. der S. in Zs. für deutsches Altertum...* LXXI, 1934; F. WELLNER, *Adam von St-Victor sämtliche S.*, Vienne 1937; G. VECCHI, *S. e lai*, in *Studi Mediaevali XVI*, 1943-50; du même, *Lirica liturgica ravennate*, in *Studi Romagnoli III*, 1952; du même, *Adamo di S. Vittore...*, Bologne, Forni, 1953; W. VON DEN STEINEN, *Die Anfänge der Sequenzdichtung*, in *Revue d'Hist. Ecclésiastique Suisse XL-XLI*, 1946-47; N. WEISBEIN, *Le « Laudes Crucis attollamus » de Maître Hugues d'Orléans...*, in *Revue du M. A. latin III*, 1947; G. REICHERT, *Strukturproblem der älteren S.*, in *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch.* XXXIII, 1949; L. BROU; S. et tropes dans la liturgie mozarabe, in *Hispania Sacra IV*, 1951; E. JAMMERS, *Rhythmische u. tonale Studien zur älteren S.*, in *AMI XXIII*, 1951; H. HUSMANN, *S. u. Prosa*, in *Ann. Mus.* II, 1954; du même, *Das Alleluia Multifarie u. die vorgregorianische Stufe des S.gesanges*, in *Fs. M. Schneider*, Leipzig, W. Vetter, 1955; du même, *Justus ut palma*, Alleluia u. S. in *St. Gallen u. St. Martial*, in *RBMie X*, 1956; du même, *Alleluia, Vers u. S.*, in *Ann. Mus.* IV, 1956; du même, *Die Alleluia u. S. der « Mater Gruppe »*, in *Kgr.-Ber. Wien*, Mozartjahr 1956, Graz et Cologne, Böhlau, 1958; du même, *Alleluia, S. u. Prosa im altspanischen Choral*, in *Fs. H. Anglés I*, Barcelone 1958; du même, *Die S. Duo/Tres. Zur Frühgesch. der S. in St. Gallen u. in St. Martial*, in *Memoriam J. Handschin*, Strasbourg, Heltz, 1962; du même, *Die Hs. Rheinau 71 der Zentralbibl. Zürich...*, in *AMI XXXVIII*, 1966; J. CHAILLEY, *Jumèges et les s. aquitaines*, in *Jumèges XII^e Centenaire II*, Rouen 1955; du même, *L'École musicale de St-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e s.*, Paris, *Les Livres essentiels*, 1960; du même, *Sur la rythmique des proses victoriniennes*, in *Fs. K.G. Fellerer*, Regensburg, Pustet, 1962; J. DUFT, *Le « Presbyter de Gimedia » apporte son antiphonaire à St-Gall*, in *Jumèges, Congrès du XII^e centenaire II*, Rouen 1955; R.J. HESBERT, *Les s. de Jumèges*, *ibid.*; J. LAPORTE, *La date de l'exode de Jumèges*, *ibid.*; R.L. CROCKER, *The Repertory of Proses at St-Martial de Limoges in the 10th Cent.*, in *JAMS XI*, 1958; du même, *Some 9th Cent. S.*, *ibid.* XX, 1967; du même, *The S.*, in *Gedenkschrift L. Schrade I*, Berne et Munich, Francke Verlag, 1973; F. WOLF, *Die Osters des Notker Balbulus*, in *Paschatis Solemnia*, Fribourg-en-Br., Herder, 1959; H. ANGLÉS, *Die S. u. die Verba im mittelalterlichen Spanien*, in *Fs. K.A. Moberg*, Stockholm 1961; BR. STÄBLEIN, *Die Unterlegung von Texten unter Melismen...*, in *Kgr.-Ber. New York 1961 I*, Kassel, BV, 1961; du même, *Zur Frühgesch. der S.*, in *AfMw XVIII*, 1961; du même, *Das sogenannte aquitanische Alleluia « Dies sanctificatus » u. seine S.*, in *H. Albrecht in memoriam*, Kassel, BV, 1962; du même, *Die Schwanenklage. Zum Problem Lai - Planctus - S.*, in *Fs. K.G. Fellerer*, Regensburg, Pustet, 1962; du même, *Notkeriana*, in *AfMw XIX-XX*, 1962-63; du même, *Die S. melodie Concordia u. ihr geschichtlicher Hintergrund*, in *Fs. H. Engel*, Kassel, BV, 1964; du même, *art. S.* in *MGG XII*, 1964; du même, *Psalle symphonizando*, in *Fs. W. Wiora*, Kassel, BV, 1967; L. ELFVING, *Étude lexicographique sur les s. limousines*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962; J. SZÖVERFFY, *Les proses de la Ste-Chapelle*, in *Cahiers de Civilisation médiévale VII*, Poitiers 1964; G. BRKNER, *Psaueme hébraïque et s. latine*, in *Journal of the Intern. Folk Music Council XV*, 1964; du même, *Das S.repertoire in Polen u. die Stellung der S. Jesu Christe Rex superne*, in *I. Intern. Congress Fr. Chopin*, Varsovie 1965; P. DRONKE, *The Beginning of the S.*, in *Beitr. zur Gesch. der deutschen Sprache u. Literatur LXXXVII*, 1965; A. HUGUES, *New Italian and English Sources of the 14th to the 16th Cent.*, in *AMI XXXIX*, 1967; J. MORAWSKI, *La s. Grates*

nunc omnes dans les sources polonaises, in Fs. H. Feicht, Cracovie 1967 (en pol.); P. EVANS, The Tropi ad sequentiam, in Essays for O. Strunk, Princeton, Univ. Press, 1968; W. DANIELSKI, S. en l'honneur de St-Adalbert, in Roczniki teologiczno-kanoniczne XVI, 1969 (en pol.); R.B.C. HUYGENS, Deux commentaires sur la s. Ave praeclara maris stella, in Cîteaux, Commentarii Cistercienses XX 1969; J. PIKULIK, La s. de Notker dans les mss. polonais, in Archiva, Bibl., Muzea Koscielne XVIII, 1969 (en pol.); du même, Les s. d'Adam de St-Victor dans les sources musicales polonaises, *ibid.* XX, 1970 (en pol.); J.D. DENT, A New Polyphonic Verbum bonum et suave, in ML LI, 1970; P. EVANS, Northern French Elements in an Early Aquitanian Troper, in Fs. H. Husmann, Munich, Fink Verlag, 1970; J. GOLOS, Éléments mesurés et polyphoniques dans le Graduel de Tyniec, in Muzyka XVI, 1971 (en pol.); K. LEVY, Lux de luce. The Origin of an Italian S., in MQ LVII, 1971; J. STENZL, Zur Kirchenmusik im Berner Münster vor der Reformation, in Fs. A. Geering, Berne, Haupt, 1972; J. MAILLARD, Lai, Leich, in Gedenkschrift L. Schrade I, Berne et Munich, Francke Verlag, 1975.

M. HUGLO