

Michel Huglo, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison*. Paris : Société Française de Musicologie, 1971 (*Publications de la Société Française de Musicologie*. Troisième série, tome II). 487 p.

Avant-propos (2012)

[PDF](#) 142 KO

Avant-propos, Introduction

[PDF](#) 3,69 MO

I Les premiers tonaires (VIII^e-IX^e siècles) – **II** Les tonaires des premiers théoriciens – **III** Les indications tonales des anciens livres de chant

[PDF](#) 20,4 MO

IV Les tonaires aquitains des X^e-XI^e siècles – **V** Les tonaires italiens

[PDF](#) 21 MO

VI Les tonaires des zones de transition : tonaires helvétiques – **VII** Les tonaires allemands des XI^e et XII^e siècles – **VIII** Les tonaires des zones de transition : tonaires de Liège

[PDF](#) 16,1 MO

IX Les tonaires français du XI^e au XIII^e siècles – **X** Les tonaires anglais du XI^e au XIII^e siècles – **XI** Les tonaires des Ordres religieux

[PDF](#) 14,5 MO

XII Comparaison des anciens tonaires – **XIII** Les tonaires récents et leurs formules mnémoniques – Conclusions

[PDF](#) 16,9 KO

Addenda et corrigenda – Répertoires bibliographiques – Tables – Planches hors texte

[PDF](#) 7,58 KO

Cette copie numérique a été mise en ligne avec l'accord de la Société Française de Musicologie (<http://www.sfmusicologie.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

CHAPITRE I

LES PREMIERS TONAIRES (VIII^e-IX^e SIÈCLE)

Le premier point à établir pour l'histoire d'un genre musical ou d'un livre liturgico-musical est la datation précise des plus anciens témoins connus : il convient donc de s'informer à quelle époque fut composé le premier tonaire. C'est au IX^e siècle qu'apparaît le premier tonaire complet, celui de Metz, mais c'est dans les dernières années du VIII^e siècle qu'un tonaire abrégé a été rédigé : celui du Psautier de Charlemagne transcrit dans le Nord-Est de la France, probablement à Saint-Riquier.

I. LE TONAIRE DU PSAUTIER DE CHARLEMAGNE :

Le « Psautier de Charlemagne » ou « Psautier carolingien » (Paris, B.N. lat. 13159) est un manuscrit de petit format (25 × 16 cm.) qui peut être daté, d'après l'analyse de la décoration et de l'écriture¹, de la fin du VIII^e siècle.

Il contient le texte gallican du Psautier avec la division des Psaumes conforme aux prescriptions liturgiques de la *Regula Benedicti*² ; chaque psaume se termine par une collecte dont l'ensemble forme une série dont il n'existe actuellement aucun autre témoin³.

Après le psautier suivent les litanies des saints⁴ qui autorisent à proposer la Picardie comme lieu d'usage et plus précisément Saint-

1. E. A. LOWE, *Codices latini antiquiores*, Part V (Oxford, 1950), p. 38, n° 652. — B. BISCHOFF, *Panorama der Hds.-Ueberlieferung aus der Zeit K.d.Gr. : Karl d. Grosse*, II *Das geistige Leben* (Düsseldorf, 1965), p. 239.

2. Sur ces points liturgiques, voir mon étude de la *Rev. grégor.* 31, 1952, 179.

3. L. BROU, *The Psalter Collects...* (London, 1949), H.B.S. LXXXIII, pp. 20 ss.

4. Cf. LEROQUAIS, *Les Psautiers mss. lat.* II (Mâcon, 1940-41), notice 138 ; B. OPFERMANN dans *Ephemer. liturgicae* 72, 1958, pp. 308-309.

Riquier, près d'Abbeville. Selon Fr. Masai¹, le ms. lat. 13159 aurait été écrit à Corbie *pour* St. Riquier.

Le lieu précis d'origine est difficile à déterminer avec certitude² : tenons pour acquis que le psautier fut écrit dans le Nord-Est de la France un peu avant l'an 800, à destination de l'abbaye de St. Riquier³.

Le tonaire — qui comprend seulement les pièces du Graduel pour les tons I à V — fut transcrit sur les fol. 167 et 167^v du ms. lat. 13159 et de la même main que les pages précédentes, donc dans les dernières années du VIII^e siècle. La fin du tonaire (tons VI-VIII) manque malheureusement, mais devait jadis se continuer sur le dernier feuillet du manuscrit aujourd'hui disparu. Il n'est pas impossible que le tonaire du Graduel ait été suivi d'un tonaire de l'antiphonaire, transcrit sur un des cahiers suivants aujourd'hui manquants. En effet, le manuscrit était autrefois plus important : il comportait encore un hymnaire, dont il ne reste actuellement qu'un seul feuillet (fol. 168), de la même main que le reste. Ce feuillet a été cousu au dernier quaternion restant du manuscrit, à la place du feuillet qui devait jadis contenir la fin du tonaire.

Les pièces du tonaire sont écrites en minuscule à longues lignes, à la suite de l'indication du ton écrit en capitales bâtarde. Nous reproduisons ici le texte du tonaire, en résolvant les abréviations et en suppléant entre crochets les mots des incipit souvent trop abrégés.

AVTENTVS PROTVS

AN. Misereris omnium Domine.	RG. Beata gens.
AN. Ego autem in Domino sperabo.	RG. Posuisti Domine.
AN. Meditatio cordis mei.	RG. Timete Dominum.
AN. Exclamaverunt ad te Domine.	ALL. Cantate Domino.
RG. Miserere mei Deus.	ALL. Qui timent Dominum.

1. Fr. MASAI, *Observations sur le Psautier dit de Charlem.* : *Scriptorium* VI, 1952, pp. 299-303.

2. Dans mon étude sur le tonaire carolingien (*Revue grégorienne*, 1952), faite indépendamment de celle de Fr. Masai, j'avais abouti, quant à l'origine et à la provenance du manuscrit, à une conclusion identique : le lat. 13159 n'a pu être écrit *pour* Corbie, mais pour une abbaye voisine probablement celle de St. Riquier (*art. cit.*, pp. 184-186 et surtout pp. 232-233).

3. B. Bischoff ne se prononce pas définitivement sur l'origine du psautier : « Nordwestliches Austrasien oder Nordostfrankreich » (*Frühkarolingische Handschriften und Ihre Heimat* : *Scriptorium* XXII, 1968, p. 312. Cf. *Panorama der Handschriften-Überlieferung aus der Zeit Karls des Grossen* : *Karl der Grosse, Lebenswerk und Nachleben* II, Düsseldorf, 1965, pp. 237-239).

OF. Confitebor tibi Domine.	AD C. Dominus firmamentum meum
OF. Ascendit Deus in jubilatione.	AD C. Panis quem ego.
OF. Repleti sumus mane.	AD C. Cantate Domino alleluia.
OF. Benedicam Dominum qui mihi.	AD C. Beati mundo corde.
OF. Terra tremuit.	AD C. Amen dico vobis.

PLAI PROTUS

A. Sicientes.	AL. Dies sanctificatus.
A. Terribilis est locus.	AL. Dominus regnavit decorem.
A. Multe tribulationes justorum.	OF. Anima nostra.
A. Vultum tuum deprecabuntur.	OF. De profundis.
R. Nimis honorati sunt.	OF. Vir erat in terra.
RG. Mittat tibi Dominus.	OF. Levabo oculos meos.
RG. Exultabunt sancti in.	AD C. Dominus Dominus noster.
RG. De necessitatibus meis.	AD C. Vovite.
AL. Confitemini Domino et invo-	AD C. Letabimur in salutari.
cate.	AD C. Multitudo languentium.

AVTENTVS DEVTERVS

A. Caritas Dei.	AL. Adducentur regi virgines.
A. Dum sanctificatus fuero.	AL. Letatus sum.
A. Dispersit.	OF. Perfice gressus meos.
A. Ego autem sicut oliva.	OF. Sperent in te omnes.
A. Vocem jucunditatis.	OF. Exulta satis.
RG. Exsurge Domine fer*.	OF. Benedictus es Domine [... in
RG. Benedicam Dominum.	labiis].
RG. Speciosus forma.	OF. Custodi me Domine.
RG. Adiutor in opportunitatibus.	CO. Justorum anime.
RG. Eripe me Domine.	CO. Beatus servus.
AL. Jubilate Deo.	CO. Gustate et videte.
AL. Qui sanat contritos corde.	CO. Passer invenit sibi domum.

PLAI DEVTERVS

AN. Dicit Dominus Petro.	RG. Tenuisti.
AN. Nunc scio vere (vero, Ms.).	RG. Tibi Domine derelictus.
AN. Judica me Deus.	RG. Exaltabo te Domine.
AN. Deus in nomine tuo.	ALLE. In te Domine speravi.
AN. Exaudi Domine vocem.	AL. Qui posuit.
RG. Tu es Deus qui facis.	AL. Laudate pueri Dominum.

* *Domine fer* : addition du IX^e s.

OF. Offeruntur (<i>major</i>).	AD C. Acceptabis.
OF. Letentur celi.	AD C. Hierusalem.
OF. In die solemnitatis.	AD C. Pater cum essem cum eis.
OF. Lauda anima mea Dominum.	AD C. Memento verbi tui.

AVTENTVS TRITVS

AN. Ecce Deus adjuvat me.	AL. Memento Domine David.
AN. Loquebar de testimoniis.	AL. Beatus [vi]r [qui timet].
AN. Circumdederunt me.	[OF.] Intende voci.
AN. Letare Hierusalem.	OF. Populum humilem.
AN. Domine in tua misericordia.	OF. Sanctificavit.
RG. Memor sit Dominus.	OF. Benedic anima mea.
RG. Immola Deo.	CO. Mense septimo.
RG. Locus iste.	CO. Panem de celo.
RG. Propicius esto.	CO. Adversum me.
AL. Diligam te Domine.	COM. Intellege clamorem meum.

Il suffit de parcourir les listes de ce tonaire pour constater que plusieurs pièces aujourd'hui disparues de l'édition vaticane du Graduel y figurent de première main : le Gr. *Posuisti*, l'Off. *Repleti sumus*, les All. *Qui sanat* et *Diligam te*, enfin, les trois Gr. *Mittat tibi*, *Memor sit* et *Immola*. Elles ne figurent pas dans tous les manuscrits du Graduel, en raison de leur caractère spécial : elles appartiennent à des messes de Sacre épiscopal. Elles sont attestées comme les autres par plusieurs témoins du IX^e siècle. Mais il n'en va pas de même pour certaines pièces, telle que la Com. *Beati mundo corde*, qui paraissent à première vue d'origine tardive.

La Com. *Beati mundo corde* ne figure pas en effet dans les antiphonaires de la Messe du VIII^e et du IX^e siècles : on la rencontre un peu plus tard, vers le début du XI^e siècle dans les manuscrits français, aquitains et messins. Elle figure dans un missel de Saint-Riquier d'époque plus récente¹ alors qu'ailleurs, dans le Nord-Est de la France, cette pièce est peu connue. Dans les manuscrits notés, on trouve quatre mélodies du premier ton, différentes les unes des autres², signe que la pièce n'est pas « primitive » : elle peut néanmoins avoir été d'usage restreint et localisé avant d'avoir été diffusée dans plusieurs directions. On ne saurait donc, de la présence de cette pièce dans le tonaire, tirer objection contre la date du manuscrit lui-même.

1. Wien, Öst. Nat. Bibl. 1933 (XIV^e s.) : M. HUGLO, *Un Missel de St. Riquier, Ephemerides liturgicae* 73, 1959, p. 406, note 15.

2. Voir à ce sujet les *Miscelanea Férotin* (publiés par *Hispania Sacra*, 1965), p. 136, note II.

Autre constatation : il est assez surprenant de constater que le plus ancien des tonaires fait entrer dans sa classification des pièces ornées sans psalmodie : graduels, alleluia et offertoires. Assigner à ces pièces un mode déterminé ne répond en fait à aucun besoin pratique, mais seulement à des fins théoriques ou didactiques. Si les pièces ornées ont effectivement été composées à l'instar des antiennes d'introït et de communion, elles se chantent sans psalmodie : les classer par tons ne relève donc que d'exigences de théoriciens.

Enfin, nous ne trouvons pas dans ce manuscrit la liste de toutes les pièces du répertoire, mais un choix d'exemples¹. Cette particularité pousse à placer ce tonaire dans une catégorie spéciale que nous appelons « tonaires d'enseignement » ou tonaires didactiques, par opposition aux tonaires pratiques, à l'usage des chantres, dans lesquels sont classifiées toutes les antiennes du répertoire. Le plus ancien tonaire de cette catégorie est le « tonaire carolingien ».

2. LE TONAIRE CAROLINGIEN :

A la suite chronologique du tonaire de Saint-Riquier, vient un tonaire du IX^e siècle qui nous est parvenu — sous deux formes légèrement différentes — dans quatre manuscrits : un manuscrit de Metz (Bibl. municipale 351) de la fin du IX^e siècle ; un manuscrit allemand du début du XI^e siècle (Wolfenbüttel, Helmst. 1050), qui — comme celui de Metz — énumère les pièces du tonaire suivant l'ordre liturgique ; un manuscrit de Reichenau (Bamberg, Staatl. Bibl., lit. 5) et enfin un manuscrit de Nonantola (Rome, Bibl. Casanate 54), ces deux derniers du début du XI^e siècle : l'ordre d'énumération des pièces est l'ordre alphabétique.

I^{er} Groupe : Tonaires à classement liturgique :

Me = METZ, Bibl. municipale 351 : Le manuscrit 351 de la Ville de Metz était jadis mieux connu pour ses *laudes* gréco-latines que pour son tonaire. Le Dr. W. Lipphardt, après avoir attiré l'atten-

1. D'après la liste des pièces citées dans ce tonaire, J. SMITS VAN WAESBERGHE estime que le document intéresse l'histoire du chant « vieux-romain en France (*Die Geschichte von Glastonbury : Colloquium Amicorum, J. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, Bonn, 1967, p. 375, n. 9) : cette observation rapproche notre tonaire du « graduel du Mont-Blandin » (Bruxelles, Bibl. Royale 10127-44) qui fut écrit également à la fin du VIII^e siècle (cf. LOWE, *Codices lat. antiquiores* X, n^o 1548). Ce graduel a gardé quelques pièces propres au « vieux-romain » (cf. M. HUGLO, *Le chant vieux romain : Sacris erudiri* VI, 1954, p. 111).

tion des musicologues sur l'importance du tonaire¹ en fit l'édition suivie d'un commentaire en 1965².

Le manuscrit de Metz fait partie du lot de 887 manuscrits qui survécurent à l'incendie du 31 août 1944, mais qui furent emportés en Allemagne par les troupes d'occupation, puis récupérés à la fin des hostilités. Il provient du fonds de Saint-Arnoul-de-Metz.

Le ms. 351 compte 118 feuillets de petit format (21 × 16,5 cm.), écrits en minuscule caroline du IX^e siècle. La première partie (Rhaban Maur, Venance Fortunat...) et la seconde, contenant le tonaire (ff. 66^v-75) et *laudes* (f. 76), ne sont pas de la même main : cette dernière partie daterait, d'après les noms cités dans les *laudes* (le Pape Jean VIII, le roi Louis II le Bègue et l'évêque Wala) de la fin de 878 ou du début de l'année suivante. Le contenu du tonaire, contemporain des *laudes* ne s'oppose pas à une datation aussi élevée³ : il ne comporte pas en effet l'introït *Omnes gentes* introduit dans la série des dimanches après la Pentecôte au IX^e siècle⁴, ni l'introït *Requiem* qui figure dans le tonaire de Réginon de Prüm († 915), mais qui n'appartient pas de droit à l'archétype du Graduel grégorien⁵.

Le tonaire *Me*, encadré par deux brefs « traités » théoriques, donne d'abord la liste des pièces de la Messe comportant une psalmodie (Introïts et Communions), classées par tons, et à l'intérieur de chaque ton, par différences finales ; puis les pièces de l'Office classées suivant les mêmes normes.

Le premier traité⁶ est un essai très bref d'explication des termes « authenté » et « plagal », ainsi que des noms grecs des tons : *Protus*, *Deuterus*, *Tritus*, *Tetrarchius* (*sic*, pour *tetrardus*). Pour les tons *Deuterus* et *Tetrardus*, on retrouve le même symbolisme des nombres que chez Aurélien de Réomé (voir chapitre suiv.).

1. Voir *Dict. d'archéol. chrét. et de Liturgie* (H. LECLERCO), art. « Metz », col. 859 ss. — J. B. PELT, *Études sur la cathédrale de Metz*, I. *La liturgie* (Metz, 1931), pp. 113 ss. — J. M. HANSENS, *De laudibus carolinis : Periodica de re morali, canonica, liturgica* 31, 1942, pp. 284-291. — W. LIPPARDT, *Ein unbekannter karolingischer Tonar und seine Bedeutung für die fränkische Choralüberlieferung : Bericht über den 7. intern. Mw. Kongress, Köln, 1958*, pp. 179-181.

2. *Der karolingische Tonar von Metz* (Münster in W. 1965), Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, Heft 43.

3. J. SMITS VAN WAESBERGHE (*The Th...*, p. 86), date le ms. du XI^e s. sans apporter aucune justification à une datation aussi basse. Faut-il penser qu'il s'agit d'une banale erreur typographique (XI pour IX) ?

4. Le ms. de Bamberg, postérieur d'un siècle à celui de Metz cite cet introït : cf. LIPPARDT, *éd. cit.*, p. 19, note 27 ; R. J. HESBERT, *La Messe Omnes gentes du VII^e dimanche après la Pentecôte* : *Rev. grég.* XVIII, 1933, pp. 4-8.

5. Cette pièce ne figure pas dans les graduels du VIII^e-IX^e s. édités par R. J. HESBERT (*Antiphonale Missarum sextuplex*, 1935) : elle vient du Rituel.

6. Éd. LIPPARDT, pp. 12-13.

Le traité final, un peu plus développé¹, reprend l'explication des termes désignant les huit tons : le second traité explique mieux que le premier les termes *authenticus* et *plag(al)is*. Cependant, dans le traité initial comme dans le traité final, même interprétation du terme *tetrarchius* (pour *tetrardus*). Cette leçon particulière apparaît dans la dernière partie du tonaire consacrée aux répons, alors que le corps du tonaire donne seulement la forme correcte *tetrardus* (voir plus loin, Chap. II). Ces premiers indices — d'ordre intrinsèque — montrent déjà que le tonaire de Metz est formé d'éléments hétéroclites n'ayant pas tous la même origine.

L'archétype de *Me*, qui pourrait remonter au second tiers du IX^e siècle², — donc sous l'épiscopat de Drogon (826-855) — ne contenait que les antiennes du Graduel (Introïts et Communions) et naturellement celles de l'antiphonaire, c'est-à-dire uniquement les pièces qui doivent se chanter en alternance avec une psalmodie : la partie consacrée aux répons prolixes, d'ailleurs très incomplète³, ne faisait probablement pas partie de l'archétype. Cette section, qui en droit n'appartient nullement au tonaire *ut sic*, apparaît bien dans le cas présent comme une addition postérieure⁴.

Le tonaire *Me* place en tête les antiennes de la Messe : le ton est indiqué par sa désignation traditionnelle (Autenticus Protus, Plagis Protus, etc.), puis vient la différence « *Seculorum Amen*, », sans sous-titre et sans neumes⁵, enfin, la liste des introïts qui se chantent sous chaque différence : les pièces sont énumérées dans chaque ton suivant l'ordre liturgique⁶, comme si le tonaire avait été établi d'après un graduel.

1. Éd. LIPPARDT, pp. 62-63.

2. Selon Lipphardt (*op. cit.*, p. 200), l'antiphonaire qui a servi de base au tonaire de Metz daterait des années 817-835 : la datation proposée est établie d'après l'état du calendrier messin dont notre ms. est témoin indirect (pour la reconstitution de ce calendrier, Lipphardt a dû rétablir les pièces dans l'ordre liturgique). Un nouveau témoin du calendrier de Metz, le ms. de Madrid, B. Nac. 3307, écrit en 814-820, servirait de point de comparaison pour la datation de l'archétype de notre tonaire. Cf. J. SERRANO, A. MUNDO et J. JANINI, *Manuscritos liturgicos de la B.N.* (Madrid, 1969), pp. 73-76, n° 52.

3. La liste des répons nocturnes ne contient que quelques exemples pour chaque ton (éd. Lipphardt, pp. 60-62 ; 194-200).

4. A cet argument, on peut ajouter un indice d'ordre externe : le ms. de Bamberg, second témoin du tonaire carolingien ne cite pas les répons (Le ms. de Nonantola, troisième témoin, comporte une lacune à la fin).

5. Le ms. ignore les termes « *diffinitio* » ou « *differentia* ». Il emploie seulement la clause « *seculorum, A(m)e(n)* » qui comporte parfois quelques neumes primitifs, en part. au fol. 67 (cf. éd. LIPPARDT, pp. 16-17).

6. On observe cependant quelques déplacements : ils sont signalés par des caractères italiques dans l'édition de Lipphardt.

Toutes les pièces du Graduel, y compris celles des messes spéciales, telles que celles du Sacre épiscopal (*In Natale Pontificis*), mais non les pièces alors « récentes » telles que les introïts *Omnes Gentes* et *Benedicta sit*, figurent dans le tonaire¹.

Trois doublets sont à relever : l'introït *Victricem* est classé deux fois ; en deuterus authentique (= 3^e ton) et en tetrardus plagal (= 8^e ton), par suite d'une querelle d'attribution qui durera longtemps encore. De même, la communion *Tu Domine* figure en deux endroits : en deuterus authentique et en plagal. Enfin, la communion *Primum querite*, en tritus plagal et en tetrardus plagal.

Inversement, *Me* omet quelques pièces : la comm. *Video* (8^e ton) et, par suite d'une erreur matérielle (saut du même au même), les communions *Amen dico vobis quod uni... Amen dico vobis quod vos*.

La seconde partie du tonaire, la plus importante, concerne les antiennes de l'Office. Ici encore, le rédacteur a suivi à l'intérieur de chaque différence l'ordre liturgique de l'antiphonaire messin. On relève encore la présence d'antiennes tirées d'offices propres : saint Benoît², saint Alexandre et ses compagnons martyrs³.

Les pièces des offices plus récents de la Trinité et de l'Invention de saint Étienne, composées par Étienne de Liège († 920), ou celles de saint Pierre (série *In plateis*), attribuées à son contemporain Hucbald de Saint-Amand, ne figurent évidemment pas au tonaire. Enfin, l'antienne propre pour saint Grégoire *Iste sanctus dum pro colligendis* est une addition non primitive⁴.

Les pièces de la fête de la Toussaint sont citées après celles des communs des saints : l'antiphonaire source de notre tonaire devait donc contenir cette fête alors toute nouvelle, mais en appendice⁵.

Au point de vue musical, *Me* se signale par le nombre et la variété

1. Lipphardt (pp. 106-109) a « reconstruit » le graduel messin de 870, d'après le tonaire : quelques points sont discutables, en particulier la série des dimanches après la Pentecôte.

2. Voir les remarques de Lipphardt (p. 135) sur les deux antiennes de l'office de St. Benoît.

3. Lipphardt (p. 154) explique l'insertion de ces pièces propres par le transfert des reliques de ces martyrs sous le règne de Louis-le-Pieux, en 835. Au sujet de cette translation et de l'office (qui fut supplanté ensuite par celui de l'Invention de la Croix), voir H. SCHWARZMAIER, *Studien zum Otto-beurer Alexandertransl. : Studien und Mitteil. zur Gesch. des Ben. Ord.* 79 (1968), pp. 235-255.

4. LIPPHARDT, pp. 29 et 135. L'auteur remarque que le ms. de Metz n'est pas monastique, car il ne cite que deux pièces pour saint Benoît.

5. A Metz, la Toussaint aurait été introduite vers 830 : le sacramentaire de Drogon contient les oraisons de la fête en Appendice (voir LIPPHARDT, p. 67, note 320 et pp. 180-181). Voir le cas de l'antiphonaire du Mont-Renaud (*Pal. Mus.*, t. XVII).

des différences psalmodiques affectées à chaque ton¹. Il est même, comparé aux autres tonaires et aux théoriciens des IX^e et X^e siècles, le plus riche de tous, ainsi qu'on peut le constater sur le tableau comparatif suivant (les lacunes de Hartker — indiquées ici par des hachures — sont suppléées par le témoignage d'un manuscrit de la même famille.

	<i>Me</i>	<i>No</i>	<i>Re</i>	Hartker	St. Gall 388	Aurélien de Réomé	Réginon de Prüm
I	II	IO	IO	9	.	4 (5)	5 + 4
II	2	2	2	2	.	I	I + I
III	7	7	7	6	.	4	5
IV	IO	IO	IO	////	8	5	6
V	3	3	3	////	2	I	3
VI	2	2	I	////	2	I	I
VII	13	13	13	////	6	II	6 + I
VIII	7	7	7	////	5	5	3
	55	54	53	40		33	30 + 6

Ce grand nombre de différences psalmodiques proposées pour un meilleur enchaînement de l'antienne à la psalmodie révèle beaucoup de finesse et de sens musical : le compositeur n'a pas cherché à faire rentrer les antennes dans des cadres psalmodiques préétablis : il a, au contraire, créé autant de cadres que nécessaire pour une meilleure adaptation au donné musical².

Le tonaire de Metz est la copie du plus ancien et du plus remarquable des tonaires : le « tonaire carolingien ». Il en existe une seconde copie plus récente : le manuscrit de Wolfenbüttel.

Wo = WOLFENBÜTTEL, Herzog August Bibl., Helmstadt 1050 (catalog. n° 1152) : Petit manuscrit de 28 feuillets (19 × 14 cm.), écrit par diverses mains allemandes des XI^e et XII^e siècles. Au début, ont été transcrites des coutumes monastiques rédigées pour un monastère de Lorraine³ ; suit un premier tonaire (f. 14-15), le *de modorum*

1. LIPPARDT, p. 243.

2. Les théoriciens suivront par la suite la voie de la simplification des différences : la « simplicité » la plus stricte sera atteinte avec le *Tonale sci. Bernardi* au début du XII^e s.

3. *Consuetudines monachorum* (f. 1^v-13^v) : ce titre est de la main de Flacius Illyricus († 1575), le principal Centuriateur de Magdebourg. Le texte de ces coutumes a été collationné par K. Hallinger pour l'édition des coutumes lorraines dans le *Corpus consuetudinum monasticarum* VI (1971). Au fol 12^v, indications pour les années 1045 à 1179.

formulis, d'origine italienne (cf. plus bas, chap. v), transcrit par une main de la fin du XII^e siècle. Au fol. 16^v, douze formules échématicques (voir plus bas, p. 36).

Le second tonaire (f. 17-27) est une copie du « tonaire carolingien » : la première partie du tonaire, jusqu'au fol. 21^v, a été écrite par une main du milieu ou de la seconde moitié du XI^e siècle. La notation neumatique, sur les formules échématicques (*Nonenoeane*, *Noeagis*) et sur quelques antiennes, est de main allemande, avec quelques particularités qui s'expliquent peut-être par la notation du modèle sur lequel le manuscrit a été copié¹.

La plupart des pièces commençant par les mêmes mots sont distinguées par le qualificatif MAIOR ou MINOR, écrit en petites capitales dans la marge : cette « étiquette » a pour but de distinguer les pièces tirées d'un même texte, mais de longueur différente, et surtout qui comportent une mélodie distincte, différente pour chacun de ces textes².

La fin du VII^e ton (7^e-13^e différence) et le VIII^e ton sont transcrits sur un cahier commençant au fol. 22 par une main du XII^e siècle qui est peut-être la même que celle du premier tonaire. La notation neumatique est d'une main allemande contemporaine, au trait « cassé ». Mais ici, plus de distinctions marginales MAJOR, MINOR pour les doublets. Au début du VIII^e ton (f. 24^v), pas d'antienne-type *Octo sunt beatitudines* ni de modèle de psalmodie (*Gloria Patri...*) comme dans les sept premiers tons : le premier copiste avait sans doute inséré, de son propre gré, ces suppléments fort répandus au XI^e siècle, tandis que le second copiste s'est contenté de suivre son ancien modèle, qui — comme *Me* — ne comportait uniquement que les formules échématicques (*Nonenoeane...*) et la différence (*Euouae*).

Cependant, *Wo* n'a pas été copié sur *Me* : il donne en effet plusieurs antiennes qui ont été omises par *Me* et qui auraient bien dû s'y trouver³. La collation de *Wo* sur *Me* fait apparaître un certain nombre de divergences qui montrent bien que *Wo* ne dépend pas directe-

1. Le bec d'attaque du podatus évoque les formes de la notation neumatique lorraine.

2. Cette distinction utile et nécessaire à une époque où la notation n'existait pas encore s'est maintenue plus longtemps dans le Graduel que dans l'Antiphonaire (cf. le cas de l'offertoire *Offeruntur* MAJOR et MINOR des manuscrits grégoriens : le chant vieux-romain ne connaît qu'un seul texte d'offertoire *Offeruntur*). Le ms. *Wo* est plus fidèle que *Me* dans la transcription de ces indications (cf. éd. LIPPARDT, pp. 24 ss., 42 ss., etc.).

3. Voir la liste de ces antiennes dans LIPPARDT, *op. cit.*, p. 299. Ces antiennes, omises par *Me* figurent dans *Re* (Bamberg, lit. 5, de Reichenau : voir plus bas). *Me* a donc copié son modèle moins soigneusement que *Wo* et *Re*.

ment de *Me* et qu'il a dû copier le « tonaire carolingien », soit directement soit par l'intermédiaire d'un manuscrit aujourd'hui perdu (X), probablement d'origine lorraine ¹.

Il faut encore remarquer que *Wo* présente plusieurs modifications d'ordonnance des différences psalmodiques (en I^{er} ton, suppression de la 11^e différ. ; en VII^e ton : différ. 1, 4, 5, 2, 3, 6) ; des changements d'ordre dans l'énumération des pièces et surtout, enfin, au fol. 18, l'insertion du ton pérégrin à la fin de la 1^{re} différence du 1^{er} ton :

PEREGRINI EIUSDEM TONI

Seculorum, Amen. *Speciosus*

Seculorum, Amen. *Biduo vivens.*

Cette mention du ton pérégrin est la plus ancienne connue : ce ton spécial, qui ne fait pas l'objet d'une division particulière dans les autres manuscrits du « tonaire carolingien », comporte comme exemple l'antienne *Speciosus* qui, dans *Me*, est classée en premier ton (éd. Lipphardt, p. 22), classement qu'on retrouve dans d'autres tonaires ². Il est très probable que cette introduction du pérégrin en premier ton est une variante de *Wo* et qu'il ne faut pas l'attribuer au modèle X.

Cette interpolation s'explique peut-être par l'influence du tableau des douze formules échématicques (f. 16^v) qui précède le tonaire : dans ce tableau écrit et noté par une main très soignée, proche de celle de *Re* (manuscrit de Reichenau, décrit plus bas), les modes intermédiaires, ou *mesi* (= *μεσολ*) sont insérés entre authentique et plagal ; chaque formule est suivie d'un exemple : un introït, une antienne de l'office, un verset de répons (V. *Qui regis*, affecté à plusieurs répons de l'Avent). A ces exemples, *Re* ajoute parfois un graduel. Quelques exemples seulement sont neumés dans chaque manuscrit :

1. Le ms. X était probablement lorrain, comme le modèle sur lequel furent transcrites les Coutumes, et peut-être monastique (Gorze ?), tandis que *Me* est un manuscrit pour l'usage séculier de la cathédrale de Metz.

2. Le tonaire du Pontifical de Gondekar II d'Eichstätt (cf. p. 270), le tonaire de Piacenza, B.Cap 65 (cf. p. 180). Voir aussi Paris, B.N. lat. 18008 (XII^e s.), Missel avec antiennes de Vêpres : l'ant. *Nos qui vivimus* est classée en premier ton. Quant au terme « pérégrinus », il apparaît dans un tonaire de Cologne (Dombibliothek CCXV) du XII^e siècle (voir plus bas, p. 257). Le *Tonale sancti Bernardi* (GS.II 270) avait donc plusieurs antécédents pour son classement des pièces du « pérégrin » en premier ton.

	<i>Wo</i> (f. 16 ^v)	<i>Re</i> (f. 5)
[I] <i>Nonanoecane</i> (+ neuma)	AN. <i>Gaudete in Domino</i> A. <i>Ecce nomen Domini</i> v. <i>Qui regis</i>	<i>Gaudete in Domino</i> G. <i>Posuisti</i> <i>Ecce nomen Domini</i> <i>Qui regis</i>
Ananeo	<i>In exitu</i>	<i>In exitu</i>
[II] <i>Noeais</i> (+ neuma)	AN. <i>Veni et ostende</i> A. <i>O Sapientia</i> v. <i>Qui regis</i>	<i>Veni et ostende</i> <i>O Sapientia</i> <i>Qui regis</i>
[III] <i>Noeoeane</i> (+ neuma)	AN. <i>Dum clamarem</i> A. <i>Iustus cor suum</i> v. <i>Qui regis</i>	<i>Dum clamarem</i> <i>Iustus cor suum</i> <i>Qui regis</i>
Ananeo(i)e	<i>Te Deum laudamus</i>	<i>Te Deum laudamus</i>
[IV] <i>Noneais</i> (+ neuma)	AN. <i>Prope esto domine</i> A. <i>Vigilate</i> v. <i>Qui regis</i>	<i>Prope esto domine</i> G. <i>Praevenisti</i> <i>Vigilate</i> <i>Qui regis</i>
[V] <i>Noeoeane</i> (+ neuma)	AN. <i>Domine in tua</i> A. <i>Adhuc m[ulta]</i> v. <i>Qui regis</i>	<i>Domine in tua</i> G. <i>Ex Sion species</i> <i>Adhuc multa</i> <i>Qui regis</i>
Aiaeoie	<i>A solis ortus</i>	<i>A solis ortus</i>
[VI] <i>Noeais</i> (+ neuma)	AN. <i>In medio ecclesiae</i> A. <i>Gloriosi</i> v. <i>Qui regis</i>	<i>In medio ecclesiae</i> Ascendente ihu. <i>Qui regis</i>
[VII] <i>Noeoeane</i> (+ neuma)	AN. <i>Puer natus est</i> A. <i>Assumpta est</i> v. <i>Qui regis</i>	<i>Puer natus est</i> G. <i>Qui sedes</i> <i>Assumpta est</i> <i>Qui regis</i>
Aiaeoie	<i>Veni creator</i> A. <i>Stella ista</i>	<i>Veni creator</i>
[VIII] <i>Noeais</i> (+ neuma)	AN. <i>Ad te levavi</i> A. <i>Hic vir dispiciens</i> v. <i>Qui regis</i>	<i>Ad te levavi</i> Angeli eorum <i>Qui regis</i>
(Wo)	<i>Tonus est vocis armoenicae id est vox modulata.</i> <i>Tonora sunt XII : autentos IIII . Plagi [IIII]. Mesi IIII.</i> <i>Autentus protus est senior primus...</i> <i>Plagis protu[s] lateralis primi.</i> <i>Mesi protu[s] medius primi. Similiter secundi et tercius et quartus.</i> <i>Autentus protus id est senior vel auctor primus ideo dicitur quasi ab eo</i> <i>diriventur eius plagi et mesi similiter secundus et tercius et quartus 1.</i>	

1. Tout ce passage de *Wo* est identique à celui du traité appelé « Anonyme Vatican (Vat.Palat. 235, XI^e s.), reproduit en facsimilé par BANNISTER, *Monum.*

II^e Groupe : Tonaires à classement alphabétique.

Re = BAMBERG, Staatliches Bibliothek, lit. 5 (Ed V 9) : Manuscrit liturgique de petit format¹, qui contient notamment un tro-paire, un prosaire² et un versiculaire, c'est-à-dire un recueil de versets psalmodiques d'introït et de communion et de versets ornés d'offertoire. La partie primitive du manuscrit date³ des environs de l'année 1001.

Au fol. 4^v une main du courant du XI^e siècle a ajouté textes et neumes des huit formules d'intonation *Primum querite... Octo sunt beatitudines*. Au fol. 5, de la même main que le tonaire, commence la liste des huit formules byzantines d'intonation NONANOEANE, avec notation neumatique, accompagnées chacune de deux ou trois exemples : un incipit d'antienne, un d'introït et parfois un graduel⁴. Suivent ensuite les exemples de psalmodie selon les huit modes : PRIMUS : *Et exultavit... Deposuit potentes...* (versets du cantique *Magnificat*).

Enfin, nous arrivons au tonaire proprement dit : tonaire de l'Office, d'abord (fol. 6-23), puis tonaire de la Messe (f. 23^v-27). Dans le tonaire de l'office, chaque ton est désigné par son titre ancien : *Autenticus protus, Plagis protii*, etc. Vient ensuite la formule NONANOEANE (mêmes neumes qu'au fol. 5), puis, en sous-titre, *Diffinitio* c'est-à-dire « différence psalmodique »⁵, suivi d'un numéro d'ordre en chiffres romains et de *Seculorum, Amen* (neumé) et enfin la liste des pièces qui se chantent sous la dite « définition » : dans le tonaire de l'office, les pièces sont rangées dans l'ordre alphabétique (et non plus dans l'ordre liturgique).

Le tonaire est complété par le versiculaire (f. 187 ss.) qui comprend le *Gloria Patri...* noté suivant la mélodie de la psalmodie d'in-

Vat. di Paleogr. Mus. Tav. I^a et édité par P. WAGNER (*Rassegna greg.* III, 1904, c. 482 ; *Kirchenmusik. Jhb.* XIX, 1905, p. 70 (avec facs.). Sur le ms., voir *Études grégoriennes* I, 1954, p. 59 ; *The Th.* II, pp. 106-107.

1. Format : 19,3 × 14,4 cms. — 198 ff. Reliure en peau blanche du Chapitre de Bamberg. Description dans le catalogue de Leitschuh, t. I.

2. H. HUSMANN, *Die Tropen- und Sequenzhd.* (RISM., 1964), pp. 58-61.

3. La date habituellement retenue est celle de 1001 (LIPPHARDT, p. VII et 293 ; cf. cependant p. XI, la date de 992). L'origine du ms. est établie sans contestation : cf. R. STEPHAN, *Aus der alten Abtei Reichenau : Arch.f. Musikw* XIII, 1956, p. 68. — *Le Graduel rom.* II *Les Sources*, p. 30. — H. HUSMANN, *op. cit.*, p. 58.

4. Lipphardt (*Der karol. Tonar...*, pp. 303-304) édite les 12 formules échématiques, mais ne distingue pas les formules des tons « paraptères » mélangées aux huit formules traditionnelles (voir plus bas, p. 80).

5. Ce terme de *diffinitio* ne figurait pas dans *Me* qui énumérait les différences sans leur décerner une appellation quelconque.

troît pour les huit tons. A la fin, on lit : *Expliciunt thoni diurnalis cantilenae cum dirivatis subsequentis eorum*. Suivent le texte des versets psalmodiques d'introît, avec le verset *ad repetendum* et les versets psalmodiques de communion, sans notation.

Selon Husmann¹, l'ordre du manuscrit aurait été dérangé : primitivement, le tonaire se serait trouvé inséré entre le tropaire-prosaire et le versiculaire.

Il est exact en effet, d'une part que tonaire et versiculaire sont de la même main du x-xi^e siècle² et d'autre part, que le début du tonaire et le début du versiculaire coïncident avec un début de cahier. Un tel changement d'ordre dans le présent manuscrit — dû à une erreur de reliure — est donc matériellement plausible, mais ce cas particulier n'implique pas pour autant que versiculaire d'introît et de communion appartient de droit au tonaire.

Le Versiculaire est un livret liturgico-musical, couramment utilisé dans la zone Saint-Gall-Reichenau, car les graduels de ces deux abbayes ne notent pas toujours les psalmodies d'introît et de communion : les versets psalmodiques sont intégralement notés dans le versiculaire³ qui se rattache soit au graduel, en appendice, soit au tropaire-prosaire, comme c'est ici le cas.

Les tonaires postérieurs noteront souvent un verset de psaume d'introît, avec ou sans *Gloria Patri*, à titre d'exemple de psalmodie ornée. Nous concluons donc que *Re* s'arrêtait après les *Gloria Patri* d'introît, à l'explicit du fol. 188, mais que la collection intégrale des versets d'introît et de communion ne lui revient pas *de jure*. Le versiculaire (f. 188-196) ne forme donc pas la seconde partie du tonaire *Re* : il appartient seulement *de facto* au manuscrit.

Ainsi, abstraction faite de l'addition initiale (fol. 4^v) contenant les formules *Primum querite... Octo sunt...*, écrites et notées de seconde main, et de l'addition accidentelle du versiculaire⁴, nous retrouvons ici un tonaire à l'état pur, ne contenant que des antiennes.

Contrairement à l'usage consigné par *Me*, les antiennes de l'office, dans *Re* sont placées (ff. 6-23) avant les antiennes d'introît et de communion (ff. 23^v-27). En outre, à l'intérieur de chaque différence, elles sont classées non plus suivant l'ordre liturgique qu'elles occu-

1. *Tropfen-und Sequenzhd.*, p. 59.

2. Pour la datation, voir p. 37, n. 3.

3. Sur les versiculaires sangalliens, voir le dernier paragraphe de notre Chapitre VI.

4. Les exemples de psalmodie d'introît des ff. 187 et 187^v (*Gloria Patri*) ne devaient probablement pas faire partie du modèle (ils n'existent pas dans *Me*) : ils appartiennent en propre au manuscrit de Reichenau.

paient dans l'antiphonaire, mais suivant l'ordre alphabétique. Cette disposition, assez commode pour retrouver rapidement les pièces, sera adoptée par la plupart des tonaires allemands postérieurs. Cependant, il ne s'agit pas ici d'un ordre alphabétique au sens strict du terme, car à l'intérieur des divisions créées par chaque lettre de l'alphabet on retrouve l'ordre liturgique¹ : par exemple, en première différence du premier ton, on relève d'abord les antiennes commençant par A de l'Avent, de Noël, de l'Épiphanie, du Carême, etc. ; puis les antiennes commençant par B de l'Avent, de Noël, etc. et ainsi de suite.

Re donne 1.318 antiennes, soit 24 de plus que *Me*, mais il omet quelques pièces qui se trouvent dans Metz². Inversement, il complète *Me* sur des points où celui-ci est défailant, c'est-à-dire qu'il donne des pièces anciennes qui auraient dû figurer dans *Me*, mais qui ont sauté accidentellement³. Enfin, *Re* cite en plus six antiennes propres en l'honneur de saint Janvier, dont le culte fut instauré à Reichenau par l'abbé Witigowo⁴, et sept antiennes diverses qui appartiennent au groupe des antiphonaires de Reichenau⁵.

Sur le choix du ton psalmodique, on relève plusieurs divergences entre Metz et Reichenau. A titre d'exemple, voici quatre antiennes au sujet desquelles les deux tonaires se séparent :

	Me(tz)	Re(ichenau)
Ant. <i>Fulgebunt... et</i>	II ^e ton	VIII ^e
<i>Haec autem scripta sunt</i>	I	VIII
<i>Sanctus praesul</i>	IV	III
<i>Spiritus & animae</i>	VIII	I

Pour l'ordre et le choix des différences psalmodiques, le tonaire de Reichenau est substantiellement identique à celui de Metz : il omet cependant la onzième différence du premier ton (qui ne compte qu'une antienne *ex Psalterio* : *In omnen terram* — Lipphardt, p. 32) et la seconde du sixième ton.

Le tonaire du Graduel est presque identique dans les deux manus-

1. Voir à ce sujet les remarques de LIPPARDT, *Der Kar. Tonar von Metz*, pp. 294-295.

2. LIPPARDT, *op. cit.*, pp. 297-298.

3. LIPPARDT, pp. 298-302.

4. Abbé de Reichenau de 985 à 997. — Au sujet de ces antiennes de saint Janvier, voir LIPPARDT, *op. cit.*, pp. 293 et 301.

5. LIPPARDT, *op. cit.*, p. 302.

crits *Re* et *Me*. Il comporte quelques légères différences *Re* supprime d'abord deux doublets sur les trois contenus dans *Me* : l'introît *Victricem* est maintenu seulement au VIII^e ton et la communion *Primum querite* seulement au VIII^e ton. Par contre, la communion *Tu Domine* se retrouve, ici aussi, en deux endroits : en III^e et en IV^e tons.

Re ajoute au VI^e ton l'introît *Omnes gentes* une des interpolations les plus anciennes du graduel grégorien¹. Par ailleurs, Reichenau supprime les pièces des messes du Sacre épiscopal². Enfin, il omet trois pièces du VIII^e ton par suite d'une erreur matérielle (saut du même au même) : le copiste a en effet sauté de *Ego sum pastor* à *Ego sum vitis*, omettant du même coup les deux pièces qui, dans le modèle, étaient insérées entre ces deux communions (*Modicum, Cum venerit*).

Il faut noter encore l'omission inexplicable de deux autres pièces³ pourtant anciennes. Par contre *Re* rétablit trois communions omises par *Me* (les deux communions *Amen* et *Video*), pièces qui devaient sûrement figurer dans l'archétype. Enfin, différence facilement explicable par la datation du manuscrit considéré, plus récent d'un siècle que celui de Metz, le tonaire *Re* utilise abondamment la notation neumatique pour noter la mélodie des formules d'intonation (NOAN-NOEANE, etc.), celle des différences psalmodiques et parfois des incipit d'antiennes⁴.

Remarquons que les exemples de psalmodie d'introît ajoutés dans la marge inférieure du tonaire de la messe sont écrits et notés de seconde main, probablement dans la première moitié du XI^e siècle⁵.

La parenté des tonaires *Me* et *Re* est évidente⁶, mais quelle est la nature exacte de leur lien de parenté ? Lipphardt, dans sa remarquable étude du tonaire de Metz, considère comme un fait acquis

1. Cf. R. J. HESBERT, *La Messe Omnes gentes du VII^e dimanche après la Pentecôte* : *Revue grégorienne* XVIII, 1933, pp. 4-8. L'affectation de cette pièce au VII^e dimanche, indiquée dans l'édition du traité d'Aurélien, vers 850 (GS. I 49 B), est due au seul manuscrit de Florence, Bibl. Laurenz. Plut. XXIX 48, du xv^e s.

2. Comm. *Unguentum in capite et messis quidem*. Ces pièces avaient déjà disparu de la plupart des graduel contemporains, surtout en Allemagne.

3. La comm. *Dico autem vobis* (V^e ton), dont Lipphardt, contrairement à son habitude, n'a pas signalé l'omission en apparatus, et l'intr. *Viri Galilei*.

4. Liste des passages neumés dans Lipphardt, pp. 305-308.

5. Cette notation est à rapprocher de celle d'Oxford, Bodleian, Can.lit. 319 (19408), ff. 2-15 (table de Graduel de Reichenau), écrit vers 1020 : cf. D. H. TURNER, *The Reichenau Sacramentaries...* : *Revue bénédictine* 75, 1965, pp. 255-275.

6. J'avais signalé cette parenté en 1952 (*Rev. grégorienne* 32, p. 230) puis en 1956 (*Annales musicologiques* IV, p. 12).

que *Re* dérive directement de *Me* : il tente d'expliquer la filiation par l'intervention de l'abbaye lorraine de Gorze¹ dans la réforme des monastères allemands en général et de celui de Reichenau en particulier².

En fait, de la comparaison minutieuse des deux manuscrits, il ressort que cette filiation directe n'est guère soutenable : les deux tonaires n'ont pas les mêmes omissions de pièces, les mêmes variantes textuelles et, par contre, ils se complètent mutuellement, ainsi qu'on l'a vu précédemment. Autrement dit, ils dérivent l'un et l'autre d'un même archétype. Mais pour situer la position respective des manuscrits de Metz et de Reichenau par rapport à l'archétype, il reste à examiner le dernier témoin du « tonaire carolingien » : le manuscrit de Nonantola.

No = ROME, Bibl. Casanate 54 (Nonantola) : Le troisième témoin du « tonaire carolingien » a été transcrit au début du XI^e siècle sur les premiers feuillets d'un manuscrit³ qui se trouvait au temps de l'Abbé Ughelli († 1670) à Nonantola : ce ms. figure bien dans le catalogue de la bibliothèque de l'abbaye rédigé en 1464⁴, mais non dans les plus anciens de 1331 et de 1166. Cependant, d'après son contenu, le manuscrit a très probablement été composé pour Nonantola. Il contient en effet, outre les coutumes clunisiennes, un rituel monastique, une table d'antiphonaire monastique (f. 59-81), qui comporte pour la fête de saint Silvestre — patron de Nonantola — une vigile et un office propre ; au fol. 102, l'hymne de Carême *Ex more docti mistico* est notée en neumes nonantoliens ; aux fol. 107-108^v, quelques antiennes du sanctoral avec notation sur lignes de la région de Modène.

Le tonaire du début du manuscrit⁵ porte également des neumes accents de l'Italie du Nord sur les formules d'intonation (Nonannoane) et sur les différences.

Le plan et l'ordre du tonaire sont identiques à ceux de *Re* : même

1. Lipphardt remarque (p. 135) que *Me* n'est pas un tonaire monastique : mais on sait qu'au IX^e s. les abbayes suivaient parfois l'office canonial du diocèse où elles avaient été fondées.

2. LIPPHARDT, pp. 213-214 ; 257. Sur l'importance de Reichenau dans la diffusion du monachisme bénédictin à l'époque carolingienne, voir les remarques de F. MASAI et E. MANNING dans *Scriptorium* XXIII, 1970, p. 411.

3. Rome, Bibl. Casanate 54 (B.IV.21) : E. MONETI, *Catalogo dei mss. della Bibl. Casan.* I (1949), pp. 103-110. — M. HUGLO, *Un troisième témoin du tonaire carolingien* : *Acta musicol.* 40, 1968, pp. 22-28.

4. G. GULOTTA, *Gli antichi cataloghi della Abbazia di Nonantola (Studi e Testi* 182, 1955, p. 262 ; cf. 182 bis, p. 48.

5. Fol. 1-11. Le manuscrit contient en effet à la fin (fol. 102^v-103) un second tonaire qui sera analysé plus loin, au chap. v.

ordre et même nombre de différences psalmodiques¹; pièces de l'Office classées suivant l'ordre alphabétique — comme Reichenau — et non suivant l'ordre liturgique — comme *Me* —; emploi du terme *diffinitio* pour désigner les différences, comme *Re*.

Lipphardt — qui n'a pas eu connaissance de ce manuscrit italien pour son édition critique du tonaire de Metz — a relevé les pièces que *Re* avait en plus ou en moins² par rapport à *Me* et surtout la liste des pièces propres aux manuscrits de l'orbite de Reichenau. Il est donc facile, à partir de ces listes, de situer la position de *No* par rapport à *Re* et par conséquent à *Me*, et ainsi de dresser le stemma de nos trois manuscrits.

Trois étapes dans cette enquête : 1) Tout d'abord, *Re* contient une trentaine de pièces qui se trouvent *omises* par *Me*. Elles se décomposent comme suit : 12 antiennes du répertoire courant (liste dans Lipphardt, p. 299). Toutes se retrouvent dans *No*. — 6 antiennes du Cantique des Trois Enfants (*ibid.*) : elles figurent toutes dans *No*, sauf la troisième (*Non cessabant*). — 4 antiennes évangéliques des dimanches après la Pentecôte et quatre antiennes pour le Lavement des pieds (*ibid.*, 300) : elles sont bien toutes les huit dans *No*.

Enfin, cinq antiennes post-carolingiennes — qui ne pouvaient évidemment pas figurer dans *Me* — se retrouvent en partie³ dans *N*.

Les relations entre *No* et *Re* commencent à se dessiner assez nettement, mais il reste à préciser le sens des relations des deux manuscrits par un sondage inverse.

2) *Re* omet 27 pièces contenues dans *Me*⁴, mais *No* n'omet seulement que onze pièces sur ces vingt-sept : ce n'est donc pas dans *Re* que le rédacteur a été chercher les seize pièces absentes de *Re*⁵. Par conséquent, *No* dérive d'un manuscrit voisin de *Re*, qui suivait comme lui l'ordre alphabétique des pièces, mais qui était plus complet que lui. Ce manuscrit perdu était l'archétype de *Re* et de *No*. Mais d'où provenait cet archétype ?

3) Pour situer la position de *No* par rapport à *Re* et à son archétype, il reste à examiner la liste des antiennes de saint Janvier⁶ et

1. Comme le lit. 5, le ms. Casan. 54 omet la onzième différence du I^{er} ton.

2. Voir ci-dessus, p. 39.

3. Ces antiennes sont énumérées dans Lipphardt (p. 300) : la première page du Casan. 54 étant très effacée, il ne nous a pas été possible de vérifier si l'ant. *Dixit Jesus mulieri* figurait bien au I^{er} ton, 1^{re} différence.

4. LIPPHARDT, p. 298.

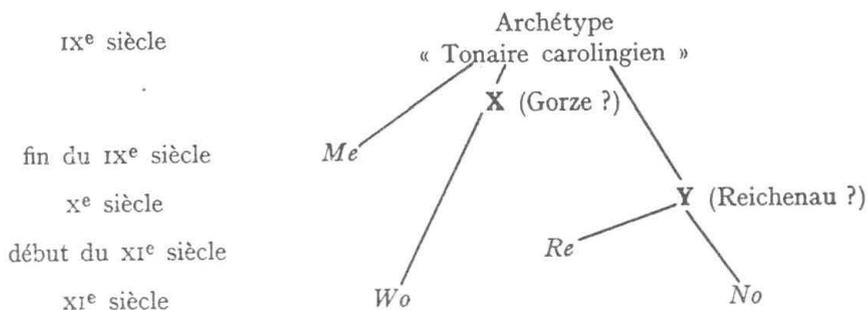
5. Liste dans *Acta musicologica*, 1968, p. 25.

6. LIPPHARDT, pp. 293 et 301. Quoique « propres » à Reichenau, ces antiennes seront reprises par Frutolf de Michelsberg ; elles figurent dans plusieurs antiphonaires allemands, par ex. celui de Rheinau (HESBERT, CAO.II, n° 114/6).

des sept antiennes propres au « groupe de Reichenau » isolées par Lipphardt¹. Ces deux groupes se retrouvent presque intégralement dans *No*². Il est donc évident que le *No* appartient au même groupe que *Re*, mais qu'il ne saurait descendre directement de lui. Il a été copié sur un modèle plus complet que *Re*. Ce modèle aujourd'hui perdu est l'archétype de *Re* et de *No* : on le désignera par la lettre Y.

Cet archétype, antérieur à l'an 1000, est probablement originaire de Reichenau : c'est lui, et non le lit. 5 lui-même, qui est à l'origine de cette classification alphabétique des pièces que l'on retrouvera ensuite dans la plupart des tonaires ottoniens. C'est en partant de la classification liturgique classique — qui se trouve à Metz — que cette classification alphabétique a été instaurée.

Le stemma qui résume les liens de filiation de nos quatre manuscrits découle des conclusions faites en cours d'analyse. Le « tonaire carolingien » a d'abord été copié à Metz puis en Lorraine (X). Une autre copie, faite à Reichenau (Y), est le modèle qui a servi aux copistes de *Re* et de *No* :



A l'aide de ces quatre manuscrits, il est désormais possible de reconstituer le plan de l'archétype du « tonaire carolingien »³, par élimination de ce que chaque manuscrit a ajouté, indépendamment des autres :

1. LIPPHARDT, p. 302 : on peut y ajouter les deux antiennes à saint Grégoire *Iste sanctus dum pro colligendis* et *Qui dum esset summus Pontifex*.

2. Les ant. *Domine Deus virtutum* et *Si gloriam dignitatem* (LIPPHARDT, p. 302) ne se retrouvent pas, sauf erreur de ma part, ou déplacement dans le tonaire.

3. Et même le texte critique : cette édition critique (en préparation) se substituerait à l'édition diplomatique du ms. de Metz.

Me	Wo	ARCHÉTYPE	Y
Prologue abrégé sur les huit tons			
Tonaire d'Introït et de Communion			
Tonaire des antiennes de l'Office	Tonaire des ant. de l'Office.	Tonaire des ant. de l'Office (suivt. ordre liturg.) Tonaire d'Introït et de Communion.	Tonaire des ant. de l'Office suivant ordre <i>alphabétique</i> . Tonaire d'Introït et de Communion.
Tonaire partiel pour les répons nocturnes.			
Second abrégé sur les huit tons.			

L'histoire nous permettra d'apprécier l'influence du tonaire carolingien sur la formation des autres tonaires. Dès maintenant, nous pouvons constater que le tonaire carolingien n'a pas fait souche à l'Ouest, dans cette partie de l'Empire qui devait devenir la France. Il a été seulement copié en Lorraine, puis dans le Saint-Empire et, par l'intermédiaire d'un modèle allemand, en Italie du Nord. Ce n'est sans doute pas là un simple accident de la tradition manuscrite, mais un fait qui s'explique de lui-même lorsqu'il est replacé dans le cadre de l'histoire générale.

La division de l'Empire, en 843, par le traité de Verdun, et celle de 870, par le traité de Mersen, ont politiquement consacré la division des pays de langue romane des pays germaniques, division qui s'est révélée dès février 842 dans un document capital pour la linguistique, le Serment de Strasbourg, prononcé en langue romane par Charles-le-Chauve et en tudesque par Louis-le-Germanique. A la mort de Lothaire II, ce dernier reçoit en partage la moitié Est de la Lorraine et Aix-la-Chapelle, tandis que Charles-le-Chauve acquiert la partie occidentale de l'Empire avec l'Italie¹.

1. Cependant, Charles-le-Chauve se fit couronner à Metz : sur la signification de cet événement, voir Thomas MICHELS, *La date du couronnement de Charles-le-Chauve (9 sept. 869) et le culte liturgique de saint Gorgon à Metz* : *Revue bénédictine* 51, 1939, pp. 288-292.

Ces divisions linguistiques et politiques entraînent la division de la tradition liturgico-musicale en deux grandes familles, celle de l'Est et celle de l'Ouest. Que l'on examine les variantes neumatiques et mélodiques du Graduel grégorien, les choix des versets de répons nocturnes de l'Antiphonaire, les collections différenciées de proses et de tropes, nous constatons constamment une division de la tradition en deux grands blocs distincts, mais non opposés, de l'Est et de l'Ouest.

Ainsi, le « tonaire carolingien » qui se manifeste d'abord, chronologiquement, dans la copie du manuscrit de Metz 351 et par un tonaire perdu (ms. X), écrit en Lorraine, ne se perpétuera que vers l'Est. Dans le royaume franc occidental, le tonaire carolingien restera pratiquement inconnu, à s'en tenir du moins au témoignage des manuscrits actuellement connus.

Mais le tonaire du manuscrit de Metz a pour nous un autre chef d'intérêt : il est encadré de deux petits traités sur les huit tons qui se réduisent en fait à quelques gloses sur les noms gréco-latins de ces tons. Ainsi, nous découvrons dans un tonaire les éléments théoriques essentiels qui serviront à l'élaboration des premiers traités de Musique.

CHAPITRE II

LE TONAIRE DES ANCIENS THÉORICIENS

La renaissance carolingienne marque pour la plupart des sciences un nouvel essor et l'*Ars Musica* n'est pas la discipline qui compte parmi les moins stimulées par la recherche intellectuelle instaurée sous les règnes de Charlemagne et de Charles-le-Chauve. A ces deux époques, on cherche moins à innover qu'à commenter, approfondir ou expliquer les auteurs de l'Antiquité profane et païenne ou ceux des premiers siècles chrétiens, notamment Martianus Capella et Boèce.

Les méthodes de composition adoptées par les auteurs de l'époque carolingienne peuvent se ramener à trois genres : la glose, la centonisation, la compilation¹.

D'abord le travail glossographique : à l'époque carolingienne, il a porté surtout sur le *De nuptiis Mercurii et Philologiae* de Martianus Capella, vaste encyclopédie sur les Arts libéraux, dont le IX^e livre intéressait plus particulièrement les musicologues carolingiens. Jean Scot Érigène, Dunchad et Rémi d'Auxerre († v. 908) nous ont laissé des gloses sur le *de Nuptiis*². Ces gloses ont exercé une influence considérable sur la composition des traités ultérieurs, car ils ont mis à la portée des compositeurs de traités l'interprétation de la terminologie propre à l'antique musique grecque.

Une autre méthode, celle de la centonisation, consiste à recueillir des textes anciens, à les relier ensemble au moyen d'incises personnelles et à les présenter dans une introduction : tel est le travail d'Aurélien de Réomé, dans sa partie théorique, ou celui de Réginon de Prüm dans l'*Epistola de harmonica institutione*.

Enfin, troisième méthode, les auteurs recueillent une doctrine dans

1. Voir J. SMITS VAN WAESBERGHE, *La place exceptionnelle de l'Ars Musica dans le développement des sciences au siècle des carolingiens : Revue grégorienne* 32, 1952, pp. 81-104 ; partic. p. 89.

2. Les trois séries de gloses ont été éditées par Miss Cora Lutz entre 1939 et 1965. Celles de Rémi d'Auxerre avaient été une première fois éditées par Gerbert (GS. I 63-94).

la tradition, l'élaborent et forgent ces éléments pour constituer une doctrine nouvelle : ainsi dans la *Musica Enchiriadis* ou dans la *Commemoratio brevis*.

Les auteurs qui composent par voie de centonisation ou de compilation ne se cantonnent pas dans la recherche théorique abstraite, mais maintiennent un contact incessant avec la pratique, c'est-à-dire avec le répertoire grégorien traditionnel. Ils cherchent même à expliquer la constitution de ce dernier à la lumière de l'enseignement des Anciens.

Lorsque ces auteurs traitent des modes ou discutent sur une pièce quelconque du répertoire, ils utilisent une terminologie précise, qui préexiste à tous leurs commentaires : ces termes d'authentique et de plagal, cette numérotation si particulière des modes, *protus*, *deuterus*, *tritius*, *tetrardus*, ce n'est pas dans les livres liturgiques sans notation et sans indication tonale qu'ils ont été puisés... Serait-ce dans les tonaires ? La question appelle une réponse, en particulier pour les auteurs les plus anciens : Alcuin († 804) et Aurélien de Réomé, vers 850.

I. ALCUIN ET AURÉLIEN DE RÉOMÉ :

Avant d'aborder l'étude des écrits de ces deux auteurs, il est nécessaire de relever et de classer les témoins d'un petit texte anonyme expliquant les noms des huit modes, qui nous est parvenu sous plusieurs formes différentes.

1^o *Explication abrégée anonyme sur les huit tons* : Plusieurs manuscrits de théorie musicale ou de « *Varia* » contiennent un texte anonyme sur les huit tons, texte explicatif à peine rédigé qui se présente sous forme d'équations. Ce texte se trouve dans les manuscrits suivants :

— D'abord dans le minuscule tropaire d'Autun¹, écrit entre 996 et 1024. Le texte, de seconde main très ancienne, est écrit suivant un système cryptographique double². En voici la transcription, ligne par ligne :

1. Paris, Bibl. de l'Arsenal 1169 : cf. *The Th...*, p. 87. — H. HUSMANN, *Tropen und Sequenzhd.* (RISM), pp. 110-111. — Ch. SAMARAN et R. MARICHAL, *Mss. datés...*, I, p. 133.

2. Lettres latines (b = a etc.) ou grecques (Δ = d etc.). Cependant, les conventions changent en cours de route et compliquent la tâche de décodage : aussi, seul le début avait été transcrit jusqu'ici (L. GAUTIER, *Les tropes*, p. 126, note). Notre texte n'emploie aucun signe runique : ceux-ci se trouvent au f^o 39^v.

fo 39 *Autentus dicitur autoritas
sive testamentum. Protus
dicitur primus; autentus
protus : autoritas prima di-
citur. Lateralis eius, eo quod
lateralis jaceat (jacead, Ms.), id est
autenti, et ejus fungitur
officium. Autentus
deuterus...
Omnes nem.pe toni
greca lingua nominentur.
Dicendum tamen est...*

Le texte est inachevé.

— Le même texte, un peu plus complet, figurait en addition dans un manuscrit de Strasbourg¹, brûlé dans la nuit du 24-25 août 1870. Malheureusement, nous ne disposons plus aujourd'hui, pour classer ce témoin, que de l'incipit du texte, transcrit en 1846 dans le catalogue de A. Jung :

fo 102^v *Autentus dicitur auctoritas sive testamentum.
Protus dicitur Primus.
· · · · ·
· · · · · toni grece exponuntur.*

Ce texte, apparemment complet, avait été copié en entier sur un modèle analogue à celui que le scribe du tonaire d'Autun avait sous les yeux.

— Dans les deux traités qui encadrent le tonaire de Metz 351 (voir plus haut, p. 30 ss.), on retrouve la même interprétation. Le premier « traité » développe le schéma qu'il a sous les yeux, c'est-à-dire la liste des noms grécisés des huit tons, telle qu'elle figure au tonaire : *Protus, deuterus*, etc... Il glose et commente de manière très sobre et très sèche, par petites phrases en style direct, sans subordonnées. Remarquons quelques références à l'Écriture : *Deuterus* évoque le livre du Deutéronome ; *Tetrarchius*, pour *Tetrardus*, évoque le titre de tétrarque mentionné dans l'Évangile (Luc III, v. 1). En soi, cette référence scripturaire n'était valable que dans le cas d'une lecture fautive, *tetrarchius* pour *tetrardus*². Le terme exact

1. Séminaire protestant 926 (B I 24), x^e siècle : A. JUNG, *Catalogue des Mss. du Sém. prot.*, 1846 (Bibl. de Strasbourg, ms. 5175), p. 341. C'est M. Yves Chartier qui m'a signalé ce fragment.

2. Variante rare, propre au « supplément » sur les répons du tonaire de Metz (éd. Lipphardt, p. 61) qui ne figurait pas dans l'archétype du tonaire (voir plus haut, p. 24), au chap. VIII du traité d'Aurélien de Réomé et enfin à Régimon (CS. II 32, 41, 67, 72).

tetrardus n'aurait jamais pu évoquer la « tétrarchie » que le deuxième traité du ms. de Metz et Aurélien ont maintenue dans leur commentaire.

Ce deuxième traité du ms. de Metz, moins laconique que le premier, est une paraphrase de ce premier traité, à la manière des anciens commentaires. Chaque division commence par « *sequitur* » et une citation, comme ces commentaires qui « décortiquent » un texte, incise par incise. L'auteur ne manque pas de relever, un peu lourdement en vérité, les sous-entendus (*subaudis toni*, *subaudis magistri*, *scilicet magistri*). Néanmoins, il apporte à son style un tour un peu plus littéraire que le premier traité.

2^o *Explication d'Aurélien de Réomé et textes apparentés* : Le chapitre VIII de la *Musica disciplina* d'Aurélien de Réomé, composée vers 850, contient à peu près la même explication que celle des deux « traités » du manuscrit de Metz, quoique dans un ordre différent : Aurélien énumère les modes dans le même ordre que les traités byzantins, c'est-à-dire qu'après avoir expliqué le terme *authenticus*, il explique les quatre noms *Protus*, *Deuterus*, *Tritus*, *Tetrardus* et enfin les quatre plagaux. Dans les deux traités de Metz, l'ordre du commentaire était différent : authentique, Protus, plagal ; Deuterus authentique, Deuterus plagal, etc.

Si on parcourt la liste des témoins du texte d'Aurélien, on relève à côté des manuscrits qui transmettent l'ensemble de l'ouvrage¹ un petit groupe de témoins qui contiennent seulement le chapitre VIII (« *De octo tonis* ») ou alors le chapitre VIII soudé à un autre passage d'Aurélien, tiré du chapitre XX. Mais on constate au début de ce passage sur les huit tons plusieurs variantes rédactionnelles qui posent des problèmes critiques : ce texte a-t-il été extrait d'Aurélien par des compilateurs de recueils consacrés à la théorie musicale ou, au contraire, ce texte ne serait-il pas plus ancien qu'Aurélien et incorporé par lui dans l'ensemble de son œuvre ?

Le classement des textes s'impose avant de proposer une réponse². Nous distinguons plusieurs groupes de textes :

a) Le groupe des tonaires de Gaillac (Paris, B.N. lat. 776, f^o 147^v, col. B) et d'Aurillac (Paris, B.N. lat. 1084, f^o 159). Ces deux tonaires — analysés plus loin, au chap. IV — contiennent une *Prefatio supra*

1. Le plus ancien est le ms. 148 de Valenciennes (fin IX^e s.) auquel se rattachent Pommersfeld 2805 et Bruxelles 10078-95. Face à ce groupe V, le Dr. Gushee (dans sa thèse de Doctorat, 1962) présente le groupe RP constitué par deux mss. du XI^e s. (Vat. Palat. 1346 et Londres, Br. Mus. Arundel 77).

2. Nous suivons, à quelques détails près, la classification du Dr. Gushee.

octo tonos un peu plus brève que le chap. VIII d'Aurélien, grâce à l'omission de quelques lignes un peu après le début, mais à peu près identique textuellement. Les deux manuscrits ont en propre une addition (*Grecorum*, après *ex auctoritate* : GS.I 39 B, lin. 24), qui — avec les autres particularités textuelles — implique que ces deux manuscrits ont copié le même modèle et qu'ils forment un groupe distinct :

AURÉLIEN.

Diximus etiam octo tonis consistere musicam, per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adherere videtur.

Est autem tonus minima pars... Et quomodo litteris oratio unitatibus acervus... eo modo et sonituum tonorumque linea omnis cantilena moderatur.

Diffinitur autem ita :

Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas quae in vocis accentu sive tenore consistit.

Nomina autem eorum apud nos usitata ex auctoritate atque ordine sumpsere principia.

PREFATIO SUPRA VIII TONOS.

Octo toni consistunt in musica per quos omnis modulatio

cantilena
recto ordine declaratur.

Tonus est totius constitutionis armonicae differentiae et quantitas quae in vocis accentu sive tenore consistit.

Nomina autem eorum apud nos usitata ex auctoritate GRECORUM atque ordine sumpsere principia.

Fait singulier, le tonaire de Gaillac donne ce texte explicatif sur les huit modes à la suite d'un long extrait du... chapitre VIII d'Aurélien (Inc. *Diximus enim octo consistere in musice (sic) tonos...*), prolongé par un extrait du chap. XX où sont expliqués les différents genres de pièces liturgico-musicales. En somme, ce manuscrit contient un doublet : il compile deux recensions d'un même texte. Le premier n'est autre qu'un extrait d'Aurélien, le second ne serait-il pas un Anonyme ancien qui aurait servi de source à Aurélien lui-même ?

b) Dans le manuscrit aquitain Paris, B.N. lat. 7211 se relève un doublet analogue¹. Au fol. 17, ce manuscrit donne l'extrait d'Aurélien (= chap. VIII), mais à partir de *deprehenditur* (GS.I 40 A, lin. 26), le texte dévie et se poursuit par un tableau d'équivalences entre les pseudo-modes grecs et les huit tons ecclésiastiques (Ypoias-

1. Sur ce ms. voir *The Th...* I, 101-105 et plus loin le chap. IV.

tius = protus ; Ypoeolius = lateralis proti, etc.). Au fol. 134^v, nouvel extrait d'Aurélien, comme dans le ms. de Gaillac, c'est-à-dire, chap. VIII + chap. XX.

c) Dans deux manuscrits théoriques, l'un allemand (Clm. 19489, XI^e s. Tegernsee) ¹, l'autre bénéventain (Monte-Cassino Q. 318, p. 58). Ces deux manuscrits sont à rapprocher en raison d'un artifice rédactionnel (une question) destiné à introduire le texte sur les huit tons :

<i>Quid sint* toni ? Diximus VIII*</i>	<i>*Quot sunt (Cass.).</i>
<i>in musica tonos* consistere.....</i>	<i>*novem (Clm.) *tonis (Cass.).</i>

Le texte sur les huit tons est également prolongé par l'extrait du chap. XX.

d) Un manuscrit anglais ² donne l'explication des huit tons sans question introductive et sans l'enclitique *etiam* qui, dans le chap. VIII d'Aurélien, est destiné à nous rattacher à ce qui précède : *Diximus in octo tonis*, etc. Le texte du chap. XX s'enchaîne sans transition à l'explication des huit tons.

e) Plusieurs manuscrits théoriques italiens ³ contiennent aussi le texte sur les huit tons : Florence, B.N. Conv. soppressi F III 565 (vers 1100), f. 97^v (*Incipit expositione tonorum = VIII + XX*) ; Florence, B. Riccardi 652 (XV^e s.), f. 108^v — Monte-Cassino 439 (X^e siècle) extrait plus court du chap. VIII et du chap. X ⁴.

f) Enfin, l'explication sur les huit tons — et elle seule — se retrouve, mais cette fois sous le nom d'Alcuin, dans deux manuscrits de la Bibliothèque Nationale d'Autriche à Vienne : le Cpv. 2269 (XIII^e s.), f. 7^v et le Cpv. 5271 (XVI^e s.), f. 38^v ⁵. Dans ces deux manuscrits, l'extrait est mis sous le nom d'Alcuin (*Albini Musica*) et figure parmi divers opuscules sur les Arts libéraux : rhétorique, arithmétique, musique, astronomie ⁶, etc. Bien que le texte des deux manus-

1. Le Clm. 14836, contrairement à l'indication du catalogue de Halm, ne contient pas notre texte sur les huit tons : voir GUSHEE (Dissert. 1962), p. 95.

2. Oxford, Balliol Coll. 173^a, f. 79^v-80^v (XII^e s.) : descr. dans le catalogue Mynors (1963), pp. 176 ss. et par J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Micrologus* (CSM. 4), p. 46.

3. Ces manuscrits seront étudiés au chap. V.

4. L'extrait du chap. VIII commence au 2^e paragraphe (GS.I 39 B, avt. dern. ligne). Il est suivi d'un extrait du chap. X. Le texte du Cassinensis 439 aurait été recopié, suivant L. Gushee : dans le Vat.Barberini 307 (XIV^e s. de St. Blaise en Forêt-Noire : cf. *The Th.* II, p. 103) et dans le Vat.Reginensis 378 (plus récent).

5. Ce dernier ms. est l'ancien *Philos.* 109, utilisé par Gerbert (GS.I 26-27).

6. L'ordre des opuscules est bien celui qu'Alcuin a adopté dans son énumération des Arts libéraux (cf. P.L. CI, c. 947). Sur la classification de la musique

crits viennois commence comme celui des tonaires aquitains, il se rattache ensuite, indiscutablement, à la famille des manuscrits du chapitre VIII d'Aurélien, avec quelques légères variantes :

Ps. ALCUIN.	AURÉLIEN.	TONAIRES AQUITAINS.
Octo tonos in musica consistere musicus scire debet	Diximus etiam Octo tonis consistere musicam	Octo toni consistunt in Musica
per quos omnis modulatio	per quos omnis modulatio	per quos omnis modulatio
quasi quodam glutino sibi adherere videtur.	quasi quodam glutino sibi adherere videtur.	
Tonus est minima...	Est autem tonus minima...	
... omnis cantilena modulatur.	... omnis cantilena moderatur.	cantilenarum recto ordine declaratur.
Definitur autem ita :	Diffinitur autem ita :	
Tonus est totius...	Tonus est totius...	Tonus est totius...

Ce texte sur les huit tons, mis sous le nom du principal artisan de la réforme carolingienne des Arts libéraux, Alcuin — auquel un ancien catalogue attribuait la composition d'un *de Musica*¹ — dérive de la même source que celui qu'Aurélien de Réomé a utilisé pour la rédaction de son chapitre VIII. En effet, on pourrait penser que les copistes des divers manuscrits considérés ont extrait d'Aurélien un passage sur les huit tons, à titre de préface pour un tonaire (mss. lat. 776 et 1084) ou à titre de document dans les compilations de traités musicaux.

Certes, tous les manuscrits énumérés dans les paragr. b-f (ci-dessus), sont très probablement des extraits du chap. VIII d'Aurélien, débarrassés grâce à de minimes aménagements rédactionnels des clauses de liaison rattachant ce chap. VIII à ce qui précède. Mais ce cha-

à l'époque carolingienne, voir entre autres : B. BISCHOFF, *Eine verschollene Einteilung der Wissenschaften* : art. réédité dans *Mittelalterliche Studien I*, 1966, pp. 273-288.

1. L'existence de ce *De Musica* repose sur l'indication de l'ancien catalogue de la bibliothèque du Puy au XI^e siècle : *Post, liber Augustini de Magistro, cum quo Alcuinus de dialectica, rethorica, musica, ari(t)metica, geometria, astronomia* (L. DELISLE, *Cabinet des Mss.*, II, p. 444, n^o 34). — MANITIUS (*Gesch. der lat. Literatur des MA.* I, p. 285) suit L. Delisle pour identifier le livre ainsi décrit avec le ms. Paris, B.N. lat. 2974, mais c'est bien à tort qu'il ajoute que le ms. en question contient aussi le *De Musica*. Cet ouvrage est perdu... (Voir *Catal. des Mss. latins* de la B.N. III, pp. 354-355).

pitre VIII du traité est-il bien d'Aurélien lui-même ou un emprunt incorporé dans son œuvre ?

Il suffit de considérer l'amplification continue des gloses et des commentaires telle qu'elle se dessine dans la succession des textes classés au n° 1 de ce présent chapitre pour conclure qu'Aurélien n'est qu'un chaînon dans cette succession et qu'il a dû intégrer dans son traité un texte préexistant : son chapitre VIII aurait pour source un de ces opuscules sur les huit tons, contenu sans doute dans un tonaire, et dont la rédaction serait antérieure à 850, c'est-à-dire antérieur à la composition définitive du *De Musica disciplina*.

Matériellement, le *De Musica disciplina* est antérieur à tous les exemplaires du texte sur les huit tons, puisque le ms. 148(141) de Valenciennes¹ date des environs de l'an 900, tandis qu'aucun des manuscrits contenant le texte sur les VIII tons (Mss. de Paris, Munich, Oxford ou Vienne) n'est antérieur à l'an 1000. Cependant, les deux « traités » qui encadrent le tonaire de Metz impliquent bien que, sous une forme peu littéraire, le commentaire explicatif sur les VIII tons circulait avant qu'Aurélien se mette à l'œuvre.

Entre le deuxième traité du manuscrit de Metz et Aurélien, un Anonyme doit être intercalé : cet Anonyme a ajouté à l'explication de son prédécesseur — Metz 2 — un « exemple » explicatif afin d'illustrer le sens de *Protus* = premier. Cet exemple est celui du *protomartyr* : Abel, protomartyr de l'Ancien Testament est la figure d'Étienne, protomartyr du Nouveau Testament. L'image est d'autant mieux choisie que « *authentus dicitur auctoritas sive testamentum* »². En outre, il ajoute aux sens déjà connus du mot « plagal » la notion d'inférieur (GS.I 40 A, lin. 21) qui est — musicalement parlant — très précise et très exacte.

Pour commenter le sens de *Deuterus* l'anonyme maintient l'exemple du mot Deutéronome = seconde loi³. Pour gloser *Tritus*... il n'a rien trouvé ! Enfin, pour le 4^e ton (*Tetrardus*), il ajoute au fameux exemple de ses prédécesseurs (voir *supra*, p. 31) — la « tétrarchie » — l'exemple du tétragramme (JAWH) représentant le nom de Dieu.

Au chapitre VIII d'Aurélien, nous retrouvons bien les deux exemples

1. Valenciennes 148 (141) : ce manuscrit contient sur les formules Nonanoeane (fol. 71^v) une notation très ancienne, dite paléofranque : cf. J. HANDSCHIN, *Eine alte Neumenschrift* : *Acta musicol.* 22, 1950, pp. 69 ss.

2. Mss. d'Autun et de Strasbourg (voir pp. 26-27) : il est assez curieux que personne au IX^e s. n'ait repris explicitement cette notion de *testamentum* étroitement liée, au début de ce siècle, à celle d'*authenticus* : cf. A. DOLD « *authenticus* »... in *der Literaturgesch.* : *Münch. Theol. Zeitschr.* XI, 1960, 263.

3. Cet exemplum du Deutéronome n'est pas repris par le second traité de Metz.

destinés à gloser le sens de *tetrardus* : celui de la *tetrarchia*, découvert par l'auteur du premier traité de Metz 351 et celui du « tétragramme », propre à notre Anonyme supposé.

L'existence même de cet Anonyme est impliquée par la dualité d'exemples choisis pour le *Tetrardus*. En effet, Aurélien utilise comme tout le monde la leçon habituelle *tetrardus* (chap. XVI, XVII, XVIII et *passim*) : or, ici — au chap. VIII — il maintient dans son texte l'incorrecte leçon *tetrarchius*¹, seule valable pour appuyer l'exemple de la tétrarchie. C'est donc qu'il assimile en bloc le texte de son prédécesseur. Il s'est seulement contenté, pour incorporer ce texte dans son ouvrage, de lui greffer en exergue une incise de liaison (*Diximus etiam...*) et d'y faire quelques retouches littéraires très minimes². Au début du chap. X, Aurélien reprend son explication d'*authenticus*, déjà faite au chap. VIII, sans la modifier ni la gloser, comme s'il exploitait son propre bien...

Ainsi, du bref glossaire esquissé dans les textes d'Autun et de Strasbourg, jusqu'au texte d'Aurélien, se dessine une évolution lente et progressive, un travail de glossographie tout à fait dans la ligne des méthodes de travail en vigueur à l'époque carolingienne.

En somme, le texte d'Aurélien vient, par stratifications superposées, de la liste reçue des huit tons telle qu'elle se trouvait dans les plus anciens tonaires : d'une simple glose (mss. d'Autun et de Strasbourg), on est passé à un laconique commentaire introduisant le tonaire (Traité I et II de Metz), puis à une *Prefatio supra VIII tonos* (Mss. Paris, B.N. lat. 776 et 1084). Cette préface, œuvre d'un Anonyme inconnu écrivant avant 850, a été introduite dans la compilation d'Aurélien, sur le même plan que les autres sources compilées dans l'ouvrage. Plus tard — bien plus tard ! — ce texte qui circulait seul dans les collections d'ouvrages théoriques, fut placé sous le nom et sous l'autorité d'Alcuin, tout comme d'autres commentaires du même genre relatifs à l'*Ars Musica*³.

Sans doute est-ce dans un tonaire qu'Aurélien a découvert cette

1. Dans l'apparatus de l'édition d'Aurélien par L. Gushee, on relève autant de variantes que de mss. sur ce terme *tetrarchius*. Il est intéressant de relever quelques rares témoins qui ont rectifié *tetrarchius* par le terme correct *tetrardus* (notamment les mss. du groupe RP : Palat. 1346 et Arundel 77).

2. Voir l'apparatus de l'édition Gushee. Par des arguments différents, nous rejoignons l'hypothèse de l'éditeur sur l'origine du chap. VIII (cf. *Revue de musicologie* LI, 1965, p. 229).

3. Dans un ms. du XI^e s. (Paris B.N. lat. 7210), une traduction latine des termes du Grand système parfait est attribuée à Alcuin : « *Albinus earum nomina latina oratione ita interpretatus est ut hypatas principales vocaret, mesas medias...* ».

explication anonyme des huit tons. En tout cas, c'est bien dans un tonaire qu'il a puisé ces mystérieuses formules d'intonation (Nonannoane, Noeagis) dont le sens lui échappe (chap. IX). Il énumère, décrit, discute les différences psalmodiques propres à chaque ton : le terme pour les désigner n'est pas encore bien fixé. Il les nomme *varietas*¹, *divisio*², *diffinitio*³ — comme le ms. de Reichenau — ou encore *differentia*⁴.

Il passe en revue, un à un, les huit tons, cite de nombreux exemples de pièces tirées du répertoire traditionnel⁵, puis récapitule dans un tableau d'ensemble (GS.I 53) le nombre des différences relevées pour chaque ton ainsi que le feront plus tard certains tonaires.

C'est à ce tableau d'ensemble et aux chapitres qui précèdent que le manuscrit de Césène, ou plutôt son modèle du x^e ou XI^e siècles⁶, a emprunté les éléments d'une compilation ressemblant à un tonaire :

CESENA, *Plut. S XXVI 1 f^o 195.*

Autentus protus XX
in se continet
varietates
Introituum IIII
quorum exempla ponimus pauca :
 Gaudete in Domino
 Scio cui credidi
 Suscepimus Deus
 (4. = ?)
Comm. Dominus dabit. Amen dico
 vobis.
Anae. Tradent enim vos
 Euge

Aurélien (*Cap. XX*)

Autentus protus septemdecim (XX :
cod. Palatinus) in sese continet
varietates, videlicet
introituum tres
(Cap. x) Gaudete in Domino
 Justus es
 Scio cui cred. : *Cod. Palatinus*
Dnus. dabit. — Amen dico
 vobis.
Tradent enim vos
(Anae) Fulgebunt justi. Misso He-
 rode.
 Mihi vivere

1. *Varietas* = GS.I 42 B, 45 A... 53 B, 54 A, etc.

2. *Divisio* = GS.I 45 B, 46 A et B, 48 A et B, 49 A... 51 B, etc.

3. *Diffinitio* = GS.I 49 A... 53 B, 54 A, etc.

4. *Differentia* = GS.I 49 B. Lipphardt, dans son commentaire du tonaire de Metz (pp. 217 ss.) a identifié les différences psalmodiques décrites par Aurélien en périphrases parfois assez contournées.

5. Ces ex. ne viennent pas nécessairement d'un tonaire. Le ms. Vat. Palat. 1346 a souvent modifié le choix de ces exemples ; en outre, il supprime les ex. de répons et d'offertoires ; enfin, au VI^e ton, il ajoute une différence.

6. Le ms. de Cesena (Malatest. *Plut. S XXVI, 1*, du xv^e s.) a été copié sur un modèle qui notait les pièces citées en beaux neumes lorrains (cf. fol. 168^v, 172, etc.).

CESENA, *Plut. S XXIX* 1 f° 195.

Plagis Proti VI varietates :

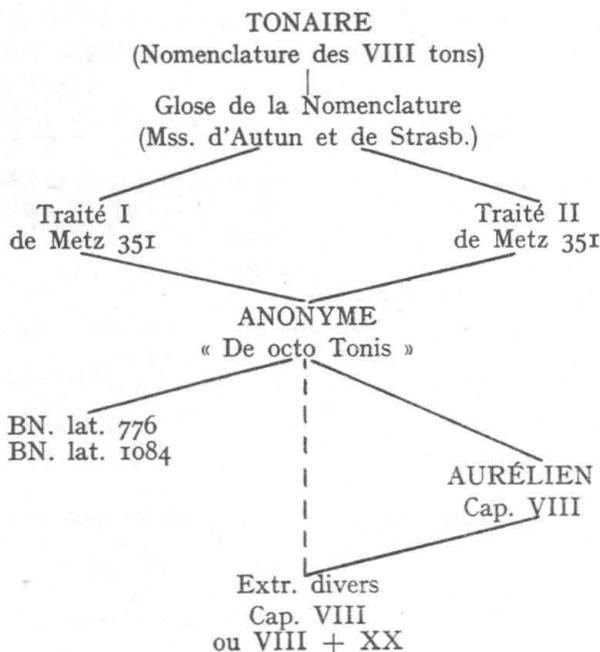
Intr. Dominus illuminatio
 Dominus fortitudo
 etc.

Aurélien (Cap. XX)

(Cap. xx) Plagis protus... senario
 sufficiens est numero.

(Cap. xi) Dominus illuminatio
 Dominus fortitudo
 etc.

Un schéma pourra résumer le processus d'amplification des textes qui a abouti au traité d'Aurélien :



2. HUCBALD-DE-SAINT-AMAND. — L'ALIA MUSICA.

L'ORDO TONORUM :

a) *Hucbald* : Hucbald, une des personnalités les plus marquantes de la seconde renaissance carolingienne, nous a laissé plusieurs ouvrages littéraires et s'est exercé dans des essais poétiques ainsi

que dans la composition d'offices liturgiques¹. C'est probablement vers l'an 880 qu'Hucbald a composé son *De Musica*, que le premier éditeur, Gerbert, a intitulé *De harmonica institutione*². Dans cette synthèse de la science musicale, Hucbald emploie la notation littérale pour les citations de pièces du répertoire liturgique apportées en exemple de la théorie³.

Il définit l'ambitus théorique de l'authentique et du plagal (GS.I 116 A), propre aux quatre modes, « *quattuor modis vel tropis, quos nunc tonos dicunt, hoc est Protus, Deuterus...* » (GS.I 119 A ; cf. 110 B). Effectivement, c'est dans les tonaires contemporains (...*nunc*...) que s'emploie *tonus*. Les quatre « modes » se dédoublent en deux chacun, ayant même « finalis » : ils sont numérotés de I à VIII, ici pour la première fois.

Hucbald cite encore la première formule d'intonation byzantine⁴.



Sans doute, est-ce à un tonaire qu'Hucbald a emprunté cette citation. On peut encore se demander si les exemples qu'il commente ne seraient pas tirés d'un tonaire. Examinons les textes.

Un des manuscrits du traité d'Hucbald⁵ a glissé avant le tableau de concordance des tétracordes du grand Système parfait avec les modes ecclésiastiques⁶ une liste de différences psalmodiques. Sans doute, est-ce là une interpolation postérieure⁷ : en tout cas, un peu

1. Non seulement les offices propres de saints rémois, mais surtout l'office *In plateis* (St. Pierre), composé dans l'ordre numérique des tons (Première antienne, 1^{er} ton ; 2^e ant. = 2^e ton, etc.), et des tropes. Cf. R. WEAKLAND, *The compositions of Hucbald : Études grégoriennes* III, 1959, 155-162.

2. Cette remarque est de M. Yves Chartier, auteur d'une édition critique d'Hucbald, en préparation.

3. H. POTIRON, *La notation grecque dans l'Inst. harm. d'Hucbald : Études grég.* II, 1957, pp. 37-50 ; cf. rectification, *ibid.*, V, 1962, 115. Hucbald connaissait la notation neumatique (cf. GS.I 117). Le sens de *neuma* n'a pas chez lui (GS.I 105) le sens que nous donnons aujourd'hui au mot *neume* pour désigner le signe de notation : cf. A. M. BAUTIER-RÉGNIER, *A propos du sens de Neuma et de nota en latin médiéval : Revue belge de musicol.* XVIII, 1964, pp. 1-9.

4. GS.I 118 A (notation littérale) : cf. 114 A.

5. Celui de Césène, Malatest. Plut. S XXVI 1, f. 173.

6. GS.I 115 : l'édition présente une erreur de disposition : cf. J. CHAILLEY, *Alia Musica*, p. 30, n. 1.

7. Ce tableau des différences est noté au moyen de la notation « dasiane », indice évident d'interpolation.

plus loin, le traité dresse un tableau des quatre modes, avec un exemple d'antienne à chaque degré de l'octave modale¹. Il serait tentant d'assimiler ce tableau à un tonaire, mais — comme le remarque fort justement H. Potiron² — il manque ici un élément capital : la liste des différences psalmodiques. Quant au choix des exemples, qui coïncide assez souvent avec celui des tonaires postérieurs, il semble qu'Hucbald les a choisis lui-même dans l'antiphonaire ou le graduel et non dans un tonaire.

b) *L'Alia Musica* : Sous le nom d'*Alia Musica*, Gerbert a édité une compilation anonyme de plusieurs auteurs postérieurs à Hucbald. En dépassant l'essai de synthèse d'Hucbald, les auteurs ont commis confusions et erreurs. Ces auteurs, au nombre de trois, ont rédigé chacun un commentaire sur les huit tons ecclésiastiques³ : un premier *Quidam*, un auteur principal et un troisième anonyme qui présente, sur les mêmes points que les précédents une *Nova Expositio*. Ce dernier, peut-être un moine du Sud-Ouest de la France⁴, est le plus méthodique des trois dans sa présentation des huit tons. En outre, il est le seul des trois qui décrit les différences psalmodiques et les formules de versets de répons. Il faut remarquer que les trois auteurs avaient sûrement sous les yeux un tonaire : ils y puisent leurs exemples et surtout ils leur empruntent les formules échématisques⁵.

Mais ce qui est plus important pour l'histoire des tonaires est de remarquer que l'*Alia Musica* est, à notre connaissance, le premier auteur médiéval qui ait tenté de lancer un pont entre ce qu'on appelle les « modes grecs » antiques et les huit tons ecclésiastiques⁶. Cette « relation » établie par l'Auteur principal entre les modes dorien, hypodorien, phrygien, etc. et les tons I, II, III, etc. se retrouvera consignée plus tard dans nombre de tonaires et de traités.

1. Ce tableau (GS.I 120-121) termine le traité : le mot *protenditur* est le mot final (121 A, lin. 17) dans tous les anciens manuscrits. Le ms. d'Einsiedeln, par suite de lacune matérielle, n'a pas le tableau final.

2. *Les modes grégoriens selon les premiers théoriciens du M. A. : Études grég.* V, 1962, p. 115.

3. J. CHAILLEY, *Alia Musica (Traité de Musique du IX^e siècle)*, Paris, 1965, a reconstitué le texte de chaque commentateur.

4. Le troisième Expositor cite en effet l'office propre de saint Benoît et une antienne *O quam clarus est* qui se trouve diffusée dans l'axe St. Martial-Albi (cf. *Rev. de Musicologie* LI, 1965, pp. 231-232). Cependant, cette antienne est remplacée par une autre dans les extraits de Barcelone, Arc. Cor. Arag. Rip. 42.

5. Voir tableau de CHAILLEY, *Alia Musica*, p. 62.

6. Sur la genèse et le mécanisme de ce transfert, voir la synthèse de J. CHAILLEY, *Alia Musica*, Introduction, plus particulièrement pp. 28-56.

Il faut enfin rappeler que l'un des manuscrits de l'*Alia*, le Clm. 14272, porte en marge du traité un tonaire d'introît et de communion¹. Le fait est d'autant plus remarquable que l'*Alia* qui cite en exemple une trentaine d'Introîts ne mentionne qu'une seule communion.

Signalons deux divergences intéressantes entre ce tonaire marginal, ajouté au ms. de Saint-Emmeran (Clm. 14272) et la *Nova Expositio*, probablement française : l'introît *Ego autem cum justitia* (Chailley, p. 188) est mentionné en III^e ton, conformément aux tonaires français, alors que le tonaire marginal, conformément aux tonaires allemands, place cet introît en premier ton (cf. Chailley, p. 205).

De même, la *Nova Expositio* classe en 8^e ton l'introît *In virtute*, alors que le tonaire marginal place la pièce en 7^e ton (p. 209), comme certains tonaires et graduels de la tradition allemande qui hésitent entre 7^e et 8^e ton. Ce tonaire additionnel est donc l'œuvre personnelle d'un copiste allemand, entreprise à propos de l'*Alia*.

c) *L'Ordo tonorum* : L'opuscule désigné ici sous ce nom est très bref : il comporte deux colonnes et demie dans l'édition de Gerbert (GS.I 124 B-125 B) qui s'est servi d'un manuscrit² dans lequel les premières lignes manquaient et qui soudait le corps de l'*Ordo* décapité à la conclusion d'un autre traité intitulé *Dimensio monochordi* (GS.I 122 B-124 A, ult. lin.). Il faut reconnaître que Gerbert avait bien remarqué³ l'absence du passage concernant le premier ton, mais il n'avait pas cherché à remédier à cette lacune, comblée depuis 1874 par R. Schlecht⁴.

Dans son étude sur Hucbald, R. Schlecht a édité, d'après le Clm. 14649, f^o 34^v, le début du traité, dont le titre est en vers adoniques :

ECCE MODORUM SIVE TONORUM
AUSPICE CHRISTO INCIPIT ORDO.

Primus tropus habet tetracorda III : mese, paramese, hypate meson scilicet usque nete diezeugmenon. Distinctiones : lichanos meson, hypate meson, licho-

1. CHAILLEY, *Alia Musica*, pp. 205-209. Sur le ms. Clm. 14272, voir CHAILLEY, p. 64 (ms. M). Ce manuscrit a été copié sur un modèle chartrain (voir plus bas, le paragr. 4) : le tonaire a été ajouté en Allemagne.

2. Cesena, Bibl. Malatestiana, Plut. XXVI, 1, fol. 178, lin. 9, fol. 179^v. Le ms. de Strasbourg, aujourd'hui perdu, avait vraisemblablement la même lacune.

3. GS.I, 124, note a : *Hic principium deest de primo tono...*

4. R. SCHLECHT, *Die Musica Enchiriadis von Hucbald* : *Monatsheft für Musikgesch.* VI, 1874, p. 165. Voir aussi H. MÜLLER, *Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik* (Leipzig, 1884), p. 17 (texte du ms. Paris, BN. lat. 7212, f. 39).

nos hypaton et parhypate hypaton secundum quosdam. Tamen proprie habet symphonias VIII. Ex unoquoque tetrachordo tres generales. [...] Tertia in principio diatessarou (suite dans GS.I 124 B).

Ce texte qui se trouve dans les manuscrits du cycle de l'*Enchiriadis* et de l'*Alia Musica*¹, énumère les « distinctions » propres à chaque ton :

Primus : IV distinctiones (mais 5 dans la glose, GS.I 125 A) et VIII symphonias.

Secundus : I distinctio.

Tertius : VI distinctiones, etc.

En somme, nous avons ici une description des huit tons faite à l'aide de la terminologie du Grand Système complet gréco-médiéval. A la suite de l'*Ordo*, la plupart des manuscrits² ajoutent une glose relative au premier ton dans laquelle l'alleluia *Justus germinabit*³ est cité en exemple. A la fin, le glossateur⁴ laisse le lecteur à ses réflexions sur le sens du mot *symphonia* employé dans l'*Ordo*. Le terme désigne habituellement, à cette époque, un intervalle consonnant. Le premier ton en compte VIII (contrairement à GS.I 125 B nous rétablissons VIII, au lieu de VIII, suivant les manuscrits et suivant le début de l'*Ordo* édité plus haut) : le premier ton couvre habituellement une octave (de do à do), mais il peut s'étendre jusqu'au ré supérieur, soit sur neuf intervalles. Il compte seulement 5 (ou 4) *distinctiones* c'est-à-dire les différences psalmodiques : ce chiffre est celui que donnent les plus anciens traités⁵.

C'est sans doute à l'aide d'un tonaire que cet *Ordo* a été composé. En tout cas, il a fourni à quelques tonaires postérieurs certains éléments descriptifs de leur présentation des huit tons. Il s'apparente par certains côtés à Hucbald (cf. GS.I, p. 119), par d'autres — notamment par sa glose — à l'*Alia* qu'il précède justement dans les manus-

1. Barcelone, Arc.Cor.Arag. Ripoll 42 (XI^e), f. 58^v et 68^v et Cracovie, Jagell, 1965 (XI^e), pp. 62-63 ; Paris, B.N.lat. 7211, f. 52^v et 7212, f. 39 ; Madrid, B.N. 9088, f. 124^v et encore dans certains mss. tardifs (tel que Milan, Ambros. D. 5, XIV-XV^e f. 49^v). L'édition de ce texte est prévue avec celle de l'*Enchiriadis* par le Dr. H. Schmid.

2. La glose finale manque dans le ms. de Cracovie et dans celui de Barcelone au fol. 58^v (mais au fol. 68^v, seconde copie de l'*Ordo*, la glose est transcrite).

3. GS.I 125 A, en bas. Cf. K. H. SCHLAGER, *Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien*, München, 1965, n° 75. Cet alleluia n'appartient pas au « fonds primitif » : il fait partie des pièces de seconde époque.

4. L'*expositor* pour reprendre l'expression de Gerbert (GS.I 125, note a) préfère le terme *tonus* à celui de *tropus* adopté dans l'*Ordo*.

5. Voir ci-dessus p. 33 et p. 87.

crits¹ : chronologiquement, il semble se situer un peu avant l'*Enchiriadis*.

3. L'ENCHIRIADIS ET LA COMMÉMORATIO BREVIS :

a) La *Musica Enchiriadis* est le traité le plus important de la seconde renaissance carolingienne². Certains manuscrits l'attribuent à Hucbald, mais cette attribution n'est guère soutenable³, d'autres à (H)oger, identifié avec Otger, comte de Laon et Abbé de Saint-Amand, vers 920-924⁴ : de toute façon, l'ouvrage daterait de la fin du IX^e siècle et aurait été composé entre Seine et Rhin⁵.

Si le but de l'auteur est d'analyser les formes de l'organum, il traite au préalable de la question des modes qui pour lui sont des « espèces » mélodiques.

L'une des originalités de l'œuvre est le système de notation musicale basé sur la division de l'échelle en quatre tétracordes : le tétracorde des « graves » ; le tétracorde des « finales » (propres à chaque mode) ; le tétracorde des « supérieures » ou dominantes psalmodiques ; le tétracorde des « excellentes » symétrique, à l'aigu, du tétracorde des graves. Un seul symbole, développé à partir de la « daseia » (⊢) et orienté différemment suivant le tétracorde considéré, suffit pour la notation, la troisième note des quatre tétracordes étant représentée par quatre signes différents.

L'auteur développe son système puis aborde l'étude des modes « modos quos abusive tonos dicimus » (GS.I 156 A) : les exemples cités à chaque mode sont des antiennes du Psautier. Elles sont suivies

1. Dans celui de Cesena (cf. *The Th.* II, p. 22 : l'*Ordo* n'est pas signalé parce que soudé sans titre à la *Dimensio monocordi* qui précède : voir ci-dessus) ; Paris, B.N.lat. 7211 (*The Th.* I, 102) et 7212 (*ib.* 106).

2. L'*Enchiriadis* est conservée par une cinquantaine de manuscrits : le plus ancien est celui de St. Amand, à Valenciennes, Bibl.Mun. 337 (325), cf. *The Th.* I 134-135, de la fin du IX^e s. L'édition critique est préparée par le Dr. H. SCHMID et sera publiée sous les auspices de la *Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* de Munich.

3. H. MÜLLER, *Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik* (Leipzig, 1884), pp. 3 ss.

4. Cette datation est proposée par J. SMITS VAN WAESBERGHE, *La place exceptionnelle de l'Ars Musica dans le développement des sciences au siècle des carolingiens* : *Revue grégorienne* 32, 1952, pp. 95 ss. Pour l'attribution à Otger, Smits van Waesberghe s'appuie sur le ms. de St. Amand cité note 2. Mais on trouve une attribution analogue dans le ms. de Bruxelles 10078-95, f. 40 et dans Cambridge (CCC 260) : *Excerptiones Ogeri Abbatis ex auctoribus musicae artis*.

5. Opinion du Dr. H. SCHMID (lettre du 23 novembre 1967).

de la citation des formules (« *moduli* », p. 158 A) qui servent à reconnaître le ton de la pièce à laquelle on la compare : *ad investigandam toni cuiusque vim*. Il s'agit des formules *Noannoeeane* et *Noeagis* que l'auteur cite quelques lignes plus loin (p. 158 B) : mention est faite des grandes formules (*principales*) avec « neuma » et des formules brèves (*minores*) sans « neuma », telles qu'on peut les trouver chez Hucbald et dans quelques tonaires, notamment en Aquitaine. Il est probable que l'auteur citait intégralement les huit formules « principales », mais elles ont été omises par la plupart des manuscrits. On les retrouve cependant dans certains d'entre eux¹, mais citées dans l'ordre descendant :

Authentus : IIII III II I
Subjugalis : IIII III II I.

Dans le ms. 337 de Valenciennes, les *moduli* ont été transcrits et notés de seconde main entre le titre et l'incipit du traité de l'*Enchirias*².

Cet enseignement sur les tons était-il trop succinct ou trop éloigné du donné liturgique concret ? Toujours est-il que dans un manuscrit du x^e siècle³, l'explicit des scholia de l'*Enchiriadis* est suivi d'un tonaire qui utilise aussi la notation dasiane (p. 103) :

IGITUR PRIMI TONI NEUMA REGULARIS HEC EST

NO ANNOEANE

(notation dasiane ; mélisme caudal).

Cujus toni modulatio in psalmis sono currit . ̂ (= la) in quem tertia versus ingreditur syllaba, versum a sono . ̂ (= fa) trito inchoans :

Gloria (...)

Sicut erat in principio et... secula seculorum, A-a-men.

Haec in hoc tono prima diffinitionum species huiusmodi antiphonis : Ave Maria, Misso [Herode], Iste est Iohannes, Ecce nomen Domini, Ecce venit desideratus..., etc.

1. Ainsi dans Melbourne, State Library 091/B.63 (= Phillipps 3345, du XI^e s., fol. 52) ou dans Paris, B.N.lat. 7202, XI^e s., f. 56^v : dans ce dernier la notation est assez effacée, mais Gerbert (GS.I, 158, note c) avait transcrit textes et notation.

2. *The Th. I*, 134 ; J. HANDSCHIN, *Eine alte Neumenschrift : Acta Musicol.* 22, 1950, p. 92.

3. Einsiedeln 79 : *The Th. I*, 74-75. Certains folios du ms. sont déplacés : ainsi, la suite du tonaire, après la p. 109, se poursuit de la p. 46 à la p. 65. La fin du tonaire du Graduel, à partir du 4^e ton, fait défaut.

Au point de vue paléographique, ce manuscrit doit être retenu parmi les plus anciens témoins du scriptorium d'Einsiedeln¹. Il relève d'une tradition liturgique fort ancienne² qui, par certains côtés se rattache au manuscrit d'Einsiedeln 121, graduel du x-xi^e siècle³.

Au point de vue musical, il faut remarquer que le tonaire utilise la même terminologie que l'*Enchiriadis* (par ex. *archoos* pour *protus*) et la même notation, la notation dasiane. Le tonaire émane donc d'un centre, d'une école, où l'*Enchiriadis* avait été assidument étudiée.

Le classement des pièces n'ajoute pas grande précision à la localisation du manuscrit qui semble plus proche des groupes français et messins que des groupes de l'Est. Il faut cependant signaler deux classifications singulières pour des communions à mélodies multiples : les communions évangéliques de Carême *Nemo* et *Lutum* sont classées ici en Protus authentique.

Enfin, dans le tonaire de l'antiphonaire, on remarque que les quatre différences psalmodiques du premier ton (p. 103-104) sont identiques — quant à la mélodie et au choix de l'exemple liturgique — à celles de la *Commemoratio brevis*⁴.

b) La *Commemoratio brevis* : La *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (GS.I 213-229) ne saurait être séparée de l'*Enchiriadis* à laquelle elle fait suite dans plusieurs manuscrits⁵. Ce véritable « Traité de psalmodie » utilise la notation dasiane comme l'*Enchiriadis*. Il semble que, primitivement, le traité a dû circuler à part, comme manuel indépendant : ainsi figure-t-il isolément dans

1. Effectivement, ce ms. a été mentionné par A. BRUCKNER (*Scriptoria Medii Aevi Helvetica*, t. V, p. 38-39, 171) comme produit du scriptorium de l'abbaye.

2. Remarquer le Rép. *Commota est* (p. 58) et les intr. *Benedixit te hodie* et *Sicut fui* pièces déjà rares dans les plus anciens témoins.

3. A la p. 62. Le verset *ad repetendum* de Communion est indiqué pour les dix premières communions du premier ton : or, ces versets correspondent tous, sauf le deuxième, à ceux du versiculaire d'Einsiedeln 121 (*Pal.Mus.*, t. IV, pp. 417 ss.) et diffèrent de ceux du Nord de la France édités par R. J. HESBERT (*Antiphonale Missarum Sextuplex*, 1935).

4. GS.I, 218-219, mais l'ordre est un peu différent. Ici la 4^e différence correspond à la seconde de la *Commemoratio brevis*. En outre, notre ms. dépasse la *Commemoratio*, puisqu'il en donne cinq. Voir plus bas, les remarques à propos du premier ton dans le Clm. 14272.

5. Bamberg, Var. 1, x^e s., f. 42^v (peut-être originaire de Reims : texte incomplet s'arrêtant à GS.216 lin. 1) ; Barcelone, Ripoll 42, Cracovie, Jagell, 1965 ; Clm. 14649, qui s'arrêtent tous les trois sur... *habet* de l'éd. GS.I 214 lin. 4. — Cambridge, CCC 260, Clm. 14272 ; Paris, B.N.lat. 7211 et 7212, qui s'arrêtent tous les quatre sur *deuterum excellentem* de l'éd. GS.I 216 lin. 3. En somme, le seul ms. complet est celui de Ste.Afra d'Augsbourg (Wolfenbüttel 4376).

un petit livre de 9 feuillets¹, dont Gerbert s'est servi pour son édition.

Ce petit mémoire sur la psalmodie, dû sans doute à un moine bénédictin² du Nord de la France³, a été rédigé à l'intention des novices et des jeunes clercs⁴, pour leur enseigner les règles du chant des Psaumes.

Il est très remarquable de trouver un exposé écrit de ces règles usuelles qui faisaient jusqu'alors l'objet d'un enseignement purement oral.

A chaque ton, la *Commemoratio brevis* cite le *neuma regularis* (*Noenoene*, *Noeagis*) en usage dans la région de l'auteur (*ita se apud nos habet*) puis un exemple de psalmodie (*Gloria Patri...*) avec un incipit d'antienne. L'auteur énumère ensuite les différences psalmodiques propres à chaque ton⁵ et donne un exemple pour chacune d'elle, exactement comme un tonaire abrégé.

La *Commemoratio brevis* est le premier ouvrage qui s'attaque au problème des antiennes du type *Benedicta tu* et *Ex Ægypto* que les plus anciens tonaires classent en IV^e ton. Suivant l'auteur, ce timbre mélodique — adapté à beaucoup d'antennes de l'Antiphonaire — devrait se chanter avec le II^e ton psalmodique, de la manière suivante :

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains the text "Be-ne-dic-ta tu in muli-e-ribus et be-nedic-tus" with neuma symbols (vertical lines with flags) above the notes. The second staff contains the text "fructus ventris tu-i. PS. Be-ne-dic-tus Dominus ..." with neuma symbols above the notes. The neuma symbols are written in a stylized, handwritten style.

1. St. Paul-en-Carinthie 29.4.2 (cf. GS.I 103 ; *The Th.*, p. 32). Selon le Dr. H. Schmid (lettre du 23 nov. 1967), ce ms. aurait été copié sur celui de Wolfenbüttel 4376.

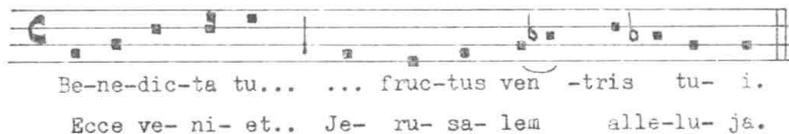
2. Les premiers mots du traité (*Debitum servitutis nostrae...*) sont empruntés à la *Regula Benedicti* (cap. xvi) ; de même, le passage *qui corde quam in voce canit* est une réminiscence du chap. xix de la Règle.

3. La version psalmique des exemples de psalmodie est celle du Psautier Gallican, entré dans l'usage liturgique à la fin du VIII^e s., mais contaminé par les anciennes leçons du *Romanum*. Certaines variantes (*custodienda*, p. 223 ; *quod didici*, p. 217) nous reportent vers le Nord de la France.

4. L'auteur fait en effet allusion aux différences du cursus canonial et du cursus monastique à propos du nombre de Psaumes à Vêpres (p. 227).

5. GS.I 219 ss. En cet endroit, le texte est défectueux : quatre différences seulement pour le premier ton. En attendant l'édition critique de H. SCHMID, il faut recourir au ms. 4376 de Wolfenbüttel.

Mais cette transposition du timbre mélodique n'est pas possible avec les antiennes qui comportent un texte plus long dans le quatrième membre : dans ce cas, le quatrième membre appelle des notes survenantes qui créent une modulation. Dans le système diatonique grégorien, cette modulation ne peut être écrite que d'une seule manière ¹.



C'est la première fois que s'élève dans la tradition une contestation sur le classement de ce timbre en quatrième ton, mais non la dernière : bien souvent par la suite, la discussion reviendra sur ces antiennes.

A la fin, la *Commemoratio* reprend les *echemata* (*Noannoecane*, *Noeagis*) dans une sorte de récapitulation, mais ne fait aucun commentaire à leur sujet, comme Aurélien de Réomé ou comme Reginon de Prüm : l'auteur les cite seulement pour mémoire comme l'*Enchirias* ². Peut-être, est-ce à cet auteur qu'il a emprunté les huit formules, ou alors — puisqu'il suit l'ordre traditionnel en Occident, I-VIII — sa citation viendrait plutôt d'un tonaire.

Quoiqu'il en soit, c'est la première fois que nous trouvons par écrit l'exposé complet des règles de psalmodie qu'on chercherait en vain dans les antiphonaires ou dans les tonaires plus anciens. Plus tard, les rédacteurs de tonaires prendront l'habitude de noter, en neumes ou sur lignes, un verset psalmodique pour chaque ton. Peut-être cet élément nouveau dans le tonaire est-il dû à l'exposé de psalmodie de la *Commemoratio brevis*.

1. Sur le problème posé par ces antiennes et leur transcription, voir H. POTIRON, *La composition des modes grégoriens*, Tournai, 1953, pp. 78-79 et *Pal. Mus.* XV, Avant-propos.

2. « ... quae putamus non tam significativa esse verba quam syllabas modulationi attributas » (*Enchir.* Cap. VIII : GS.I 158 B). « Non sunt verba aliquid significantia, sed syllabae ad investigandam melodiam aptae » (GS.I 216).

4. LE TONAIRE DES GRANDES COLLECTIONS THÉORIQUES CAROLINGIENNES.

Après la rapide revue des écrits théoriques composés au IX^e et X^e siècles, il reste à examiner une question importante : leur groupement en collection et leur diffusion.

En effet, ces ouvrages étaient destinés à l'enseignement de l'*Ars Musica* et ils présentaient, à des degrés divers, un intérêt plus ou moins soutenu auprès des maîtres chargés de transmettre la théorie musicale dans les écoles claustrales. À côté des cinq livres de la *Musica* de Boèce qui formaient la base fondamentale de l'enseignement, on éprouva le besoin de réunir d'autres ouvrages qui étaient en contact plus direct avec les pièces du répertoire traditionnel : le traité d'Aurélien de Réomé, Hucbald et l'*Alia Musica*. Des ouvrages directement pratiques, tels que le tonaire et un traité sur la division du monocorde avaient, naturellement leur place sur les rayons des bibliothèques ecclésiastiques et monastiques.

C'est ainsi qu'autour du groupe de l'*Enchiriadis* et des écrits apparentés¹ — qui avaient circulé isolément dans quelques anciens manuscrits² — devait se former deux collections d'écrits à la fois théoriques et pratiques, qui se sont transmises sans trop d'effritement au cours des X^e et XI^e siècles.

La première de ces collections est représentée par neuf manuscrits qui peuvent se subdiviser en deux sous-groupes : un tableau hors-texte dégage les rapprochements entre manuscrits du même groupe.

Une seconde collection qui n'est représentée que par cinq manuscrits sera étudiée plus loin, au chapitre VIII (Tonaires mosans). Si la localisation de cette seconde collection est possible, il faut bien reconnaître que les recherches d'origine sur la première sont difficiles : de quel centre est partie cette collection qui nous est transmise par ces manuscrits transportés aux extrémités de l'Europe ? D'une école célèbre du Nord de la France ? Peut-être, mais autant avouer que cette précision est difficile à donner. Cependant, le second

1. Les scholies, la *Commemoratio brevis*, la division du monocorde *Super unum concavum* et enfin l'*Ordo troporum* : édition préparée par H. SCHMID.

2. A l'ancien manuscrit du Puy, connu par un vieux catalogue (cité plus haut, p. 16), il faut ajouter les mss. tels que Valenciennes 337 (St. Amand), Cambridge CCC 260 (Cantorbéry), Bamberg, Var. 1 (Reims ?), Einsiedeln 79 (ci-dessus p. 62), le fragment de Corbie (B.N.lat. 13955) et le ms. d'Augsbourg (Wolfenbüttel 4376).

Les collections de textes groupés autour de la <i>Musica Enchiriadis</i>	Gracovie, Jagell. 1965	Barcelone Ripoll 42	Cesena	Cim. 14649	Madrid, B.N. 9088	Chartes 130 (390)	Cim. 14272	Paris, B.N. 7212	Paris, B.N. 7211	Cambridge, CCC 260
Boèce Aurélien de Réomé <i>Quinque sunt consonantiae.</i> Tonaire I		I ^a	I ^a		I ^a		I ^a			
ENCHIRIADIS (<i>de organo</i>) Scholies I-III.....	1 2	I ^b 2	I ^b 2	1 5	I ^c I ^b 2	1 2	I ^b	1 2	1 2	1 2
Commemoratio brevis : Finale A (<i>Euge</i>) Finale B (<i>habet</i>) Fin. C (<i>excellentem</i>)....	3	3		2			3	3	3	3
Division du Monocorde : <i>Super unum concavum</i> .. Autres divisions	4	4		3	3 5	3 4	4	4	4	
<i>Ordo Tropor. et Tonor.</i> : Sans glose..... Avec glose	5	5 8	5	4	4			5	5	
Hucbald : Finale normale Finale soudée à Ps. Ber- nelin.....	6 +6 ^b	6 +6 ^b	3 +3 ^b		6 +6 ^b					
Autres div. du Monocorde. <i>Alia Musica</i> Tonaire II	7-8 9	7,9	6				5 2	6	6	
Autres pièces : <i>De fistulis</i> <i>De tropis</i> <i>De cimbalorum ponder.</i> .			8 9		4 ^b					

sous-groupe de la première collection, qui contient l'*Alia Musica* est plus aisé à cerner¹ : le ms. Paris, B.N. lat. 7212 semble sortir de la région de Luxeuil² ; le lat. 7211, apparenté au précédent par nombre d'indices textuels, vient du Sud-Ouest de la France ; quant au Clm. 14272, qui appartenait jadis à la bibliothèque de Saint-Emmeram, il a été copié sur un modèle chartrain postérieur à Fulbert de Chartres³, soit un peu avant le milieu du XI^e siècle.

C'est justement dans ce manuscrit que nous trouvons (fol. 62^v et suiv.) un tonaire abrégé donnant un échantillon des principaux genres musico-liturgiques grégoriens : introïts, communions, antiennes, répons.

Le tonaire commence sans titre : *Incipit primus tropus qui Dorius dicitur* (en rouge). — *Nonanoeane* — *Primum querite regnum Dei...* Première différence du premier ton, avec trois ou quatre incipit d'antiennes à titre d'exemple. Antiennes d'invitatoire et Psaume invitatoire (sans neumes) — Quelques répons prolixes de l'office nocturne — Pièces de chant de la Messe.

Le premier ton comprend treize différences. Dans la marge latérale, quatre différences seulement, notées en notation dasiane, ont été ajoutées par une seconde main, légèrement postérieure. Dans la marge supérieure, la psalmodie est décrite par cette même seconde main :

*Hujus toni modulatio in psalmis sono currit . ♪ (= 1a) in quo...
Additur a plerisque et quinta...*

Dans ce texte, on reconnaît le passage théorique qui ouvrait le tonaire en notation dasiane du ms. d'Einsiedeln 79 (p. 103), décrit précédemment (p. 62). Remarquons au passage que l'alleluia *Justus germi-nabit* cité parmi les pièces du premier ton n'est pas neumé : il est en effet inconnu des plus anciens graduels allemands⁴.

Les pièces de l'office *Johannes apostolus* (27 déc.), composé suivant l'ordre numérique des huit modes, figurent presque toutes au tonaire, bien que cet office apparaisse assez tard en Allemagne⁵ : mais le tonaire du Clm. 14272, comme d'ailleurs les autres pièces de la col-

1. Il faudrait naturellement recouper ces rapprochements par une étude des variantes textuelles.

2. Voir à ce propos quelques remarques plus bas, à la page 156, note 1.

3. Le fait a été démontré par B. BISCHOFF : voir un peu plus loin, p. 253 l'analyse du tonaire de ce ms.

4. Voir plus haut, p. 60, note 3.

5. Inconnu d'Hartker et des autres anciens antiphonaires allemands, cet office apparaît d'abord dans l'antiph. de Quedlinburg (Berlin, Mus. ms. 40047, f^o 23). Dans le tonaire de Tegernsee (Clm. 19489), la 9^e ant. de cet office (*Valde honorandus est*) est ajoutée de 2^e main.

lection, est d'origine française. Sa liste de différences est proche de celle des tonaires aquitains.

En tout cas, ce tonaire n'est pas complet : il se borne à citer quelques exemples pour illustrer la classification des huit tons. La relation des huit tons grégoriens avec les « modes » grecs est établie dans la rubrique du premier ton rapportée plus haut. Pour les tons suivants, aucune indication analogue : il est probable que la référence devait être la même que dans l'*Alia Musica* qui est transcrite dans le même manuscrit (fol. 175 ss.).

Un tonaire en tous points identique au précédent nous a été conservé par un autre manuscrit de la même collection de théoriciens : le ms. 1965 de la Bibliothèque Jagellońska de Cracovie¹, dont l'origine est probablement à l'Italie du Nord². Le tonaire (p. 78) est très classique, quoique plus bref que celui du Clm. 14272 (il n'apporte qu'un seul exemple par différence). Les formules échématisées (*Noannoeane*), les différences (*Gloria. Seculorum, Amen*), les exemples d'antiennes sont soigneusement alignées en colonnes comme dans le Clm. 14272 : l'ordre des différences est le même, mais celles-ci sont un peu moins nombreuses dans le ms. de Cracovie (9 au lieu de 13 en premier ton ; 5 au lieu de 7 en VII^e ton). Enfin, l'ordre des différences et le choix des exemples d'antiennes de l'office sont identiques à ceux du deuxième tonaire de Nonantola (Rome, Casan. 54, ff. 102^v-103).

Le ms. de Cracovie et celui de Munich (Clm. 14272) dérivent du même archétype et cet archétype a probablement été composé par un théoricien qui connaissait les ouvrages de la collection étudiée.

En effet, les formules échématisées (*Nonannoeane*) employées dans nos deux tonaires appartiennent au cycle des formules qui se trouvent notées avec les signes de la notation dasienne, soit à part dans les manuscrits de l'*Enchiriadis*³, soit dans ceux de la *Commemoratio brevis*⁴, soit enfin isolément dans quelques tonaires français⁵ ou

1. Ce ms. date du courant du XI^e s. et non de 1211 comme l'indique le catalogue de Wislocki (1881), p. 478. Au XV^e s., il appartenait au Collège des Arts de l'Université de Cracovie : cf. J. ZATHEY, A. LEWICKA-KAMINSKA, L. MAJDUKIEWICZ, *Historia Biblioteki Jagiellonskiej*, I (Krakow, 1966), p. 30.

2. La notation des pièces neumées (pp. 5, 87-88), très fine et très soignée, semble bien d'une main italienne. D'autre part, l'ancien possesseur du ms., Maître Bernard de Opatow, avait acquis en Italie deux autres manuscrits. C'est sur un modèle français, complété par un autre manuscrit d'origine allemande (Bernon) que ce manuscrit semble avoir été copié (le tonaire de Bernon est très rare en Italie du Nord).

3. Voir plus haut, p. 62, note 1.

4. Wolfenbüttel 4376 ; St. Paul-en-Carinthie 29.4.2.

5. Paris, B.N.lat. 4995, f. 38^v ; lat. 13252, f. 71^v ; Milan, Ambros H. 146 inf. f. 62 : sur ces mss. voir plus loin p. 169 et pp. 312 ss.

TABLEAU COMPARATIF
des formules échématisques dans les mss
du Cycle de l' « Enchiriadis ».

	1	2	3	4	5	6	7	8	Variantes
PROTUS	NA A-			NA vx	NO v	E ε	A α	NE veç	I. NO : tous les MSS. excepté Paris, lat. 4995. — 4. AN : Cracovie 1965. — NE : Vercelli LXII, Clm. 14523.
DEUTERUS	A	IA		NE Nε	O	E	A α	NE veç	I. AY : Paris, lat. 13252. — 2-5. NO : Paris, lat. 13252.
TRITUS A-			NE ve		. ε	AN α	NES veεç	NOYOEANE (NOEOEANE) : Paris, lat. 13252, Cracov. 1965, Clm. 14272.
TETRARDUS.....	A-	α	NO	I γ ^ι	O	E	A α	NE	NO(N)ANNES : Paris, lat. 4995, Vercelli LXII, Clm. 14523. NOEOEANE : Clm. 14272. NANAANES : Cambr. CCC 473. 8. -IS : Milano H 146 inf.
Protus Plagal A-		NO	NE ve			A α	IS veç	4. E : tous les MSS. excepté Paris, lat. 13252. — 8. GIS : Cambridge CCC 473, Clm. 14272.
Deuterus Plagal.			NO Nε	E ε			A α	IS veç	8. IA : Vercelli LXII. NE : Clm. 14523, 14272.
Tritus Plagal ...							AN Aα	NES veç	NONEAIS : Paris, lat. 13252.
Tetrardus Plagal.			NO N	E ε			A α	IS γ ^ι ε	8. NNES : Clm. 14523.

anglais¹. Cette liste est beaucoup plus proche de la liste byzantine donnée par les traités de chant byzantin que la liste standard occidentale qui a réduit la variété des formules d'intonation à deux types seulement : une pour les authentiques (*Noannoecane*) et une pour les plagaux (*Noeagis*)².

En second lieu, la disposition du tonaire, le nombre des différences, le nombre et parfois le choix des *exempla*, rappellent la présentation de certains tonaires français, en particulier ceux du Sud-Ouest de la France³.

Il n'est donc pas douteux que les tonaires des manuscrits de Cracovie et de Munich ont dû voir le jour lors de la composition de la première collection d'écrits de théorie musicale réunie dans une école française où l'*Ars Musica* était particulièrement cultivé. C'est probablement au x^e siècle que cette collection — et la seconde qui sera étudiée plus loin au chap. VII — ont vu le jour. Le tonaire de ces manuscrits est un tonaire réduit (*Kurztonar*), un tonaire d'étude : il n'est pas directement destiné à la formation pratique du chantre, mais seulement à l'enseignement de la théorie musicale, avec exemples à l'appui.

Cependant, le tonaire complet (*Volltonar*), embrassant l'ensemble du répertoire, était encore à cette époque en grande faveur : l'ouvrage de Reginon, abbé de Prüm, en est l'illustration la plus évidente.

5. LE TONAIRE DE RÉGINON DE PRÛM .

Reginon, Abbé du monastère de Prüm, dans l'Eifel, puis de Saint-Martin-de-Trèves en 899, est célèbre pour son œuvre canonique et liturgique : il est également le plus ancien auteur connu en tant que compositeur d'un grand tonaire⁴. Lui-même s'explique vers 900-901

1. Cambridge, CCC 473 (Tropaire de Winchester) : voir plus loin, chap. X.

2. Sur cette question, voir notre art. *Introduction of Byzantine Intonation Formulae into the Western Practice : Studies in Eastern Chant* III (1971), et plus loin chap. XII.

3. Plus particulièrement Paris, B.N.lat. 7211, f^o 148 (4^e tonaire) et Paris, B.N.lat. 1121 (St. Martial) : cependant, dans ce dernier les pièces de l'office précèdent celles de la messe. Voir aussi Paris, B.N. lat. 1240 (plus loin, p. 146).

4. L'œuvre canonique de Reginon, contenue dans les deux *Libri de synodalibus causis* a été éditée par Ét. Baluze (= P.L. CXXXII, 187-370) et par Wassersleben (1840) : voir P. FOURNIER, *L'œuvre canonique de Reginon de Prüm* : *Bibl. de l'École des Chartes* LXXXI, 1920, pp. 5-44. — Sur l'œuvre littéraire, Max MANITIUS, *Geschichte der lat. Lit. des M.A.* I, 695-701. Enfin, en général, l'art. « Regino » (H. Hüschén) dans MGG XI, 133-134 et Taf. 11 ;

dans une lettre à l'archevêque de Trèves, Ratbode (883-915), de la genèse et des conditions dans lesquelles le travail a été entrepris¹.

Réginon rappelle d'abord à l'archevêque à quel point les erreurs commises par les chantres de sa cathédrale, lors de l'enchaînement du ton psalmodique à l'antienne, l'avaient choqué. Devant cette situation, le savant abbé avait pris en main un antiphonaire (*arripui antiphonarium*), avait classé les antiennes par tons et, à l'intérieur de chaque ton, avait subdivisé son classement en différences², en tenant compte à la fois de la tradition ancestrale et de l'expérience conférée par la science musicale³. Plusieurs différences psalmodiques traditionnelles, musicalement valables, mais considérées comme superflues par l'auteur, n'ont cependant pas été écartées définitivement : elles sont indiquées dans la marge supérieure ou inférieure⁴ et leur utilisation est laissée au jugement expérimenté du chantre.

Outre les antiennes, Réginon a classé aussi les introïts et communions et il a pris le plus grand soin pour la fixation du ton des versets de répons nocturnes.

Réginon justifie l'urgence de son travail qui s'imposait surtout pour ces antiennes « dégénérées » et non conformes aux lois musicales⁵ qui commencent dans un ton et finissent dans un autre. Pour ces antiennes, la règle est simple : il faut donner la préférence au début de l'antienne plutôt qu'à la finale : « *semper magis principium antiphonae attendat in toni sonoritatem quam finem* ».

Après ces considérations, Réginon étudie les noms des huit tons et entreprend un exposé général sur la musique (intervalles, noms grecs des degrés, consonances, etc.) qui est une savante compilation de passages découpés dans Boèce, Macrobe, Cassiodore (et peut-être Aurélien de Réomé). Le dernier paragraphe (n° 19) concerne les formules échématisques (*Nonannoecane, Noeagis*) auxquelles il renonce à trouver un sens. Sur ce, l'auteur tourne court et adresse des vœux de longue vie à l'évêque de Trèves.

H. HÜSCHEN, *Regino von Prüm Historiker, Kirchenrechtler und Musiktheoretiker* : *KG. Fellerer Festschrift* (Regensburg, 1962, pp. 205-224.)

1. Cette lettre ne figure pas dans la série des *Epistolae* des MGH. La réédition de l'Épître et du tonaire a été entreprise par Calvin M. Bover, de l'Univ. de Tennessee. Je n'ai pas consulté la thèse de Sr PR-LE ROUX sur Réginon (*Abstracts* 1967, XXVII, 4283 A)

2. Réginon emploie équivalamment *divisio* ou *tonorum differentias* dans l'*Epistola* (GS.I 230 B), mais seulement *divisio* dans le tonaire (CS.II 14 A).

3. *Sicut a majoribus nobis traditae sunt et sicut ipsa harmonicae disciplinae experientia monstravit* (GS.I 230 B-231 A).

4. *Subtus aut supra in margine* (GS.I 231 A) : détail à retenir pour la critique du tonaire.

5. *Nothas, i.e. degeneres et non legitimas* (GS.I 231 A).

Le texte de la lettre de Réginon a été édité par Gerbert d'après un manuscrit de Leipzig, dont copies avaient été prises l'une par le Père J. B. Martini de Bologne et la seconde par Cl. A. Belius, professeur et bibliothécaire à Leipzig. Mais comme le tonaire qui suit n'avait pas été intégralement transcrit par les deux copistes, Gerbert s'est contenté d'en donner seulement l'incipit : *Incipiunt octo toni Musicae artis cum suis differentiis*, etc.

Les deux correspondants de Gerbert avaient pris copie de l'*Epistola* de Réginon sur le ms. Rep. I 93 de la Bibliothèque de Musique de Leipzig, alors conservé à l'Université¹. Sans doute, à cause de l'abondance des passages notés trop compliqués à graver, l'éditeur renonça simplement à publier le tonaire.

Lorsque Coussemaker édita son supplément aux *Scriptores* de Gerbert, il édita le tonaire de Réginon, non d'après le manuscrit de Leipzig, mais d'après un autre manuscrit, le Bruxellensis 2750-65. Malheureusement, les infidélités de la reproduction du tonaire par lithographie et les nombreuses fautes de transcription — parfois énormes²! — exigent des contrôles sur manuscrit avant utilisation. Force est donc de revenir aux sources, de les décrire, de les examiner de près.

L'œuvre de Réginon nous est transmise par plusieurs manuscrits en totalité ou en partie :

Bruxelles, Bibl. Royale 2750-65 (Catal. 933) : Homélies de saint Éphrem en latin, et Vies de saints³, divisées pour la lecture au chœur en 8 ou en 12 leçons, donc à l'usage d'un monastère, sans doute celui de Stavelot. La lettre de Réginon *de harmonica institutione* (f. 42-44^v = GS.I 230 A-232 B ; 247 A-B) est suivie d'un tonaire (ff. 45^v-63) :

Incipiunt VIII^{to} toni Musicae artis cum suis differentiis Autenticus protus. Nonnanoeane (traces de neumes lorrains effacés). *Sclorum. Amen.* (Dans la marge supérieure, de seconde main ancienne) : *Primum querite regnum Dei...* (avec neumes lorrains).

C'est d'après ce manuscrit que Coussemaker a édité le tonaire de Réginon, en regard du facsimilé lithographié de chaque page. Mais

1. Le ms. est souvent cité sous la cote Univ. CLXIX (ou 169). Nous reviendrons plus loin sur ce manuscrit.

2. Par ex. : *Avis terre ista huic* (CS. II 22 A) pour *Auferte ista hinc*. — *Apostatus est* (42 A) pour *Christo datus est*. — En outre, un certain nombre d'incipit n'ont pas été transcrits.

3. Outre le catalogue Van den Gheyn, qui donne les caractéristiques extérieures (t. II, 23 ss.), voir le *Catalogus codd. hagiogr. Bruxell.* I, 345. *The Th.I.*, 53-54 ; MGG.XI, Taf. 11 (facs.).

les défauts signalés plus haut de l'édition de Coussemaker exigent une réédition de ce texte si important pour l'histoire des tonaires et pour celle de l'antiphonaire de Trèves¹.

Leipzig, Musikbibliothek Rep. I 93 (anc. Universitätsbibl. CLXIX) : Connu depuis longtemps, ce manuscrit exige une description détaillée². Il se compose de dix-huit quaternions réguliers signés au début (Q.I : fol. 4 — Q.XVIII : fol. 140), avec double foliotation. La foliotation ancienne, utilisée par Forkel en 1801, commence au premier cahier, soit au fol. 4 de la numérotation plus récente. La foliotation plus récente commence au premier feuillet du manuscrit : elle est utilisée par Naumann dans l'ancien catalogue de 1838.

Sur l'un des premiers feuillets (fol. 3), on lit la fin d'une addition commencée au fol. 147-147^v : le lecteur est d'ailleurs invité à se reporter à ces premiers feuillets par un renvoi du fol. 147^v : *Require in capite presentis codicelli, ibique duas antiphonas, nonam videlicet et decimam quae causa parvitatatis praesens pagina continere nequivit procul dubio reperies*³.

L'écriture du manuscrit n'a pas la régularité de la caroline, mais reprend comme souvent, au tournant des IX^e et X^e siècles certains archaïsmes de ligatures (par ex. *rt*) ou d'abréviation (*est* pour *est*). Enfin, la hiérarchie des alphabets pour les titres et sous-titres n'est pas strictement observée⁴. La date du X^e siècle, habituellement proposée pour ce manuscrit, est donc acceptable, mais il est très douteux que le manuscrit soit contemporain de Régino ou même — comme on l'a avancé — son autographe. Le texte des pièces de chant ne semble pas avoir été préparé pour la notation : les coupures et espacements nécessaires pour tracer les signes neumatiques des longs mélismes, en particulier pour les alleluia⁵, n'ont pas été ménagés : aussi, les neumes grimpent parfois dans les marges verticales.

1. Réédition Calvin M. Bower (Univ. de Tennessee) en cours.

2. J. N. FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik* II, 1801, 314 ss. — A. G. R. NAUMANN, *Catalogus libror. mss. ... Lips.* (1838), p. 51, Tab. III. — *Le Graduel Romain*, II, *Les Sources* (1957), p. 58. — H. HÜSSCHEN, *Regino von Prüm... : Festschrift K.G. Fellerer* (1962), pp. 211 ss.

3. Fol. 147^v (il s'agit des antiennes de saint André) : cette note est citée par Forkel, mais sous l'ancienne foliotation « 144 ». — On peut se demander si les antiennes ajoutées ici — différentes de celles que la tradition nous transmet au 29 novembre — ne seraient pas de la composition d'Hucbald (cf. WEA-KLAND, *Études grég.* III, 1959, p. 156).

4. Voir le facsimilé de NAUMANN, *Tabula III* et ceux cités note suivante.

5. P. WAGNER, *Neumenkunde*², p. 202 ; SUNYOL, *Pal.Mus.* XIII, p. 113 ; J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde* (1913), p. 123.

La notation neumatique, ajoutée de seconde main, est très ancienne : il est fort difficile de décider si nous avons affaire à une notation allemande ancienne, probablement de l'Ouest, ou à une notation de type français¹, telle qu'elle a parfois été pratiquée dans la région liégeoise, où les courants d'influence venus tantôt de l'Est, tantôt de l'Ouest ou même du Sud-Ouest (notation lorraine), se sont succédés et mélangés au cours des siècles.

Analyse sommaire du contenu du manuscrit :

Du fol. 1 à 3^v : Additions liturgiques. Notamment *Laudes* du *Gloria in excelsis*² ; antiennes de saint André (voir plus haut), antiennes *De sancta Maria*, tirées du Cantique des Cantiques.

Fol. 4 *Incipit epistola de Armonica Institutione a Reginone presbitero* : éditée par Gerbert d'après ce manuscrit, mais par l'intermédiaire de deux copies prises l'une par le Père G. B. Martini de Bologne, et l'autre par le bibliothécaire de Leipzig, Cl. André Belius³.

Fol. 33^v : *Incipiunt octo toni de Musicae artis cum suis differentiis* : extraits du tonaire de Régino avec interpolations : voir plus bas.

Fol. 36^v *Alleluia per singulas dominicas* : *Alleluia*, ¶. *Dominus regnavit*, etc. (voir facsimilés cités plus haut, p. 74, note 5) : liste dominicale d'alleluia, apparentée à un groupe très ancien représenté par les graduels de Tours et Saint-Amand⁴. — Fol. 41 : *Alleluia* du sanctoral.

Fol. 45^v *Antiph. ad salutandam Crucem* : une trentaine d'antiennes à la Croix, suivies d'antiennes diverses pour l'Assomption, la Toussaint, le commun des saints, etc. (sorte de supplément à l'antiphonaire).

Fol. 52 (= Quaternion VII) avec le changement de cahier, changement de notation. Cependant, le titre commence à 51^v (dernière page du cahier VI) *Incipit Breviarium nocturnale per circulum anni in laudem Dei canendum. Feliciter. Deo gratias. Dicite Christicolae. Heia. Am(en)*.

1. Opinion à laquelle je m'étais arrêté en 1957 (*Graduel rom.* II, p. 58).

2. *Laus tua Deus resonet* : RH. 10570 ; *Anal. Hymn.* 47, 282-284 ; Kl. RÖNNAU, *Die Tropen zum Gloria in exc. Deo* (Wiesbaden, 1967), p. 212 et *passim*.

3. M. Yves Chartier, qui a examiné en avril 1967 les copies du Museo bibliografico Musicale de Bologne a bien voulu me communiquer que le ms. A 39, de la main de G. B. Martini, a été copié sur le ms. A 41, achevé en mai 1756 par Chr. Em. Reichenbach.

4. Cf. M. HUGLO, *Les listes alléluïatiques dans les témoins du Graduel grégorien* : *Festgabe für H. Husmann* (München, 1970), p. 226.

Il s'agit d'une table d'antiphonaire monastique. Les incipit de pièces ne dépassent pas une ligne de longueur. Après le dimanche octave de la Pentecôte¹, nous trouvons la fin du Sanctoral. On relève une série d'offices propres identique à celle du fameux antiphonaire de Compiègne :

- fol. 98 : *De sco. Medardo* (CAO I, n° 98/2)
 fol. 104^v : *De sco. Tiburtio* (CAO I, n° 104)
 — — : *De sco. Yppolito* (CAO I, n° 105)
 — 106 : *In natale sci. Simphoriani* (CAO I, n° 107)
 — 108^v : *In natl. sci. Lamberti* (6 antiennes)
 — 111 : *In natl. sci. Remigii* (8 antiennes)
 — — : *In natl. sci. Dionysii* (Off. monastique complet)
 — 112 : *In natl. Crisanti et Dariae* (Off. monast. complet)
 — 113^v : *In natl. Scor. Crispini et Crispiniani* (= CAO I, n° 114/5)
 In natl. Sci. Quintini (= CAO I, n° 114/6)
 — 119 : *De sco. Hilario* (6 antiennes)
 fol. 120 : *In natl. Sci. Benedicti* (Office monastique complet).

Après les offices du temporel d'été, office *In agenda mortuorum* (fol. 143), ant. du *Mandatum* (fol. 144), deuxième office de la Toussaint, antiennes de saint Martin (fol. 146^v) et de saint André (fol. 147-147^v, poursuivies fol. 3).

Tout ce groupe d'offices propres nous oriente clairement vers le Nord-Est de la France, et en particulier nous rapproche de l'antiphonaire de Compiègne, dit encore antiphonaire de Charles-le-Chauve (Paris, B.N. lat. 17436). Relevons cependant quelques différences très importantes : notre *Breviarium* n'a que six antiennes pour saint Médard de Soissons et non un office complet, comme le ms. lat. 17436 ; il donne six antiennes pour saint Lambert de Liège, totalement inconnu de l'antiphonaire de Charles-le-Chauve. A ce propos, remarquons bien que les antiennes pour saint Lambert ne sont pas celles qu'Étienne de Liège composa pour le Patron de son diocèse² : elles appartiennent à un office antérieur³.

1. Fol. 98 : noter que notre manuscrit ne contient pas l'office de la Trinité d'Étienne de Liège († 920) : sur cet office, voir plus bas p. 126.

2. A. AUDA, *L'École musicale liégeoise au X^e siècle : Étienne de Liège* : Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires in 8°, t. II, fasc. I, Bruxelles, 1923, pp. 122-197 (sur cette composition, voir plus bas, p. 126).

3. AUDA (*op. cit.*, pp. 182-186) veut à tout prix démontrer que ces antiennes sont également d'Étienne : mais elles ne figurent pas dans Bruxelles Bibl. Roy. 14650-59 (voir chap. suivant). Comme le cas se produit souvent, un nouvel

Les antiennes de saint Rémi ne sont pas celles de l'office rémois¹ : on les retrouve dans la table d'antiphonaire de Prüm². L'office propre de saint Vaast d'Arras ne figure pas dans notre manuscrit. Par contre, nous notons l'office monastique complet de saint Denis, très répandu dans tout le Nord-Est de la France³, mais surtout un office monastique complet pour les saints Chrysanthé et Darie, dont le culte est beaucoup plus localisé. Les reliques de ces deux martyrs avaient été données en 844 par le Pape Sergius II à l'abbaye de Münstereifel, fondée en 836 par Marcward († 853), abbé de Prüm (cf. *Acta SS. Octobr.* XI, 449 & 490) : nous voici encore ramenés dans l'orbite de l'abbaye de Prüm...

De même, l'office des morts (fol. 143) qui est identique à celui de la table d'antiphonaire de Prüm (Trèves, Stadtbibl. 1245/597). Enfin, dans plusieurs offices, celui de saint Pierre (29 juin, fol. 100), de l'Assomption (fol. 105), de saint Martin (11 nov., fol. 115), l'ordre des répons est identique à l'ordre rectifié (au moyen d'un chiffre romain en marge) de la Table d'antiphonaire de Prüm⁴.

Tous les éléments recueillis en cours d'analyse nous incitent à chercher l'origine de l'antiphonaire dans l'orbite de l'abbaye de Prüm, dans l'Eifel, à mi-distance entre Trèves et Aix-la-Chapelle. Au XII^e siècle, le manuscrit était encore dans une région de vignobles⁵, ce qui peut convenir à la région sise entre Rhin, Moselle et Meuse. Il a ensuite pérégriné : on le retrouve à Brème entre les mains de Gerhard de Maastricht († 1721). Puis il est acheté par l'historien J. L. Bünemann († 1759), qui, dès 1732, vendit une partie de sa bibliothèque : un collectionneur d'Ulm, R. Krafft, fit l'acquisition du volume avant qu'il parvienne sur les rayons de la Bibliothèque Universitaire de Leipzig, puis à la Musikbibliothek.

Ce manuscrit est très important pour l'étude critique du tonaire du Réginon, dont il est, avec le manuscrit de Bruxelles, l'un des rares témoins. Les autres manuscrits de Réginon autrefois connus

office propre ne fait pas automatiquement disparaître toutes les pièces des offices plus anciens : il les assimile ou les garde comme pièces de rechange. Cette observation pourrait être renouvelée sur de nombreux cas (offices de Ste. Afra, de st. Denis, de st. Louis au XIII^e s., etc.).

1. Paris, B.N.lat. 5595, fol. 81^v ; Monte-Cassino 494, etc.

2. Trèves, Stadtbibl. 1245/597 (ce ms. sera étudié plus loin).

3. L'ordre des pièces diffère de celui du groupe des mss. de st. Denis (suivi par Cluny) et de celui d'Hartker (CAO II, 114).

4. Trèves, Stadtbibl. 1245/597, ff. 120, 122, 123^v.

5. Aux ff. 1-2, on a inscrit une liste de redevances pour des vignobles apparemment situés dans la région de Trèves, mais qu'il serait utile de localiser. Sur l'histoire du ms. cf. H. HÜSCHEN, *Regino von Prüm...* 212 ss.

semblent aujourd'hui perdus : l'un d'eux est mentionné par le catalogue de l'abbaye de Wessobrunn, au XII^e siècle¹ ; l'autre, conservé à Ulm, était déjà perdu en 1738².

L'œuvre de Régino nous a encore été transmise, mais de manière fragmentaire par plusieurs autres manuscrits. De l'*Epistola de harmonica institutione* il existe en effet plusieurs extraits : l'un des plus courts est celui qui, allégé de l'introduction personnelle initiale (n^o 1), attaque directement l'objet même de la lettre (n^o 2). Cet extrait commence par *Nosse oportet peritum cantorem...* (GS.I 291 A, par. 2) et se trouve dans un manuscrit allemand du XII^e siècle conservé à Oxford³.

Un autre extrait, plus important, connu sous le nom d'Abrégé (*Breviarium*) était déjà en circulation dès le XI^e siècle. Il commence par les mots *Quoniam pauci sunt...* et quelques lignes d'introduction substituées à l'adresse personnelle à Ratbode. La salutation finale est également supprimée. Cet abrégé se trouve : en tête du tonaire de Montpellier, composé à Saint-Bénigne-de-Dijon⁴ ; dans Metz 494, sermons et vies de saints du début du XI^e siècle provenant de Saint-Arnoul⁵ et enfin dans deux manuscrits italiens : dans une collection de théoriciens du XI^e siècle conservée à Venise⁶ et dans une Somme de textes du XII^e s. (Monte Cassino Q. 318) qui a recueilli plusieurs passages de Régino : p. 236-238, *Quoniam pauci sunt* (= *Breviarium*) précédé (p. 112-115) de la traduction latine des termes grecs du Grand système complet (= GS.I 241 A, lin. 4-243 A lin. 11).

Ce *Breviarium* anonyme a été consulté par les Cisterciens⁷ et il

1. G. BECKER, *Catalogi bibliothecarum antiqui*, Cat. 112, n^o 108, cité par M. MANITIUS, *Geschichte der lat. Literatur des MA.* I, p. 697.

2. Cf. H. HÜSCHEN, art. « Regino » (MGG. XI, 133-4). Suivant M. Yves Chartier, de l'Université d'Ottawa, le ms. d'Ulm ne serait autre que celui de Leipzig : la confusion serait imputable au bibliographe BEYSCHLAG (*Sylloge variorum opusculorum*).

3. Bodleian Libr. Lyell 57 (anc. Oettingen-Wallerstein I 2, Fol. 5) : cf. R. W. HUNT, *The Lyell Bequest ; Bodleian Libr. Record* III, 1950, p. 77. L'auteur de l'extrait a complété en marge les citations originales de l'*Epistola* par deux citations de son cru : *Cunctis diebus* III incip. in I fin. — *Omnes angeli* V incip. fin. VI.

4. Le texte du *Breviarium* n'est pas reproduit dans la *Pal.Mus.* VII-VIII : il a été édité par Th. NISARD, *Notice sur l'antiphonaire bilingue de Montpellier* (Paris, 1864), pp. 25-42. Sur le ms. de Montpellier, voir Chap. IX.

5. Fol. 81-101^v. Le début et la fin du texte sont édités dans le *Catalogue gén. des Mss. des Dépt.*, série in-4^o, t. V, pp. 184-185. Ce manuscrit a dû être copié sur le modèle de celui de Montpellier, car il contient une *Passio Sci. Benigni*.

6. Venise, Bibl.Naz. Marciana Z lat.497 (= 1811), analysé par F. A. GALLO, *La Musica e le Artes in Italia attorno al Mille... Quadrivium* V, 1962, 105.

7. *De Cantu* : P. L. CLXXXII, c. 1126.

a dû exercer sur leur tradition une certaine influence, les incitant par sa critique des pièces qualifiées de « dégénérées » et « illégitimes » à entrer dans la voie des corrections systématiques¹.

Un troisième extrait (*Qui modorum regulam diversitates...*) se trouve dans un recueil de grammairiens anglais du XIII^e siècle² : il concerne également les antiennes « dégénérées » (GS.I 231, par. 2).

Ces divers extraits de l'*Epistola* ne contiennent pas le tonaire. Nous ne possédons donc pour restituer celui-ci que deux manuscrits : celui de Bruxelles et celui de Leipzig. L'un et l'autre sont des copies du tonaire de Régignon, mais des copies qui sont déjà, à des degrés divers, entachées d'interpolation ou qui allègent la liste des pièces classifiées. En effet, le ms. de Leipzig ne cite qu'une antienne à titre d'exemple par catégorie de différences. En outre, il est interpolé.

Dans le manuscrit de Bruxelles et celui de Leipzig, le titre du tonaire est identique : INCIPIUNT OCTO TONI [DE *add. Lips.*] MUSICAE ARTIS CUM SUIS DIFFERENTIIS : *Authenticus Protus...*

Les formules échématiques qui suivent sont les mêmes dans les deux manuscrits : bien que les notations neumatiques soient d'écoles différentes, c'est la même mélodie qui est, de part et d'autre, consignée sur parchemin.

Le manuscrit de Bruxelles ajoute en marge les antiennes-types latines *Primum querite... Secundum autem...*, etc. Quoique ancienne, cette addition est de seconde main³.

Dans le manuscrit de Leipzig⁴, les pièces sont précédées de lettres tonales (voir chap. suivant), qui ne figurent pas dans le manuscrit de Bruxelles : il est donc permis de conclure qu'elles ne devaient pas se trouver dans l'archétype des deux manuscrits ni, par conséquent, dans l'original de Régignon. Celui-ci d'ailleurs n'en fait pas état dans sa lettre-préface. Dans le manuscrit de Bruxelles, quelques brèves annotations marginales indiquent, du moins au début, la

1. S. MAROSSZEKI, *Les origines du chant cistercien* (Rome, 1952), p. 49.

2. Oxford, Bodl.Libr. Bodley 613 (2141), fol. 42^v-43 (cf. CSM. 4, p. 48).

3. La différence d'écriture entre le tonaire et ces additions n'est pas très grande, mais la place qu'elles occupent en interligne implique que le modèle n'avait pas ces formules : si le modèle des deux manuscrits avait comporté les formules *Primum querite*, etc., nous les aurions trouvées dans les deux manuscrits, à leur place, et non en surcharge dans l'interligne, comme dans le manuscrit de Bruxelles.

4. Le texte de l'interpolation du manuscrit de Leipzig a été édité et commenté par P. WAGNER, *Zur mittelalterlichen Tonartenlehre : Festschrift G. Adler*, Wien-Leipzig, 1930, pp. 29-30.

place des pièces citées dans le cycle de l'année liturgique. Plus loin, ces notes font place à des remarques sur la modalité du début ou de la finale de certaines antiennes. Ces notules sont peut-être des remarques de copiste. Enfin, le manuscrit de Leipzig omet les pièces du Graduel — introïts et communions — qui se trouvent pourtant dans celui de Bruxelles (CS.II, 54 ss.).

Mais c'est surtout une longue interpolation qui sépare le manuscrit de Leipzig (fol. 35-36^v) de celui de Bruxelles : à la fin du tonaire, une note introductive avertit le lecteur que, suivant certains théoriciens, le chant ecclésiastique comporterait douze tons : les huit tons traditionnels plus quatre tons intermédiaires. A la suite de cette remarque, vient un second tonaire comprenant les douze tons puis une discussion destinée à justifier la nouvelle classification.

Le texte de cette interpolation se retrouve dans le ms. 318 du Mont-Cassin (XII^e s.). La source de ce développement est apparemment la fin du chap. VIII d'Aurélien. Grâce à ces manuscrits et à ces parallèles, il est possible de restituer le texte de cette interpolation :

Lei = Leipzig, Musikbibl. Rep. I 93.

Cas = Monte-Cassino Q. 318 (p. 46-47).

Aur. = Aurélien de Réomé, chap. VIII (éd. Gushee p. 36).

Volunt autem quidam, ut supra meminimus tonos tantummodo sive differentias esse duodecim hoc modo ¹ : « Tonus — inquit ² — est totius constitutionis harmoniae differentia et quantitas quae in vocis accentu sive tenore consistit » ³ (Cassiodorus, *Inst.* II, v — éd. MYNORS, p.145).

Sunt autem numero duodecim cum interpretationibus suis ⁴ :

- .I. Authenticus protus : id est antiquus sive auctoralis primus :
NOEANOEANE — An. *Ecce nomen Domini* ⁵.
- .II. Plagis protus, id est obliquus primus :
NOEAGIS — An. *Iuste et pie vivamus*.
- .III. Paracter, id est circumequalis ⁶ :
ANNANEAES — An. *Nos qui vivimus*.
- .IV. Authenticus deuterus, id est antiquus emendatus :
NOEOEANE — An. *Ecce Dominus noster*.

Variantes principales : 1) Volunt... hoc modo, omitt. *Cas*, sed add. Tonus quid est ? 2) Inquit... totius, om. *Cas*. 3) quae in vocis... consistit : om. *Cas*. sed add. id (est) sive ascendendo vel descendendo in gravitate vel acumine. 4) Sunt... suis, om. *Cas*. 5) Pene omnia exempla omitt. *Cas*. 6) id est flexibilis vel derivatus obliquus primi, *Cas*. ANANNO *Aur*

- .V. Plagis deuterus, id est obliquus emendatus :
NOEAIIS — An. *Ecce veniet propheta magnus.*
- .VI. Paracter, id est circumequalis ⁷ :
ANNANEOYES — An. *Crucem tuam adoramus Domine.*
- .VII. Authenticus tritus, id est antiquus particularis :
NONEOEANE — An. *Ecce Dominus veniet ut sedeat.*
- .VIII. Plagis tritus, id est obliquus particularis :
NOEANE — Ant. *O quam gloriosum est regnum.*
- .VIII. Paracter, id est circumequalis :
AYAEIOES — An. *Et respicientes viderunt.*
- .X. Authenticus tetrardus, id est antiquus quartus :
NOYOEANE — An. *Omnes sitientes.*
- .XI. Plagis tetrardus, id est obliquus quartus :
NOEANE — An. *Jocundare filia Sion.*
- .XII. Paracter, id est circumequalis :
ANOAIS — An. *O Mors ero mors tua* ⁸.

Sunt ergo, secundum supra comprehensum modum, toni octo et medii quattuor, quos paracteres id est circumequales appellant, per quos omne genus modulationis regitur et gubernatur ⁹.

Haec secundum Graecos ¹⁰, nec non etiam quosdam nostros dicta sunt : Verum nos, nec octonarium numerum in tonorum varietate excedimus, nec aliquid subtrahendum ratum esse arbitramur.

Poteramus autem de prefatis quattuor tonis, quos circumequales id est medios, eo quod inter duos tonos eorum vis ¹¹ versetur, nuncupant nonnulla certis rationibus agitare. Sed brevitatis causa transilientes, prudenti lectori inquirendum relinquamus.

His omissis, responsoria quae in laudem Dei nocturnis horis canuntur per sepedictos octo tonos ¹² discernamus.

7) Gla (Patri), *Crucem tuam* : *Cas.* 8) *Resurrexi*. *Nunc. add. Cas.* 9) Toni vero sunt octo et medii quattuor per quos omne... gubernatur : *Cas* (= cap. XXVIII, p. 53). etiam titul. cap. Lxxxij (p. 116). 10) Haec secundum Grecos (et reliqua) om. *Cas.* 11) Vocem *vis* etiam *jus* legi videtur in *Lei* 12) octo tonos obtonos tonos *Lei*.

Dans sa lettre-préface, Régignon n'avait parlé que de huit modes et il précisait que ces huit modes épuisaient toutes les possibilités de la musique vocale : *de quibus octo tonis non solum omnis harmonia spiritualis melodiae, verum etiam omnis naturalis cantilena continetur atque comprehenditur* (GS.I 232 A). Aussi, serait-il difficile d'admettre que l'interpolation de *Lei*, contraire à la doctrine de l'*Épistola*, puisse être l'œuvre de Régignon. Ce qui est remarquable, c'est de retrouver cette interpolation dans *Cas*, énorme compilation sur les huit tons,

rédigée sous forme de chapitres vers la fin du XI^e siècle ou au début du XII^e 1.

L'idée d'ajouter quatre modes supplémentaires à l'Octoechos traditionnel était en l'air bien avant Régino, puisque, si nous en croyons Aurélien de Réomé (GS.I 41 B-42 A), elle remonterait à Charlemagne lui-même ! L'auteur de l'interpolation a introduit ses modes paraptères après chaque plagal et il a ajouté des formules d'intonation propres à chaque nouveau mode supplémentaire, ainsi qu'Aurélien l'avait lui-même déjà fait 2.

Un exemple est apporté pour chaque paraptère. Ces exemples, que Cas donne ici, contrairement à son habitude pour les huit modes réguliers, sont empruntés, dans deux cas au moins, à des antiennes que Régino avait déjà citées dans l'*Epistola : Et respicientes, O Mors*. Il est donc évident que l'interpolateur est postérieur à Régino et que celui-ci n'est pas l'auteur de cette doctrine. Dans la discussion qui suit le tonaire à douze tons, l'interpolateur semble assez satisfait de cette extension des huit modes qui, d'après une expression rappelant la remarque citée de Régino, permet de classer tout le donné musical grégorien : « ... *per quos omne genus modulationis regitur et gubernatur* ».

En quelques tournures assez gauches, l'interpolateur tente une dernière fois de justifier l'introduction des paraptères, mais il tourne court, laissant le prudent lecteur à ses réflexions, afin d'aborder la série des répons prolixes de l'office nocturne.

La parenthèse est refermée et nous retrouvons ici même le parallélisme entre nos deux témoins, mais pour peu de temps, car le copiste de Leipzig s'est arrêté aux répons du premier ton pour passer à la transcription d'une liste alléluatique (voir plus haut, p. 75).

Le manuscrit de Bruxelles est donc le seul témoin complet et exempt d'interpolations qui contient le tonaire de Régino. Mais il

1. Dans ce ms. Cassin.318, l'interpolation est répartie sur deux chapitres ainsi que nous l'avons noté dans la liste des variantes principales. Sur ce ms. voir *The Th.* II, pp. 64-69 (analyse rectifiée et complétée dans la recension de *Revue de Musicol.* LV, 1969, p. 229). Sur les tonaires contenus dans ce manuscrit, voir plus loin p. 194.

2. GS.I 41 B. Aurélien donne les formules byzantines des modes moyens (GS.I 42 A : cf. PETRESCO, *Etudes de paléo. music. byzant.* 1967, pp. 166 ss.) après les formules occidentales. Les formules des paraptères données par le *De cymbalorum ponderibus* (GS.I 149 A, d'après le ms. (perdu) de Strasbourg et Cesena, auxquels s'ajoutent Oxford, Can.Misc.212, f. 39^v) offrent plusieurs divergences : mais les exemples d'antiennes citées pour illustrer les quatre modes supplémentaires sont à peu près les mêmes que ceux de *Lei*. Sur ces formules, voir M. HUGLO, *Introduction of Byzantine Intonation Formulae into the Western Practice : Studies in Eastern Chant*, III (1971).

reste à en vérifier l'authenticité : le tonaire transmis par le manuscrit bruxellois est-il bien la copie de celui de Régino ? La voie à suivre dans cette recherche est simple, car pour l'étude du tonaire nous pouvons partir d'une base de comparaison sûre : l'*Epistola de harmonica institutione*. Régino y commente en effet la disposition et les particularités de son tonaire. Il en donne d'abord le plan : *antiphonas... introitus ad Missam et Communiones, necnon et responsoria... nocturnis horis* (GS.I 231 A). Cette distribution des pièces est assez particulière, du fait que pour regrouper le genre « antienne », l'auteur n'a pas craint d'écarteler les deux genres de pièces servant à l'Office¹, en insérant entre elles les antiennes de la Messe (Intr. et Comm.) : or, c'est bien là la répartition offerte par le manuscrit de Bruxelles (CS.II, 4, 54, 68) et par lui seul, car les tonaires antérieurs et postérieurs offrent un plan différent.

Les antiennes de l'Office, donc placées en tête, nous permettent par l'analyse des sources de découvrir d'après quel antiphonaire notre tonaire a été composé. Constatons d'abord qu'il cite, à côté des pièces du « fonds primitif » de l'antiphonaire grégorien, un certain nombre d'antiennes tirées des offices propres des saints Benoît, Lambert, Maurice, Rémi, Denis, Quentin, Brice. Or, ces antiennes propres se retrouvent *toutes* dans la table d'antiphonaire de Prüm². Le compositeur du tonaire les a incorporées comme les autres offices dans son tonaire et il indiquait par là la source de son œuvre.

Au point de vue musical, la comparaison du tonaire et de l'*Epistola* est aussi fructueuse : il suffit en effet de confronter la liste des pièces *degeneres et non legitimas* dressée par Régino lui-même dans sa Préface (GS.I 231) au tonaire. Pour constater éventuellement les changements que l'abbé de Prüm aurait pu opérer dans la tradition, nous indiquerons en outre pour chaque pièce le témoignage du « tonaire carolingien » (voir chap. I, ci-dessus).

Ainsi, lorsqu'une antienne — à la suite d'une modulation interne — s'achève sur une cadence modalement différente de l'intonation, c'est à l'*initium* que Régino accorde la préférence pour déterminer le choix du ton psalmodique. Cette « règle » que Régino avait énoncée

1. C'est-à-dire antiennes et répons : l'introduction des répons au tonaire était presque une innovation que Régino semble d'ailleurs chercher à justifier (GS.I 231 A ; CS.II 68 B), car si le manuscrit de Metz (éd. Lipphardt, p. 60), en contient quelques-uns, nous avons montré que l'archétype — le « tonaire carolingien » — ne les connaissait pas.

2. Celle du ms. de Leipzig (non celle de Trèves). Les offices de saint Maurice et de saint Rémi se retrouvent dans celle de Trèves (ms. 1245/597, f. 123), du IX^e siècle.

COMPARAISON DES CITATIONS DE L'ÉPISTOLA
ET DU TONAIRE DE RÉGINON DE PRÛM.

Citations de Réginon (GS.I 231)	Initium	Finis	Tonaire de Réginon	Tonaire carolingien
<i>Ante me non est formatus ...</i>	VII	I	VII	IV
<i>Ex quo facta est.....</i>	VII	I	.	.
<i>Ex Ægypto.....</i>	VII	IV	VII	IV
<i>Ad te Dne. levavi.....</i>	VII	IV	IV	IV
<i>Sion renovaberis</i>	VII	IV	IV	IV
<i>O Mors</i>	VII	IV	IV	IV
<i>Vade jam et noli</i>	VII	IV	IV	IV
<i>Ne reminiscaris</i>	III	IV	III	IV
<i>Tulit ergo paralyticus</i>	III	IV	III	IV
<i>Quare detraxistis.....</i>	III	VI	III	.
<i>Multa quidem et alia</i>	III	VI	III	III
<i>Qui odit</i>	III	VIII	III	.
<i>Et respicientes.....</i>	III	VIII	III	III
<i>Quod uni ex minimis.....</i>	VII	I	.	VII
(Add. d'Oxford, Lyell 57)				
<i>Cunctis diebus</i>	III	I	.	.
<i>Omnes angeli</i>	V	VI	V	V
(Ant. d'introït)				
<i>Deus in adjutorium</i>	VIII	VII	.	VII
<i>Accipite jocunditatem.....</i>	VIII	IV	VIII	IV
<i>Deus dum egredereris</i>	VIII	IV	VIII	III
<i>Repleatur os meum</i>	III	IV	III	III
<i>Caritas Dei.....</i>	III	IV	III	III
<i>Judica Domine nocentes me..</i>	IV	VII	IV	IV
<i>Victricem</i>	III	VIII	III	{ III (Metz)
<i>Eduxit Dñus. populum suum.</i>	IV	VIII	IV	{ VIII (lit 5)
<i>Ecce oculi Domini</i>	III	IV	III	III
<i>Justus non conturbabitur.....</i>	II	I	.	I
<i>Dicit Dominus : Sermones</i>	III	I	III	I

dans l'*Epistola*¹ est donc appliquée ici, sauf cependant pour les antiennes du IV^e ton transposé en la, qui constituent un cas particulier, sur lequel le jugement des théoriciens et compilateurs de tonaires s'est toujours heurté. Mais Réginton ne suit pas ici son principe de préférence à l'*initium* : il fixe à ces antiennes le IV^e ton psalmodique², en raison de la cadence finale qui module en deuterus.

A l'analyse du manuscrit de Bruxelles, on constate qu'un certain nombre de pièces pourraient être ajoutées à la liste de l'*Epistola* : ces pièces portent en effet dans la marge une remarque caractérisant le genre de la finale : *Finitur ..^o tono* ; ou *Finis..¹ toni* ; ou encore : *Potest esse toni..¹* Il ne semble pas que nous nous trouvons ici en présence d'apostilles de copiste, mais bien en face de remarques de Réginton lui-même, qui, ayant constaté des divergences dans la tradition musicale de son église, y aura mis fin en fixant définitivement pour la pratique le ton psalmodique, tout en concédant toutefois qu'en théorie une autre manière de classer ces pièces était admissible.

Un autre point de comparaison entre l'*Epistola* et le tonaire peut être établi à propos des différences psalmodiques. Au début du premier ton, Réginton cite les pièces qui appartiennent à la catégorie générale, puis il aborde la première subdivision (*divisio*), ou première « différence », le terme de différence étant ici opposé au groupe sans dénomination qui ouvre chaque ton³ :

Divisio prima primi toni.

Divisio autem dicitur differentia quae fit in versu, sub novissima syllaba, ut decens et rata fit consonantia... (CS.II 14 A).

Cette définition précise émane du même auteur que celui de l'*Epistola*, qui écrit dans les mêmes termes : « *divisiones etiam tonorum, id est differentias, quae in extrema syllaba in versu solent fieri, ut decens et conveniens fiat concinentia... distinctis ordinibus inserere curavi.* » (GS.I 230 B).

1. GS.I 231 B, en bas de page (cf. AURÉLIEN, cap. xv, *circa finem* : GS.I 50 B).

2. Les réformateurs cisterciens — se réclamant du *Breviarium* de Réginton — classeront ces antiennes en VII^e ton, non sans avoir « corrigé » la cadence finale, recomposée en tetrardus : cf. S. MAROSSZEKI, *Orig. du ch. cist.* (Rome, 1952), pp. 50-53.

3. Dans beaucoup de tonaires, la « catégorie générale » porte le nom de *Prima differentia* (ou *Prima diffinitio* : Einsiedeln 79). Aussi, celle que Réginton appelle « Première différence » sera, dans les autres tonaires, numérotée seconde, et ainsi de suite. De même, la terminologie du manuscrit de Wengen (Clm. 21311, xv^e s.), quoique récente, va dans le même sens : la première finale psalmodique proposée est la *Tenor capitalis*, la suivante *prima differentia*. Il suffit de s'entendre au départ...

Au début du x^e siècle, les différences psalmodiques étaient nombreuses et variées : dans cette variété, l'auteur du tonaire a fait un choix, réduisant par là, comme Aurélien, le nombre de différences pour chaque ton. Il en conserve trente pour l'antiphonaire, alors que le Tonaire carolingien en comptait 54 (ou 55) ! Cette réduction assez considérable s'explique par plusieurs raisons : d'abord, certaines différences ne se distinguent entre elles que par une très minime variante d'ordre mélodique ou rythmique¹ : ces doublets apparaissent « superflus » au jugement de Régiron (GS.I 231 A, lin. 4) et peuvent donc sans inconvénients être abandonnés. Pourtant, Régiron ne les exclut pas absolument : il les laisse au jugement et au choix du chanteur exercé. A cette fin, il a inscrit en marge de son tonaire ces différences superflues.

Il semble bien que les différences « *ad libitum (cantoris)* » ont été conservées, au moins en partie, dans les marges du manuscrit de Bruxelles² : ces différences supplémentaires ne portent pas de numéro d'ordre comme les autres, mais sont suivies de quelques exemples (en nombre réduit).

Une seconde raison explique la réduction des différences : la réduction en nombre des différences peut s'effectuer sans inconvénient grave pour la musicalité de l'enchaînement psalmodie-antienne, à condition de maintenir celles qui comportent une finale réellement distincte. Ainsi, pour le premier ton, il suffirait — pour sauvegarder un enchaînement satisfaisant — de maintenir une différence parmi celles qui s'achèvent sur ré ; une parmi celles qui s'achèvent sur sol et une parmi celles en la.

Or, c'est bien ce qui s'était passé au siècle précédent, chez les théoriciens, et c'est bien le parti que Régiron lui-même a adopté comme on peut le constater sur le tableau de la page suivante.

Ainsi, Régiron se dissocie du Tonaire carolingien — ce que nous savions déjà³ — et se rapproche d'Einsiedeln 79 (ainsi que de la *Commemoratio brevis*), en maintenant une ou deux différences par finale. Mais Régiron ne sera pas suivi sur ce point par les théoriciens des siècles suivants, pas plus d'ailleurs que sur le classement assez

1. Comparer par ex. dans le tonaire carolingien, les différences I 9 et I 10 (éd. Lipphardt, p. 31) ; II 1 et II 2 (*ib.*, p. 32) ; III 5 et III 8 (*ibid.*, pp. 39-40) ; VII 1 et VII 4 (*ibid.*, pp. 42-44), etc. Les tableaux de Lipphardt (pp. 222 ss.) permettent de constater les réductions de différences.

2. Voir CS.II, p. 8 et 16 A (Prem. ton) ; 16 B, 18 (2^e ton), p. 34 (7^e ton). Le copiste du ms. de Bruxelles n'a pas toujours marqué clairement la distinction entre ces différences supplémentaires — *ad libitum* — et les principales (voir par ex. p. 30 B, au V^e ton).

3. Pour le choix du ton des antiennes (cf. LIPPHARDT, *op. cit.*, p. 212 et 214).

LES DIFFÉRENCES PSALMODIQUES DU PROTUS AUTHENTE
chez les Théoriciens et dans les Tonaires des IX^e et X^e siècles.

Désignation des différences * →	Finales en RÉ			Finales en SOL					Finales en LA			
	D	D*	D ²	g	g ²	g ³	g ⁴	g ⁵	a	a ²	a ³	
Tonaire carolingien		2		I	8	9 10		4	6	7	3	5
Aurélien de Réomé	3			I	(2)				4			
Commemoratio brevis.....	2			I	4				3			
Einsiedeln 79.....	4			I	3				2	5		
St. Emmeran (Clm. 14272) mar- ginalia	2			I	3				4			
RÉGINON DE PRÛM.....	2			I	3			4		5		
Cisterciens			(3)	I					2			

* Pour la désignation des différences, le tableau reprend les principes du système adopté par l'*Antiphonale Monasticum* de 1933 : la lettre désigne la note finale (en majuscule si celle-ci est la même que la finale du mode) ; le chiffre est un simple numéro d'ordre. Cependant, le système a dû être développé pour désigner les différences autrefois en usage qui n'ont pas été retenues dans l'édition de 1933.

particulier de certaines antiennes de la Messe (introïts et communions). Voici la liste des pièces du Graduel où Réginon est seul à s'écarter de la tradition commune pour le classement tonal :

	RÉGINON	Autres tonaires
Introït :		
<i>Accipite jocunditatem</i>	VIII	IV
<i>Deus in adjutorium</i>	VIII	VII
<i>Dicit Dominus : Sermones</i>	III	I
<i>Ego autem in Domino</i>	III	I
<i>Exaudi Domine vocem</i>	III	I
<i>Miserere mihi Domine qum. tribulor</i>	VIII	III

	RÉGINON	Autres tonaires
Commun. :		
<i>Circuibo</i>	II	VIII ou VI
<i>Domine quinque talenta</i>	IV	VII ou VIII (parf. V)
<i>Erubescant et conturb.</i>	I	IV (une f. VI)
<i>Exulta filia Sion</i>	II	IV (une f. II)
<i>Fidelis servus</i>	II et VII	VII
<i>Quod dico vobis</i>	V	IV (parf. VII)
<i>Surrexit Dominus</i>	I	VI ou VIII
<i>Vox in Rama</i>	VIII	VII

Quatorze cas... c'est beaucoup ! Mais ces cas ne sont pas des exceptions pour Régionon qui reste cohérent avec lui-même et logique dans l'application des principes qu'il a énoncés. Les trois premières antiennes du tableau sont connues : elles ont déjà été citées dans l'*Epistola* (GS.I 231 B) ; pour ces trois pièces, comme pour les suivantes, Régionon a fixé le choix du ton psalmodique en accordant la préférence non à la finale de l'antienne, comme le voulait la tradition universelle, mais bien à l'*initium*. La même remarque s'applique aux autres pièces du tableau¹ : de l'analyse modale de ces pièces, il ressort que leur début n'est pas du même mode que leur finale. Régionon, fidèle à ses principes a, dans ces cas-là² opté pour l'*initium*. Mais comment, suivant cette solution, se faisait le passage de la finale de l'antienne à la formule d'intonation du Psaume ? On aimerait connaître comment les chantres entonnaient les Psaumes qui suivent les antiennes dans les cas d'antiennes dites « dégénérées »³.

Le bref traité appelé « Anonyme Vatican », d'origine allemande⁴, a fait — lui aussi — la critique de ces antiennes dont la finale est

1. Sauf l'intr. *Ego autem in Dno*. où une confusion d'incipit (avec l'intr. *Ego autem sicut oliva*) est très possible : une main ancienne a d'ailleurs remplacé cette pièce à son ton normal, le protus authentique (cf. p. 54 B). Le cas des comm. *Erubescant* et *Quod dico vobis* paraît plus difficilement explicable...

2. Et dans ceux qui figurent au tableau de la p. 84, Régionon suit d'autres tonaires ou leur ouvre les voies. Les cas considérés ici sont ceux où Régionon est en opposition à toute la tradition.

3. Dans la com. *Domine quinque talenta* par ex. : la psalmodie du IV^e ton pouvait être transposée à la quarte supérieure (récitation sur ré). De même pour *Deus in adiutorium*.

4. Vatic.Palat. 235 (XI in.) : nous avons déjà mentionné ce traité dont un extrait figure dans un des témoins du tonaire carolingien : voir ci-dessus, pp. 35-36.

d'un autre mode que celui de l'*initium* : mais pas plus que Réginon, l'auteur anonyme ne donne une solution pratique pour les cas cités.

Cette critique aura plus tard ses répercussions dans la pratique : en effet, les cisterciens partant de ces critiques entreprendront la correction systématique des mélodies traditionnelles, là où ils auront estimé que l'unité modale interne des pièces n'avait pas été respectée par le compositeur.

Ce principe de l'unité modale qui s'est élaboré peu à peu dans la théorie médiévale, est sans doute né d'une interprétation trop matérielle du classement des tonaires ou bien des indications tonales marquées en tête des pièces de chant dans les plus anciens livres notés.

CHAPITRE III

LES INDICATIONS TONALES DES LIVRES DE CHANT AUX X^e ET XI^e SIÈCLES

Les livres de chant grégorien actuels indiquent d'un chiffre arabe ou romain, placé près du début de la portée, le « mode » de la pièce. Le musicologue se pose à ce propos deux questions : en premier lieu, à quelle époque a-t-on commencé d'indiquer dans les livres pratiques — antiphonaires ou graduels — le ton des pièces ? Ensuite, ces indications sont-elles issues des tonaires ?

Dans les plus anciens monuments liturgiques byzantins, tel que par exemple le Kanonarion du Mont-Sinaï (x-xi^e s.), le ton (ἤχος) est inscrit au début des pièces de chant. Dans les manuscrits notés, cette indication est complétée par une martyrie d'intonation, point de départ indispensable pour le déchiffrement de la notation. En Occident, le chiffre ou la lettre tonale ne sont pas nécessairement inscrits au début des antiennes : il suffit que l'incipit du psaume annexé à l'antienne ou même simplement la différence psalmodique (*Seculorum Amen*, en abrégé : *Euouae*) soient notés.

Dans les plus anciens manuscrits liturgiques latins sans notation, ou dans les premiers manuscrits notés *in campo aperto*, il fallait rappeler d'une manière simple et directe le ton de la psalmodie des antiennes tel qu'il était fixé dans le tonaire. De cette nécessité naquirent des systèmes d'indications variables suivant les régions : soit les lettres, soit les chiffres romains.

A. INDICATIONS EN LETTRES :

Le ton psalmodique est indiqué dans quelques manuscrits au moyen de lettres : dans le plus ancien groupe, celui de Saint-Denis, on a adopté les initiales des noms gréco-latins des tons usités dans les tonaires, alors qu'ailleurs on préféra la série alphabétique numé-

tant les tons de I à VIII, avec parfois une sous-série désignant les différences psalmodiques de chaque ton.

1. *Les graduels du groupe de Saint-Denis :*

Trois anciens graduels sans notation (ou non prévus initialement pour recevoir une notation neumatique), indiquent le ton psalmodique d'Introït et de communion au moyen d'une série de lettres qui forment les initiales des noms des tons employés par les anciens tonaires :

AP ou APR	= Authentus Protus
PP ou PLP ou PLPR	= Plagalis Proti.
AD	= Authentus Deuterus
PD, PLD	= Plagalis Deuteri.
ATr	= Authentus Tritus
PTr	= Plagalis Triti.
ATD	= Authentus Tetrardus
PTD, PITD	= Plagalis Tetrardi.

Ce système est adopté par trois graduels :

K = PARIS, B.N. lat. 12050 :

Sacramentaire de Rodrade, écrit après 853. Le graduel, sans notation, a été copié au début du x^e siècle, juste avant le sacramentaire, aux ff. 3-10 et 11-17 du manuscrit.

L'origine du sacramentaire n'est pas définitivement éclaircie. Il semble, si l'on en juge par la liste des pièces variables du graduel, que celui-ci est apparenté au groupe Corbie-Saint-Denis, sans que cependant, l'une de ces deux abbayes soit exactement son berceau d'origine. Les indications tonales¹, en marge du graduel, sont de main contemporaine, écrites à l'encre rouge en capitale rustique. Elles manquent sur une trentaine de pièces (7 introïts et 22 communions).

R = PARIS, Collection privée :

« Antiphonaire du Mont-Renaud », conservé au château du Mont-Renaud, près de Noyon, jusqu'à la guerre de 1914-1918. Le manuscrit a été écrit dans la première moitié ou au milieu du x^e siècle² mais n'a pas été prévu dès l'origine pour recevoir une notation neumatique.

1. Elles sont éditées par R. J. HESBERT, *Antiphonale Missarum Sextuplex* (Bruxelles, 1935), pp. cxxiii-cxxvi (cf. p. xxii) : les points qui paraissent douteux ont été revus sur le ms. Voir V. LEROQUAIS, *Sacramentaires et Missels mss. des Bibl. publ. de France* I, p. 25 ; *Le Graduel romain*, II. *Les Sources*, p. 105.

2. *Pal.Mus.*, t. XVI (facsimilé) : dans l'introduction (p. 33), le manuscrit est assigné au x^e siècle, sans plus de précision, les neumes à la fin du x^e s. — M. le Professeur R. H. BAUTIER a bien voulu reprendre l'examen paléographique

Les lettres tonales, dans le graduel seulement, parfois surmontées d'une tilde, sont écrites en capitales rustiques rouges ou vertes, dans les marges. Elles ne semblent pas de toute première main, mais paraissent cependant très anciennes¹ : elles peuvent être attribuées au second rubricateur. Elles sont portées en marge des introïts et communions, car la psalmodie alternant avec ces antiennes n'avait pas été prévue pour la notation et n'a reçu aucun neume le jour où le manuscrit a été noté. Le graduel comporte une lacune du dimanche des Rameaux au milieu du Temps pascal (2 mai). L'antiphonaire ne contient aucune indication tonale devant les antiennes de l'office : la réalisation était impossible, car il aurait fallu noter non seulement le ton de l'antienne, mais encore la différence psalmodique. Le système de lettre adopté ne se prêtait pas à cette double indication.

L = LAON, Bibl. municipale 118 :

Graduel (sans notation) — Sacramentaire-Lectionnaire de Saint-Denis, du début du x^e siècle. L'ordre des feuillets du graduel est dérangé². Le ton psalmodique est indiqué en marge, de seconde main ancienne. Malheureusement, cette indication a parfois été tronquée par le couteau du relieur. De plus, elle n'a pas été poursuivie au-delà de l'introït *Omnia* du Jeudi de la Passion.

Avant de relever le témoignage comparé des trois manuscrits, il faut soigneusement veiller à écarter toute cause d'erreur de sigles et rectifier les fautes de copistes dues à des confusions de lettres. Ainsi, dans le Graduel du ms. lat. 12050 et dans celui du Mont-Renaud, le rubricateur a écrit AD devant la comm. *Panis quem ego*. Cette indication est sûrement fautive³, car elle va à l'encontre de

du manuscrit et me préciser que l'écriture et la décoration du manuscrit peuvent dater de la première moitié ou du milieu du x^e siècle ; l'origine corbéenne est très probable. — En 1957, G. M. BEYSSAC (dans *Revue de Musicologie* 40, 1957, 131-150) avait proposé une origine sandyonisienne, mais la datation indiquée dans cet article (« pas antérieur à environ l'an 1010 », p. 132) repose sur un postulat fort contestable : le manuscrit serait postérieur au mariage de Robert-le-Pieux avec Constance d'Arles, en 1006, puisque le manuscrit contient, au fol. 115^v, le répons *O. constantia martyrum* dont la composition est attribué au « pieux » roi. De tels arguments ne se discutent pas ! Les compositions attribuées à Robert-le-Pieux sont légendaires : cf. *Pal.Mus.* X, p. 25, note 4 ; R. H. BAUTIER, *Helgaud de Fleury, Vie de Robert le Pieux*, Paris, 1965 (Sources d'Histoire médiévale, 1), p. 27 et *passim*.

1. Le minium des rubriques liturgiques est plus clair que celui des indications tonales. L'encre de certaines lettres tonales s'est effacé, mais sous un éclairage frisant il devient possible de lire ces lettres grâce au sillon tracé dans le parchemin par le bec de plume. J'ai pu relever ces lettres tonales sur le manuscrit lui-même, en 1953, grâce à l'obligeance de son possesseur, Monsieur le Comte d'.... —

2. LEROQUAIS, *Sacramentaires et Missels*, I, p. 64, n^o 24. L'auteur indique l'ordre de lecture des feuillets. — Les indications tonales ont été relevées sur le ms. lui-même.

3. La rencontre de nos deux graduels sur cette erreur (ainsi que sur d'autres confusions analogues ou sur des omissions communes : voir plus loin) est très significative. Tous deux ont dû copier leurs indications tonales sur un même modèle plus ancien.

l'unanimité absolue des tonaires et graduels qui fixent le premier ton pour cette antienne. Il faut donc restituer AP, au lieu de AD, en supposant que la panse du D, trop raccourcie, a été mal lue et prise pour un P. Nous restituerons donc AP pour cette antienne.

Correction analogue pour la comm. *Qui biberit* dans le graduel du Mont-Renaud : il faut lire ATD au lieu de ATR. Il n'existe en effet aucune mélodie du V^e ton parmi les six différentes rapportées par la tradition manuscrite, mais il s'en trouve bien une du VII^e ton qui est transmise justement par les plus anciens graduels français.

Ces points une fois fixés, il ne nous reste plus, en partant des trois graduels, qu'à reconstituer le tonaire-archétype et à effectuer le travail inverse de celui que les copistes de ces graduels ont entrepris au IX^e siècle. Ainsi, nous restituons au tonaire les indications que les copistes des trois graduels y avaient glanées.

En apparatus, nous indiquerons la leçon des manuscrits et les corrections d'éditeur. Enfin, en face de chaque pièce nous désignerons la présence ou l'absence d'indication tonale dans nos trois graduels au moyen des sigles adoptés.

A l'intérieur de chaque ton, nous replacerons les pièces suivant l'ordre liturgique à l'exemple des anciens tonaires, mais sans subdivisions pour les différences psalmodiques. En effet, le système de lettres adopté par nos manuscrits indique seulement le ton, sans connoter la différence.

AUTHENTUS PROTUS.

Introit.		Communion.	
Gaudete ¹	R	Dominus dabit	K R L
Rorate coeli	K R	Ecce Virgo.....	K R
Etenim sederunt.....	K (R) L	Revelabitur	R L
Statuit.....	K R L	Viderunt omnes	K R
Suscepimus	K (R) L	Fili quid fecisti	K R L
Gaudeamus.....	K R L	Qui vult venire	K R L
Exurge	K R L	Illumina	K R L
Misereris omnium	K R	Manducaverunt.....	K L
Lex Domini	K L	Cum invocarem	K L
Ego autem in Dno. ² ...	K R (L)	Panis quem ego ¹	L
Meditatio	K R L	Domine Deus meus ²	(K) L
Exclamaverunt	K //	Letabimur ³	K R
Exaudi Domine... alle ..	K (R)	Potum meum	K ///
Sapientiam	K R	Cantate Domino.....	K ///
Salus autem	K R	Gaudete justi.....	K
De ventre	K R	Psallite Domino	K R
Scio cui credidi	K R	Ego vos elegi	R
Laudate pueri.....	K R	Posuerunt.....	K R
Justus non conturb. ...	K R	Amen dico vobis : Quod	
Dicit Dominus : Sermo-		uni	K R
nes	K R	Tu Puer.....	K R
Dominus secus mare...	K R	Quicumque fecerit ⁴	R
Factus est	K R	Et si coram.....	K
Inclina Domine.....	K R	Amen dico vobis : Quod	
Justus es	K R	vos.....	K R
Da pacem.....	K R	In salutari.....	K R
		Amen dico vobis : Quidq.	K R

1. K a AD au lieu de AP (cf. Introduction, p. 92).

2. L indique seulement PR sans préciser A(uth) ou P(l).

1. Au lieu de AP, K & R écrivent AD (aucun tonaire n'indique le III^e ton!) : cf. p. 92.

2. K n'a qu'un seul P et omet de préciser s'il s'agit d'AP (comme L) ou de PP (comme R).

3. L indique, conformément à la quasi unanimité de la tradition, le II^e ton (PP).

4. K indique par erreur PD (= II^e ton).

PLAGALIS PROTI.

Introït.

Veni et ostende	K R
Dominus dixit.....	K R
Ex ore infantium	K R L
Ecce advenit.....	K R L
Vultum tuum	K R L
Me expectaverunt	R L
Redime me	K
Fac mecum	K R L
Letetur cor	K R L
Sitientes	K R L
Clamaverunt	K R
Terribilis est	K R
Cibavit eos	K R
Justus ut palma.....	K R
Multae tribulationes ...	K R
Sacerdotes ejus.....	K R
Mihi autem	K R
Dominus illuminatio ...	K R
Dominus fortitudo.....	R
Venite adoremus	K R

Communion.

Jerusalem	K R L
Exiit sermo.....	K R L
Multitudo languentium ¹	K
Domine Dominus noster.	K R L
Narrabo	K R L
Dominus regit me	R L
Dominus Jesus ²	///
Omnes qui in Christo..	K
Vos qui secuti estis....	K
Cantabo Domino.....	K R
Dominus firmamentum.	K R
Vovete.....	K R

1. R & L, plus récents, ont AP (= I^{er} ton) : la tradition a continuellement hésité entre I^{er} et II^e ton.

1. AP (= I^{er} ton) dans L.

2. Cette ant. du Mandatum, devenue comm. du Jeudi-saint n'a aucune indication dans K ni dans L (qui cesse toute indic. tonale au Jeudi de la Passion). R a une lacune à cet endroit (cf. p. 92).

AUTHENTUS DEUTERUS.

Introït.		Communion.	
Ego autem sicut oliva..	K R L	Beatus servus	R L
Dum clamarem	K R	Dicit Dominus ¹	K R
Confessio	K R L	Qui meditabitur ²	R
Intret oratio	K R L	Scapulis suis	K R L
Tibi dixit	K L	Voce mea	K R L
Ego autem cum just. ..	K R L	Tu Domine	K R L
In Deo laudabo	L	Passer.....	K R L
Ego clamavi	K R L	Christus resurgens	K ///
Dum sanctificatus	K R L	Data est mihi.....	K ///
Miserere... conculcavit..	K R ¹	Iustorum animae.....	K R
Liberator meus.....	R L	Principes	K R
Omnia	K R L	Benedicite	K R
In nomine	K ///	Gustate	R
Victricem	K ///	De fructu	K R
Vocem jucunditatis	K ///		
Ecce oculi	K R		
Repleatur.....	K R		
Caritas Dei.....	K R		
Loquetur.....	K R		
Timete Dominum	K R		
Dispersit	K R		
Cognovi	K R		
Benedicite	K R		
Si iniquitates.....	K R		

1. L indique AP (le P avec crochet pour PRO) au lieu de AD.

1. ATR (= Ve ton) dans L.
2. AP dans K, par erreur de lecture, au lieu de AD. Aucun tonaire n'indique le premier ton.

PLAGALIS DEUTERI.

Introït.

Prope esto.....	K R
Sacerdotes tui ¹	K R
Omnis terra.....	K R L
Intret in conspectu ...	K R L
Sicut oculi.....	K R L
Reminiscere.....	K L
De necessitatibus	K R L
Salus populi	K R L
Deus in nomine ²	K R (L)
Judica me Deus.....	K R L
Judica Dne. nocentes ...	K ///
Nos autem	K ///
Resurrexi	K ///
Eduxit eos	K ///
Eduxit Dominus.....	K ///
Misericordia Domini ...	K ///
Sancti tui.....	K R
Exaudivit	K
Accipite jocunditatem..	K R
Dicit Dominus Petro....	K R
Nunc scio.....	K R
Exaudi Dne. vocem ³ ..	.
Protector noster.....	K R
In voluntate	K R

Communion.

Exulta filia Sion ¹	K (R) L
Magna est	K R L
Vidimus stellam ²	K R
Feci judicium	R
Acceptabis	K R
Erubescant et contur- bentur	K R L
Notas mihi fecisti ³	K R
Jerusalem quae edific. ⁴ ..	K R (L)
Ab occultis meis ⁴	K R (L)
Videns Dominus.....	R L
Dominus virtutum.....	K R L
Memento	K R
Ego sum Pastor.....	K ///
Tanto tempore	K ///
Pater cum essem	K R
Semel juravi	K R
Quod dico vobis	K
Inclina aurem.....	R
Aufer a me	R
Tollite hostias.....	K R

1. Ad dans L (hésitation constante dans la tradition entre III^e & IV^e ton).

2. Le P (de PD) a été tronqué par le relieur dans L.

3. Omis par les trois mss.

1. La lecture PLP (le 2^e P avec crochet) pour PLD n'est pas certaine dans R.

2. Ad dans L, par erreur.

3. L indique APR (= I^{er} ton) par erreur.

4. L n'a qu'un d : le P formant le sigle Pd a été tronqué par le relieur.

AUTHENTUS TRITUS.

Introit.		Communion.	
Loquebar	K	Servite Domino	K R
Circumdederunt ¹	K R	Intellige	K R L
Domine refugium.....	K L	Justus Dominus	K R L
Verba mea	K R L	Quis dabit	K R L
Letare.....	K R L	Tu mandasti	K R L
Exaudi Deus ²	K R (L)	Qui biberit.....	L
Miserere mihi... tribulor.	K R	Adversum me	K ///
Domine in tua misericor-		Letabitur	K ///
dia.....	K R	Domus mea.....	K R
Ecce Deus	K R	Ultimo.....	K R
		Pacem meam	K R
		Non vos relinquam	K R
		Dilexisti ¹	R
		Venite post me ²	K
		Unam petii	K R
		Mense septimo.....	R
		Dico vobis.....	K

1. PTR (= VI^e ton) dans L.

2. TR dans L : le A de ATR a été tronqué par le relieur.

1. Contrairement à la tradition quasi universelle, adoptée par la Vaticane, qui donne une mélodie du IV^e ton, et un texte long, le groupe des graduels de St. Denis et de Paris, quelques mss. bénéventains et le tonaire d'Odorannus de Sens donnent pour cette pièce une mélodie du V^e ton (texte court *Dilexisti... iniquitatem*). Le graduel K donne le texte bref, prévu pour le V^e ton, mais sans indication tonale.

2. PTD pour PTR (= VI^e ton) dans R, mais avec omission accidentelle du jambage sous la panse du D, qui aurait donné PTR.

PLAGALIS TRITI.

Introit.		Communion.	
Hodie	R L	Diffusa est ¹	R
In medio	K R L	Ecce Dominus veniet ..	R
Os justi.....	K R L	Exultavit	K R L
Sacerdotes Dei	K R L	In splendoribus.....	R (L)
Esto mihi.....	K L	Simile est	R L
Quasi modo.....	K ///	Posuisti.....	K R L
Cantate Domino.....	K ///	Quinque prudentes.....	K R L
Justi epulentur.....	K R	Qui me dignatus est...	K R
Respice in me.....	K R	Qui manducat	K R L
Omnes gentes	K R	Domine quis habitabit ² .	K R (L)
Exultate Deo.....	K R	Lutum fecit	K R L
Dicit Dominus : Ego...	K	Pascha nostrum	K ///
		Surrexit Dominus.....	K ///
		Mitte manum	K ///
		Tu es Petrus	K R
		Anima nostra ³	R
		Dicit Andreas ⁴	K
		Primum quaerite ⁵	K
		Panem de coelo	R
		Honora.....	K R

1. PTe pour PTR dans K.
 2. TR dans L pour PTR (le P a été tronqué par le relieur).
 3. K indique — par erreur — PP (= II^e ton).
 4 & 5. PTD (= VIII^e ton) dans R, peut-être pour PTR (quoique le VIII^e ton soit parfois indiqué par quelques tonaires, par ex. Montpellier H. 159).

AUTHENTUS TETRARDUS.

Introït.		Communion.	
Populus Sion ¹	K R	Dicite pusillanimes.....	R
Puer.....	K R L	Vox in Rama	K R
Adorate Deum	K R L	Tolle puerum	K R L
Audivit Dominus	K	Domine quinque ta-	
Ne derelinquas me ²	K R	lenta ¹	R
Deus in adjutorium	K R L	Fidelis servus	K R L
Oculi mei.....	K R L	Qui biberit ²	K
Expecta	K R L	Nemo ³	R
Aqua sapientiae	K ///	Ne tradideris	K R
Venite benedicti.....	K ///	Erubescant et reverean-	
Protexisti me.....	K ///	tur.....	K ///
Viri Galilaei.....	K R	Si conresurrexistis	K ///
Ne timeas.....	K R	Populus acquisitionis	K ///
Judicant sancti	K R	Factus est repente	K R
Gloria et honore.....	K R	Signa eos	K
Deus in loco	R	Qui mihi ministrat	R
Respice Domine	K R		

1. ATR (pour ATD) dans L.

2. Ad dans L qui a probablement dû omettre le T formant le sigle ATD.

1. PD (= IV^e ton) dans K ; ATR par erreur (pour ATD) dans L.

2. ATR par erreur pour ATe (ou ATD) dans R et dans L : voir p. 93.

3. PTD (= VIII^e ton) dans L.

PLAGALIS TETRARDI.

Introït.		Communion.	
Ad te levavi	K ///	Video coelos.....	K R L
Dilexisti	K R	Mirabantur.....	K R L
Lux fulgebit	K R	Responsum	K R
Dum medium	K R L	Introïbo ¹	K L
In excelso throno.....	K R (L)	Oportet te	K R L
Laetabitur ¹	K R (L)	Domine memorabor....	R L
In virtute	K R L	Hoc corpus	K R L
Invocabit	K R	Redime me ²	(R) L
Domine ne longe	K R	Lavabo.....	K R
Introduxit vos.....	K ///	Pater si non potest ³	///
Jubilate Deo.....	K ///	Modicum	K ///
Spiritus Domini	K R	Dum venerit	K ///
Deus dum egredereris .	K R	Petite	K ///
Probasti	K R	Ego sum vitis	K ///
Miserere mihi... ad te...	K R	Spiritus sanctus	K R
		Spiritus qui a Patre	K
		Spiritus ubi vult ⁴	R
		Simon Johannis	K R
		Dico autem vobis	K
		Ego clamavi	K R
		Circuibo	K R
		Comedite.....	K R

1. Td dans L, pour PTd (le P initial a été tronqué par le relieur).

1. ATD (= VII^e ton) dans R.
 2. TD dans R; PP (= II^e ton) dans K.
 3. Manque dans R (lacune matérielle) et dans KL.
 4. Pd dans K qui a dû probablement omettre le T médian qui aurait formé le sigle PTd.

Voici donc reconstitué un tonaire qui se présente exactement comme celui de Metz, et qui peut très bien, comme celui-ci, dater du IX^e siècle. Nous l'appellerons « Tonaire de Saint-Denis », car il est là source à laquelle nos trois graduels du « groupe Saint-Denis », ont puisé¹. Notons bien que le tonaire ainsi reconstitué et dont nous supposons l'existence, n'a pas été compilé — comme celui de Régignon — sur la base d'un ou de plusieurs graduels qui auraient porté des indications tonales en lettres. Si ces indications tonales avaient appartenu à l'archétype du Graduel grégorien, nous aurions encore aujourd'hui plus beaucoup d'anciens témoins, non notés naturellement, qui comporteraient ces indications.

Or, aucune indication tonale ne figure dans les graduels suivants antérieurs à 950 :

BRUXELLES, Bibl. Royale 10127-144 (cat. 363) : graduel de la région de Liège, fin du VIII^e s. (*Le Graduel rom.* II, 1957, p. 37).

LUCCA, Bibl. Capitolare 490 : table d'antiph. et de graduel, fin VIII^e siècle : *Ibid.*, p. 65.

ZURICH, Zentralbibl. Rh. 30 : grad. de Nivelles, VIII-IX^e s. (*Ibid.*, p. 155).

MUNICH, Clm. 3005 : missel plénier d'Italie du Nord, IX^e s. (*Ibid.*, p. 77).

PARIS, B.N. lat. 2291 : table de graduel de St. Amand, IX^e s. (*Ibid.*, p. 100).

PARIS, B.N. lat. 17436 : antiph. et graduel dits « de Charles-le-Chauve », fin IX^e s. (*Ibid.*, pp. 109-110).

PARIS, B.N. nouv. acq. lat. 1589 : table de graduel, Tours, fin IX^e s. (*Ibid.*, p. III).

ROME, Vaticane Ottob. 313 : table de graduel de Paris, IX^e s. (*Ibid.*, p. 126).

PARIS, Ste Genev. III : graduel écrit à St. Denys², entre 877 et 882.

REIMS, Bibl. Mun. 213 : table de graduel de Noyon, fin IX^e s. (*Ibid.*, p. 117).

Nous pouvons conclure que les indications tonales données par K R L sont propres à la seule tradition du groupe Saint-Denis (Corbie) et qu'elles ont été empruntées à un tonaire, dans un but éminemment pratique.

Ce système de lettres tonales se retrouve encore — parallèlement à un autre système — dans un manuscrit de la région Moselle-Meuse déjà analysé.

1. La confusion relevée plus haut au sujet de la comm. *Paris*, certaines rencontres ou certaines omissions communes — relevées en apparatus — indiquent bien que la source commune à nos trois graduels est le même tonaire.

2. Dans ce graduel de St. Denys écrit entre 877 et 882 (suivant les *Mss. datés* I, p. 323 et pl. III), on ne relève pas ces indications tonales. Cf. *Le Graduel rom.* II, p. 113. — M. BERNARD, *Répertoire des Mss. médiévaux...* I. *Ste. Geneviève*, ne décrit pas le ms., car il ne comporte pas de neumes.

2. *Le groupe mosan* :

Ce groupe comprend seulement deux témoins qui peuvent être localisés dans la zone comprise entre la Meuse et la Moselle, et que — dans un but de simplification — nous appellerons « mosan ».

Ces manuscrits emploient un système alphabétique de désignation des tons qui ne se retrouve nulle part ailleurs. Le premier contient un tonaire et un « bréviaire » (ou table d'antiphonaire) ; le second est un lectionnaire avec un office propre noté.

a) Leipzig, Musikbibl. Rep. I 93 (anc. Universität CLXIX) : Ce manuscrit nous est déjà connu : il a été décrit au chapitre précédent car il contient l'épître-préface et le tonaire de Régino de Prüm. Son étude doit cependant être reprise ici, car il emploie des lettres-tonales, tant dans le tonaire que dans le bréviaire.

Ces indications sont multiples. Les répons sont précédés des sigles AP, AD, ATR, AT, AHT analogues au système du groupe Corbie-Saint-Denis, mais pour le verset on indique I T^o, II T^o, III T^o.... VIII T^o. — Pour les antiennes, le ton est indiqué de la même manière, mais avec une précision complémentaire : en face de l'incipit du Ps., la différence est indiquée par la rubrique *Div. I*, *Div. II*, etc. exactement comme dans l'énumération des différences, dans le tonaire de Régino.

En quelques endroits du *Breviarium* (fol. 100 ss.), mais non partout, nous retrouvons, outre les lettres tonales, une autre série alphabétique qui correspond à la succession des huit modes :

(Premier ton)	A = AP
(2 ^e ton)	B = PP
(3 ^e ton)	C = AD
(4 ^e ton)	D = PD
(5 ^e ton)	E = AT
(6 ^e ton)	F = PT
(7 ^e ton)	G = ATr
(8 ^e ton)	H = PTr

Il n'est pas impossible que la série A-H soit de seconde main : elle ne se trouve pas toujours juxtaposée à la série AP-PTr et elle n'apparaît qu'au fol. 100^v. Parfois, les deux séries sont séparées et sont placées chacune dans leur marge propre, l'une à droite, l'autre à gauche.

Toutes les indications tonales cessent au fol. 109. Elles ne reprennent

épisodiquement que sur une demi-page (fol. 139) pour les antennes alléluïatiques du Temps pascal. Il est évident que ce double système d'indications tonales a été emprunté au tonaire (fol. 33^v ss.), qui les emploie concurremment. Quant au système numérique A-H (= I-VIII), on ne le retrouve que dans un manuscrit liégeois contemporain d'Étienne de Liège.

b) Bruxelles, Bibl. Royale 14650-59 (Catal. 3236) : Ce lectionnaire, contenant les vies des saints Remacle, Lambert, Léger, Amand, Hubert, etc. aurait été écrit à Liège dans les vingt premières années du x^e siècle, donc pendant la dernière partie de l'épiscopat d'Étienne de Liège¹.

Il contient l'office de saint Lambert attribué à Étienne de Liège. La notation neumatique est de plusieurs mains, de genre liégeois², mais offre aussi quelques analogies avec celle du manuscrit précédent.

Les mélodies de l'office de saint Lambert ont été composées suivant l'ordre numérique des tons (Première antienne = du premier ton ; 2^e ant. = du II^e ton, etc.)³. Cependant, bien qu'une indication marginale ne soit pas, en raison même du procédé de composition, absolument nécessaire, une main postérieure (la « main » IV de l'analyse paléographique de Masai-Gilissen) a précisé en marge, d'une seule lettre, le ton psalmodique à adopter. Il s'agit bien du même système que dans le manuscrit de Leipzig :

A = 1^{er} ton
 B = 2^e ton...
 H = 8^e ton.

Ce système si particulier — qui revient à une simple numérotation alphabétique, autorise à localiser les deux manuscrits dans la même région : le premier, dans la région de la Moselle, au diocèse de Trèves, le second autour de Liège, dans la vallée de la Meuse.

1. *Lectionarium Sci. Lamberti Leodiensis tempore Stephani episcopi paratum* (901-920) Codex Bruxellensis 14650-59 : Introduction par Fr. MASAI et L. GILISSEN (Amsterdam, 1963), *Umbrae codicum occidentalium*, 8). — A. AUDA, *Étienne de Liège* (1923), pl. I-V. — *De Grégoire le Grand à Stockhausen, Douze siècles de notation musicale*, Catalogue de l'exposition par B. HUYS (Bruxelles, 1966), p. 7, n^o 3 et pl. II.

2. et non « messine », comme l'insinuait Auda (*loc. cit.*, p. 155).

3. Voir plus loin, l'*Excursus*.

3. *Le graduel de Chartres 47* :

Le manuscrit 47 de Chartres est l'un des plus anciens et des plus importants représentant du Graduel grégorien¹. Dans ce graduel, la psalmodie d'introït n'est pas notée, sauf exceptionnellement (ff. 1, 27, 71, 72) : aussi, le ton psalmodique est-il souvent — mais non partout — indiqué par un chiffre romain, encadré parfois d'une potence.

Le même système se retrouve dans le fragment de graduel breton de Valenciennes 407, si semblable, paléographiquement et liturgiquement, au graduel de Chartres².

Cependant, le graduel de Chartres emploie, outre la numérotation des tons en chiffres romains, un système sténographique qui se remarque sur tous les genres de pièces du graduel, et non plus seulement sur les antiennes d'introït et de communion. Son interprétation est difficile, mais pour tenter d'éclairer le problème, il est plus commode de limiter l'enquête aux introïts pour lesquels nous possédons une base de comparaison (l'indication tonale en chiffres). Après avoir classé ces pièces par tons, comme dans un tonaire, il ne reste plus qu'à relever les indications marginales portées en face de chaque pièce³.

Voici le relevé des indications classées par catégories, avec références au facsimilé de la *Paléographie Musicale*, tome XI (1912) :

1 ^{re} catégorie :	i	i	I : 3 (?), 18.
	i	i	II
	i	i	III : 38, 55.
	i	i	III : 54, 59.
	i	i	V : 18, 20, 41 ; sur la psalmodie : 15, 20, 27, 41, 43.
	i	i	VI : 16.
	i	i	VII : 8, 17, 24, 48.
	i	i	VIII : 3.

1. Selon l'avis autorisé de M. R. H. Bautier, l'écriture et les initiales datent de la seconde moitié du IX^e siècle. Le ms. de Chartres a été reproduit en facs. dans la *Pal.Mus.*, t. XI (1912) et a disparu dans l'incendie de la bibliothèque le 26 mai 1944. Le ms. n'est pas d'origine chartreuse, mais bretonne : voir ma démonstration dans *Études grégor.* I, 1954, pp. 173-178 et dans *Acta Musicologica* XXXV, 1963, p. 66.

2. Valenciennes, B. Mun. 407 (389), f. de garde : cf. *Acta mus.*, art. cit. [J. HOURLIER], *La notation musicale...* (1964), pl. VIII.

3. Nous ne reproduisons pas ici la liste de toutes ces pièces, mais le résultat de l'enquête. — Les indications tonales étudiées s'arrêtent au fol. 33 (= 61 du facsimilé de la *Pal.Mus.*), mais on en trouve encore ff. 83, 119 ss.

- 2^e catégorie : i em i I
 i em i II : 5 (33 ?), 45.
 i em i III
 i em i IIII : 5, 26, 29, 42, 47, 54, 83.
 i em i V
 i em i VI
 i em i VII
 i em i VIII : 52, 60.
- 3^e catégorie : m i I : 23, 36, 39 ; sur la psalmodie : 3, 4, 21, 23.
 m i II
 m i III : 30, 34, 38, 49, 50.
 m i IIII : 11, 14, 39.
 m i V : 51.
 m i VI : 14, 19.
 m i VII
 m i VIII.
- 4^e catégorie : ul em i I : 45.
 ul em i II : 45, 46 ; sur la psalmodie : 5.
 ul em i III : sur la psalmodie, 50.
 ul em i IV : 14 ; sur la psalmodie, 14, 42.
 ul em i V
 ul em i VI : 22
 ul em i VII
 ul em i VIII : 24 ; sur la psalmodie : 7, 52.
- 5^e catégorie (annotations diverses) : on peut rencontrer — quel que soit le ton psalmodique imposé — la mention suivante :
- i so c ul : 3, 4, 6, 7, 8, 15 (deux fois), 18.
- Cette mention est tantôt isolée, tantôt liée à une des mentions relevées dans les catégories précédentes.
- m so c ul : 6
 lat i i : 36.

Les annotations des quatre premières catégories sont sûrement des remarques sur la modalité de la pièce : le chiffre du ton indiqué en dernier lieu, qui correspond effectivement au ton psalmodique à la pièce, ne laisse aucun doute à ce sujet.

C'est donc dans le sens d'un essai rudimentaire d'annotation modale — de la même facture que les tentatives d'analyse modale des premiers théoriciens — qu'il faut chercher la clé de ces annotations abrégées. Voici un essai d'interprétation de ces notes :

1^{re} catégorie : *Initium in primum (secundum, etc.)*.

Le début de la pièce — dont l'analyse est si importante pour les théoriciens des IX et X^e siècles¹ — est en premier mode. Ainsi, par

1. Voir à ce sujet les textes réunis par A. AUDA, *Les modes et les tons de la Musique* (Bruxelles-Paris-Liège, 1931), pp. 163 ss. L'auteur cite naturellement

ex. l'introït *Verba mea* (p. 41 du facs.), fait entendre dès l'intonation les intervalles constitutifs du V^e ton (tierce majeure et quinte au-dessus de la tonique), d'où la mention marginale : i.i.V (*initium in V^m*).

2^e catégorie : Sens analogue au précédent : *Initium eminet in I^m* (*II^m*, etc.).

3^e catégorie : Il est permis de risquer l'interprétation suivante : *medium in primum (secundum, etc.)*. En effet, une cadence interne, quoique non définitive, est parfois prise en considération par certains théoriciens : « *mox in initio, vel etiam in medio* cujusque cantus a musicis agnoscitur cujus tropi sit quod canitur »¹.

4^e catégorie : Elle concerne la finale. *Ultima (syllaba) eminet in... (modum)*. Ce genre d'observation se retrouve fréquemment chez Aurélien de Réomé². Il est évident que la cadence définitive est la plus importante pour le choix du ton psalmodique.

5^e catégorie : Pour l'unité tonale, il convient que l'*initium* de l'antienne soit en harmonie avec sa finale, de façon que la différence psalmodique ménage un enchaînement normal avec la reprise de l'antienne. C'est probablement cette cohérence des extrêmes qui se trouve soulignée — si notre interprétation est exacte —, par la remarque : *Initium sonet cum ultima (syllaba)*. Ainsi, par ex., dans l'introït *Dilexisti* (p. 3 du facsim.), l'intonation et la finale sont construits sur les mêmes intervalles et le passage de l'antienne à la psalmodie et de la psalmodie à l'antienne se fait tout simplement à l'unisson. La remarque de la p. 6 (*m so c ul*) à propos de l'intr. *Hodie scietis* se vérifie également, la cadence médiane étant mélodiquement identique à la finale.

Enfin, la remarque de la p. 36 (*lat. i i*) reste pour nous sans explication obvie : on pourrait proposer *lat(eralis)*, équivalent de *plagalis* si la pièce concernée, l'introït *Lex Domini* n'appartenait pas, selon l'unanimité des témoins, au premier ton authentique.

Quoi qu'il en soit de cette exégèse des remarques marginales du

Réginon. On en rapprochera l'addition marginale du ms. d'Oxford Lyell 57 :

[in] III incip., in I fin.

[in] V incip., fin. VI.

1. *Musica Wilhelmi Hirsaug.* cap. xx (GS.II, p. 172 A) ; même enseignement dans le *Dialogus in Musica* (d'un auteur italien du début du XI^e s., voir plus bas, chap. v), GS.I 257 B-258 A.

2. Par ex. : *in ultima syllaba alte erigitur* (GS.I 50 B ; cf. 43 A, 46 B, 49 A, 52 B, etc.).

manuscrit de Chartres, il convient de retenir que ces annotations marginales concernent la modalité des pièces. Elles font d'ailleurs souvent double emploi avec le chiffre romain écrit en marge d'une autre main.

4. *Les manuscrits helvétiques :*

Plusieurs antiphonaires ou bréviaires neumés de Suisse et des régions voisines utilisent un système de lettres qui désigne non seulement le ton psalmodique, mais encore la différence finale. Ce système ingénieux comporte habituellement deux lettres : la première, une voyelle grecque ou latine, désigne l'un des huit tons (a = I ; e = II ; i = III ; o = IV ; u = V ; y = VI ; H[êta] = VII ; ω = VIII) et la seconde, une consonne, la différence psalmodique (b c d g h k p q). Pour découvrir la signification de ces lettres, il faut nécessairement recourir au tonaire. Aussi, cette branche particulière de la tradition fera-t-elle l'objet d'une étude distincte (plus loin, le chap. VI) qui indiquera les témoins manuscrits et imprimés qui, du x^e siècle à nos jours, ont utilisé le double système de lettres.

En France et en Italie, on a souvent employé le chiffre romain placé en tête des pièces notées. Il convient d'examiner l'extension et le sens de ces indications en chiffres.

B. INDICATIONS EN CHIFFRES :

1. *Les manuscrits bretons :*

Dans le graduel de Chartres, le ton psalmodique d'introït, et plus rarement celui de la communion, sont indiqués en marge, de seconde main ancienne, à l'encre rouge, ou parfois en noir. Mais cet usage n'est pas appliqué à toutes les pièces : neuf introïts (sur 27) du premier ton ; huit (sur 21) du deuxième ton ; quatorze (sur 21) du troisième ton, etc. portent un chiffre romain. Deux petites variantes d'attribution sont à relever :

II = *Justus non conturbabitur* (p. 83) : la tradition est unanime pour assigner à cette pièce le premier ton ; cependant, le ms. de Chartres hésite entre I et II pour un autre introït ayant même incipit de texte, *Justus ut palma*. Peut-être cette variante est-elle née d'une confusion d'incipit.

VIII = *Miserere mihi Domine quoniam tribulor* (p. 51) : c'est habituellement le V^e ton qui est assigné à cette pièce. Cependant,

le tonaire de Régimon (ms. de Bruxelles) assigne à cet introït le VIII^e ton. Parmi les graduels, on trouve comme témoins du VIII^e ton, le missel noté de Rennes (B.N. lat. 9439), et quelques autres manuscrits de l'Ouest de la France :

- Naples, B.N. VI G 11 (XII^e), Normandie.
 Paris, B.N. lat. 904 (XIII^e), Rouen.
 Paris, B.N. lat. 905 (XV^e), Rouen.
 Paris, B.N. n. acq. lat. 541 (XIII^e), Rouen.
 Pérouse, Museo Vescov. 21 (XIII^e) Vendôme.
 Rouen, B.M. 277 (XIII 1/2) Rouen¹.

Remarquons qu'à Chartres, où le manuscrit avait déjà été transporté au XI^e siècle, c'est également le VIII^e ton qui avait été affecté à cette pièce par deux manuscrits notés². On ne saurait pourtant décider si les indications tonales en chiffres romains ont été ajoutées au manuscrit breton après son transfert à Chartres, lorsque la liste alléluatique bretonne a été rectifiée, en marge, d'après l'usage chartrain, ou au contraire, si cette addition est antérieure au transfert. Cet usage des indications tonales en chiffres se remarque en effet dans un autre manuscrit breton.

Le fragment de graduel breton de Valenciennes³, du X^e siècle, si semblable par sa notation et son contenu⁴ au manuscrit de Chartres, comporte lui aussi quelques indications tonales. On relève les deux suivantes :

- Fer. II post Pascha : VI (Co.) *Surrexit Dominus*
 Fer. III post Pascha : VII (Intr.) *Aqua sapientiae*.

Le fragment se poursuit jusqu'au vendredi après Pâques, mais on ne relève aucune trace de chiffre sur l'introït *Victricem* du jeudi de la semaine de Pâques : cette lacune — comme d'ailleurs l'absence de neumes sur les incipit de Psaumes d'introït — est regrettable, car il eût été intéressant de connaître la position de ce fragment par rapport à Chartres sur un point où la tradition théorique (tonaires) et pratique (graduels) a sans cesse hésité entre III^e et VIII^e ton.

1. Cette liste des témoins du VIII^e ton est limitée aux manuscrits de l'Ouest : d'autres manuscrits français (Val-de-Loire) ou italiens, en petit nombre, témoignent également pour le VIII^e ton.

2. Paris, B.N. lat. 17310 (XIV^e), missel noté chartrain ; Provins 12 (14), graduel chartrain du XIII^e siècle.

3. Bibl. municipale 407 (389) : voir ci-dessus, p. 105, note 2.

4. La liste alléluatique de la semaine de Pâques est identique dans les deux manuscrits et diffère de celle des autres graduels bretons.

2. Les manuscrits aquitains :

Plusieurs liens de parenté relient le groupe des manuscrits de l'Ouest de la France à celui du Sud-Ouest. Aussi, est-il courant de trouver à toutes les époques dans les manuscrits aquitains — comme dans les manuscrits bretons — des indications tonales en chiffres.

Voici une liste sommaire de témoins groupés par catégories :

a) *Graduels* : Le graduel de Saint-Michel-de-Gaillac (Paris, B.N. lat. 776, XI^e s.) indique avant les antiennes d'introït le ton psalmodique : *Ton' I*, *Ton' II*, etc. La psalmodie qui fait suite à l'antienne est cependant intégralement notée. Le graduel de Toulouse (Brith. Mus. Harleian 4951, XI^e s.) et celui de Narbonne (Paris, B.N. 780, XI-XII^e s.), qui écrit *Sonus* au lieu de *Tonus* adoptent les mêmes indications¹.

Parfois l'indication du ton figure devant des incipit d'offertoires, ainsi dans le versiculaire du ms. Paris, B.N. lat. 909 de la B.N. au fol. 218 (= G de Chailley), ou mieux dans le ms. Paris, B.N. lat. 1121 (= D de Chailley), fol. 111, 119, 129 : c'est ainsi par ex. qu'au fol. 119, on relève devant l'offertoire *Super flumina* l'indication tonale *.I. ton'*, mais encore la note initiale *e* (= mi : dans plusieurs aquitains, cette pièce commence en effet en mi, au lieu de fa comme dans la Vaticane).

Un très beau fragment de graduel aquitain², du XII^e siècle, noté sur quatre lignes tracées à la pointe sèche, porte au début de chaque pièce un chiffre romain, comme les éditions modernes du Graduel.

Remarquons enfin que le Kyrieale du missel de Saignac (Langres, Séminaire 126 (312)) est classé par tons : *Missa primi toni*, etc. De même, le tropaire de Narbonne (Paris, B.N. lat. 778 = N de Chailley)

1. Je suis ici, pour les tropaires-prosaires, les sigles proposés par J. CHAILLEY (*Les anciens tropaires de St. Martial-de-Limoges : Études grégoriennes* II, 1957, 163-188 ; *École musicale de St. Martial*, Paris, 1960) qui ont été retenus par Kl. RÖNNAU (*Die Tropen zum Gloria in exc. Deo... des Repertoires der St. Martial-Handschriften*, Wiesbaden, 1967). Pour les graduels, voir *Le Graduel romain*, II. *Les Sources* (Solesmes, 1957) et enfin pour les tonaires le chapitre suivant.

2. Fragment G. 7-20 (XII^e) de la salle de paléographie à l'abbaye de Solesmes : les p. 18 et 19 ont été reproduites dans le prospectus de lancement de la *Paléographie Musicale* (vers 1889), document aujourd'hui très rare. Aux manuscrits aquitains, on peut sans doute ajouter le fragment catalan de la coll. Carreras Candi, à Barcelone, signalé par Mgr ANGLÈS (*La musica a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona 1935, p. 144, n^o 13) : mais je n'ai pu contrôler la nature des indications tonales portées en face de quelques pièces du graduel.

comporte des Kyrie classés par tons : Kyrie de I^o tono, de II^oto, etc. Ces deux manuscrits sont en quelque sorte les ancêtres lointains des Messes en plain-chant du XVIII^e siècle, classées par tons.

b) *Antiphonaires et offices divers* : La table d'antiphonaire de Saint-Martial (Paris, B.N. lat. 1085, f. 3^v-110^v), du X^e siècle, a reçu au XI^e des additions à l'encre noire indiquant le ton psalmodique.

Dans deux séries d'antiennes contenues dans le ms. cité précédemment, Paris, B.N. lat. 909, on relève encore des indications tonales : dans la série d'antiennes pour le Cantique des III enfants (*Benedicite*), au fol. 258, et pour la série évangélique des dimanches après la Pentecôte, au fol. 260^v.

Plus souvent, ce sont les pièces des offices propres locaux — moins bien connus parce que plus récents que les offices traditionnels — qui portent des indications tonales en chiffres : ainsi dans le ms. Paris, B.N. lat. 909, de Saint-Martial, les offices de saint Martial (f. 62), de sainte Valérie (f. 79) et de saint Austremoine portent à chaque pièce un chiffre romain désignant le ton psalmodique ; ou encore dans le ms. Paris, B.N. lat. 1978, l'office de saint Cybar (f. 101) et celui de saint Martial (f. 103) ; enfin, celui de saint Valéry ou Vaury, dans le ms. Paris, B.N. lat. 1120 (= C ; ff. 217^v, 218, 218^v).

Moins explicable est la présence d'un chiffre devant quelques antiennes de procession de ce même manuscrit (f. 160^v, 166^v-167^v), ces pièces se chantant sans psalmodie¹. La même remarque pourrait être faite à l'égard de l'annotation *ton'II* insérée en marge d'une longue séquence d'alleluia du ms. Paris, B.N. lat. 1118 (= H de Chailley, f. 114), pièce qui est d'ailleurs une addition de seconde main ancienne. Dans ce même manuscrit, on relève à plusieurs reprises dans les rubriques l'emploi de *Sonus* au lieu de *Tonus* : par ex. An. SON. VIII *Lux fulgebit* (6^v) : ANS.SON. VII : *Puer* (f. 9) ; TROPOS, SON. VIII (33^v), etc. Cependant, le terme habituel *tonus* figure aussi dans la rubrique de plusieurs titres (f. 3^v, 17, 38, etc.).

Ces indications tonales des manuscrits ont pour la plupart une signification pratique : elles devaient servir à guider le chantre. Indirectement, elles témoignent aussi de l'usage du tonaire.

1. Aussi, les tonaires ne classifient les antiennes de procession que très exceptionnellement : ainsi par ex. en zone aquitaine, le tonaire de Gaillac (Paris, B.N.lat. 776), qui sera analysé au chapitre suivant.

3. *Le groupe Saint-Maur :*

C'est également dans un office propre que les tons psalmodiques des antiennes sont signalés au moyen d'un chiffre romain rouge à l'abbaye Saint-Maur-des-Fossés : il s'agit de l'office de saint Maur, disciple de saint Benoît et patron de l'abbaye parisienne, contenu dans le manuscrit Paris, B.N. lat. 3778 de la Bibliothèque nationale de Paris, en notation française sur lignes tracées à la pointe sèche¹. Cette indication est d'autant plus superflue que les différences psalmodiques sont notées au moyen des voyelles *E u o* (= *seculorum* [*Amen*]). Mais peut-être ce manuscrit est-il la copie fidèle d'un manuscrit plus ancien qui contenait le même office en notation française *in campo aperto*, analogue à celle du graduel-antiphonaire de Saint-Maur.

Ce graduel-antiphonaire (Paris, B.N. lat. 12584) a été écrit à Saint-Maur-des-Fossés, pour l'usage de l'abbaye². Ce manuscrit est doublement intéressant : pour son tonaire, qui sera étudié plus loin (chap. VIII) et pour ses indications tonales marginales. Celles-ci figurent en face des introïts et des communions, dans le graduel. L'antiphonaire n'a des indications tonales que pour l'office de saint Maur (f. 245^v-247) et les offices suivants, ainsi que pour quelques antiennes de la Trinité (f. 358).

Remarquons auparavant que ces chiffres romains étaient superflus, puisque l'incipit de la psalmodie d'introït et la différence (*Seculorum Amen*) sont notés en neumes. Par ailleurs, la tradition exprimée par le chiffre diverge de celle qui est exprimée par la notation neumatique. Aussi, faut-il examiner le manuscrit de très près pour rechercher l'origine de ces divergences.

Les chiffres rouges indiquant le ton psalmodique³, agrémentés d'une palmette rouge, sont de la même main et de la même teinte que les rubriques liturgiques et titres des fêtes. Ils sont probable-

1. ff. 174-179 : *Catalogus cod. hagiograph...* Paris I, 1889, pp. 238-270. S. CORBIN, *Les notations neumatiques...* (Thèse de Doctorat, Paris, 1957). [J. HOURLIER], *La notation musicale...* (1964), pl. 24. Remarquons que l'office de ce manuscrit, dont le texte est tiré des *Dialogues* de St. Grégoire-le-Grand, Livre II, n'a rien de commun avec un autre office de saint Maur donné par d'autres manuscrits de la même abbaye (Paris B.N.lat. 12044, f. 38^v; lat. 12584, f. 245^v; lat. 5344, f. 54^v) ou d'ailleurs (Paris B.N.lat. 944, table d'antiphonaire d'Aurillac, f. 133).

2. *Le Graduel romain*, II, *Les sources*, p. 105; HESBERT, C.A.O. II, pp. xv-xvij.

3. Facsimilé de cette annotation dans *Le chant grégorien (Musique de tous les temps*, n° 47), p. 7 (fol. 169 du ms.).

ment de la main du rubricateur et donc de même époque que le manuscrit. Ces chiffres sont donc antérieurs aux additions anciennes de pièces qui ne portent pas de chiffre marginal (Intr. *Letemur* du 25 janvier, f. 135 ; Intr. *Ego clamavi*, dont les deux dernières lignes ont été refaites de seconde main, f. 154).

Dans les introïts, le chiffre ne manque pratiquement jamais : lorsqu'il manquait, exceptionnellement, il a été complété à l'encre noire, indice de son utilisation par le chantre. Il semble que c'est le notateur qui a complété les oublis du rubricateur¹, ou qui a rectifié ses erreurs².

Dans les antiennes de communion, le chiffre manque assez souvent, ce qui impliquerait que le chant de la psalmodie était déjà tombé en désuétude à cette époque, à Saint-Maur-des-Fossés, si la psalmodie n'était pas notée en neumes³. Il faut noter aussi le cas inverse : le chiffre rouge est apposé en marge, mais la psalmodie est omise complètement ou bien n'est pas notée⁴. En somme, ces deux cas témoignent d'un certain flottement dans l'usage du chant de la psalmodie de communion.

Sur une quinzaine de pièces, on relève des divergences entre le chiffre tonal écrit en marge et le ton psalmodique exprimé par la

1. Omissions de l'indication numérique marginale : f. 181^v (indication grattée pour faire place à une addition) ; f. 200 et 204 (simple oubli) ; f. 208^v et 209^v (pièces qui suivent les dimanches après la Pentecôte : intr. de la Trinité et de la Dédicace).

Compléments en noir : f. 127, 133^v, 151^v, 152, 156^v, 162, 173^v, 175^v, 183, 199.

2. Erreurs rectifiées : f. 134^v (Intr. *Adorate* : VI rouge, corrigé en VII par l'adjonction d'un I noir) ; f. 171^v (Intr. *Victricem* : III rouge corrigé par l'adjonction d'un V, en VIII, mais l'adjonction a été faite à l'envers : IIIV !). La psalmodie de cette pièce, primitivement du III^e ton, a été grattée et corrigée en VIII.

3. f. 136 (*Co. Qui vult*) ; f. 139 (*Fidelis servus* : neumes du I^{er} ton) ; f. 140 (*Illumina*), f. 142^v (*Qui meditabitur*), f. 145^v (*Cum invocarem*) : la psalmodie est neumée ; f. 154^v (*Domine quis habitabit*) ; f. 156^v (*Nemo te*) f. 159 (*Dne. memorabor*) ; f. 171 (*Kristus resurgens*) ; f. 174 (*Modicum* : ps. neumé) ; f. 174^v (*Dum venerit*) ; f. 175^v (*Pater cum essem* : ps. neumé) ; f. 177^v (*Letabitur justus*) ; f. 182 : chiffre gratté pour faire place à une addition marginale ; f. 186^v (cf. déjà f. 139, *Co. Tu es Petrus*) ; f. 188 (*Amen dico vobis quod vos*) ; f. 190^v (*Domine quinque talenta*) ; f. 203 (*Honora* : ps. neumé).

4. f. 139, 151, 152^v, 153^v, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 161^v, 162, 162^v, 163, 165^v, 167, 172, 172^v, 173, 175, 178, 180, 202 (psalmodie notée de 2^e main anc.), 205 (*id.*), 206 (*id.*), 208. A la comm. *Passer* (153^v), les neumes de la psalmodie, omis par la première main, ont été ajoutés en rouge par le rubricateur ! La psalmodie de communion ne manque pas les jours de grande fête : c'est aux fêtes mineures et sur férie que l'usage a dû se perdre d'abord.

Le manuscrit lat. 12584 est l'un des rares graduels qui ait encore gardé la trace de l'usage ancien de la psalmodie de communion. Cette psalmodie est encore conservée sur l'ensemble de l'année liturgique par dix-sept graduels, et par cinq versiculaires (voir liste pp. 401-402).

DIVERGENCES ENTRE CHIFFRE TONAL ET TON PSALMODIQUE
dans le graduel B.N. lat. 12584.

		Chiffre tonal	Ton psalmod.	Remarques
f. 129	Co. <i>Simile est</i>	VI	Inton. I/III	(neumatiquement identique)
f. 134	INT. <i>Me expectav.</i>	II	Finale VI Inton. II Finale V	
f. 154 ^v	INT. <i>Ego au. in D.</i>	III	I	Ton I, sur grattage
f. 157 ^v	Co. <i>Ab occultis</i>	VII	IV	VII : erreur du rubricateur
f. 170	Co. <i>Surrexit Dnus.</i>	VII	VIII	VII : erreur du rubricateur
f. 171 ^v	INT. <i>Victricem</i>	III	III (prem. main)	anc. version de Paris, Cluny, Saint-Denis (cf. p. 96)
		<i>corr. :</i>	<i>corr. :</i>	
f. 172 ^v	INT. <i>Eduxit Dnus. populum</i>	IIIV (V)II	VIII IV	us. quasi universel. Saint-Denis (cf. <i>supra</i> , p. 97) : IV
			<i>corr. :</i>	
f. 181	Co. <i>Factus est rep.</i>	VII	VII I	Cluny
—	INT. <i>Accipite</i>	VII	IV	VII : erreur du rubricateur.
f. 182	INT. <i>Karitas</i>	VII	IV	VII : erreur du rubricateur.
f. 187	INT. <i>Nunc scio</i>	IIII	Cf. Saint-Denis, (<i>supra</i> , p. 97). Cluny.
f. 188	Co. <i>Anima nostra</i>	II	III VI	II : même erreur que K (p. 99, note 3).
f. 195	INT. <i>Gloria et hon</i>	VII	I + VII	
f. 200 ^v	Co. <i>Cantabo Dno.</i>	II	(2 ^e m. anc.) V	
f. 202 ^v	INT. <i>Deus in loco</i>	V VII	Us. de Paris. Saint-Denis (cf. <i>supra</i> , p. 100). Cluny.

notation neumatique. Le relevé de ces divergences, est donné, à la page précédente, sous forme de tableau.

A la lecture de ce tableau, on constate tout d'abord que le rubricateur a commis plusieurs erreurs en proposant des tons psalmodiques qui ne peuvent se réclamer d'aucun autre témoin ancien. D'où viennent ces erreurs ? Il est difficile de l'expliquer. Pour un cas, elle est peut-être due à une erreur de ton qu'un modèle antérieur du groupe Saint-Denis aurait faite par confusion de lettres, comme le cas s'est déjà produite ¹.

Mais cette explication ne rend pas compte des quatre cas où le rubricateur a écrit l'in vraisemblable VII, au lieu du IV, seul correct ², rétabli par le notateur qui traçait les neumes de la psalmodie (Co. *Ab occultis*, Intr. *Eduxit, Accipite, Caritas*). Avait-il sous les yeux un incipit neumé (sans *Seculorum Amen*), ce qui expliquerait la confusion de ces deux tons ³ ?

En tout cas, certaines corrections du notateur, qui a travaillé après le rubricateur, paraissent avoir été faites dans le but de rapprocher encore davantage la tradition musicale de Saint-Maur de celle de Cluny (Intr. *Me expectaverunt, Eduxit, Nunc scio, Deus in loco*). Si en effet l'abbaye de Saint-Maur était affiliée à celle de Cluny depuis 989, il devait sûrement rester des points liturgiques ou musicaux sur lesquels on n'avait pas cédé, ni fait de concessions ⁴ ; nous assisterions alors, à propos de ces cas — qui s'ajoutent à d'autres observations de détail — à la suppression de ces derniers usages locaux et à la disparition des dernières survivances d'une tradition antérieure...

1. Co. *Anima nostra* : dans K (cf. p. 99, note 3), PP avait été lu pour PD, ce qui donne justement le II^e ton.

2. Pour l'intr. *Karitas*, le notateur a noté la psalmodie du IV^e ton, alors que celle du III^e, universellement attestée, est plus conforme à cette pièce.

3. Dans la plupart des manuscrits français, l'incipit de la psalmodie du IV^e ton est neumatiquement identique à celui du VII^e : *torculus, pes, virga...* Aussi, dans les manuscrits qui se contentent de noter seulement l'incipit de la psalmodie, la confusion demeure possible.

4. L'adoption des usages de Cluny dans un monastère n'entraînait pas toujours la disparition radicale de tous les usages liturgiques antérieurs, surtout en des centres aussi puissants que Corbie, St. Denis ou St. Martial : la comparaison des manuscrits de ces abbayes avec ceux de Cluny est sur ce point très instructive. Mais il faut reconnaître qu'à Paris, St. Maur-des-Fossés et surtout St. Martin-des-Champs, étaient beaucoup plus « proches » de Cluny que les autres abbayes citées.

4. *Les manuscrits italiens :*

Quelques manuscrits italiens ont également utilisé les chiffres pour indiquer le ton psalmodique, soit celui des antiennes, soit plus souvent, dans le Graduel, celui de l'introît.

Dans la table d'antiphonaire clunisien de Nonantola¹, l'indication du ton psalmodique en chiffres romains est ajoutée en beaucoup d'endroits, en marge, en face des incipit d'antiennes. Ces indications, parfois effacées, ne concordent pas toujours avec celles du tonaire qui précède, qui est une copie du tonaire carolingien (cf., ci-dessus, p. 41).

Deux manuscrits de la Bibliothèque capitulaire de Vérone comportent des indications tonales chiffrées : le ms. XCVIII (92) et le CV (98). Le premier est un antiphonaire de l'office, suivant l'usage canonial, écrit à Vérone et pour la cathédrale de Vérone, au cours du XI^e siècle². Les pièces sont notées en neumes de l'Italie du Nord, mais on relève aussi quelques additions en neumes nonantoliens (ff. 2, 80 et 200), ou en notation alphabétique. Ca et là (par ex. f. 20^v-21 en marge ; f. 263^v-264), mais non partout, un chiffre romain, de la même encre que la notation, indique le ton psalmodique, avec parfois les lettres *To* entrelacées³.

Le second manuscrit, le CV (98) est un missel noté par deux mains différentes : la première a noté en neumes nonantoliens la *pars hiemalis*, tandis que la seconde a noté en points liés d'Italie du Nord la *pars estiva*⁴. Mais c'est semble-t-il le copiste du texte, ou le rubricateur, mais non le notateur qui a tracé d'un chiffre romain, précédé d'un *t* rouge surmonté d'un tilde, le ton psalmodique : cette indication est portée entre la fin de la psalmodie et l'*Amen* sur lequel est notée la différence finale⁵.

Même procédé dans le graduel de Monza B. Cap. C 13/76, du XI^e siècle, qui indique, avant la psalmodie, le numéro du ton : t^o I... t. VIII. Cette indication n'est pas de l'encre et de la main du copiste du texte : elle semble ajoutée par le notateur.

1. Rome, Bibl. Casanate 54, ff. 59-81^v (voir ci-dessus, p. 41).

2. Maria VENTURINI, *Vità ed attività dello Scriptorium Veronese nel secolo XI* (Verona, 1930), p. 79 et 112. — CAO I, p. xxij.

3. Facsimilé d'une p. du manuscrit à la fin de l'art. de R. WEAKLAND, dans *Études grég.* III, 1959, face à la p. 162 (voir p. 158).

4. Fol. 206 ss. : voir le *Graduel romain*, II, *Les sources*, p. 151.

5. Le facsimilé donné par la *Pal.Mus.* II, pl. 14 reproduit un graduel et non un introît...

Un autre manuscrit de l'Italie du Nord (Rome, Bibl. Angelica 123) indique également le ton psalmodique d'un chiffre, bien que cette psalmodie soit cependant intégralement notée en neumes : ce graduel, écrit et noté peu après 1039, semble avoir été préparé pour l'église de Bologne¹. Un chiffre romain surmonté d'un *t* à tilde indique le ton psalmodique. Le chiffre et la lettre sont barrés par une touche de minium destinée à les « souligner ». Par ailleurs, la psalmodie et la différence finale sont notées en abrégé sur les voyelles *o i a* (= *Gloria Patri...*) *Euouae* (= *seculorum, Amen*) et sur l'incipit du Psaume qui suit habituellement le *Gloria*. Les psaumes de communion, surtout en carême, sont restés sans notation dans une cinquantaine de pièces : le manuscrit date en effet de la période où le chant de la psalmodie de communion commençait à tomber en désuétude. Le chiffre indiquant le ton psalmodique ne peut pas toujours être contrôlé par la mélodie du psaume notée en neumes : dans le cas où ce contrôle est possible, on ne remarque pas de divergences entre chiffre et notation, comme dans le graduel de Saint-Maur-des-Fossés.

Dans les fragments palimpsestes de graduel de Plaisance², du x-xi^e siècle, dont la notation s'apparente à celle du graduel de Bologne décrit précédemment, on relève en marge, à plusieurs reprises l'indication du ton psalmodique d'introït (To.I... To VII...), et ceci, bien que la psalmodie soit habituellement notée en neumes.

Un autre graduel italien, le plus ancien de ceux que nous avons énuméré dans ce chapitre, note également la psalmodie d'un chiffre : il s'agit d'un fragment de graduel bénéventain (Vat. lat. 10673), reproduit en facsimilé au tome XIV de la *Paléographie Musicale*.

Le ton psalmodique d'introït et de communion est indiqué par un chiffre romain précédé du sigle *To* (= *tonus*)³, placé avant *oia* (= *Gloria*), *euouae* (= *et in secula seculorum, Amen*), non noté³.

1. *Le Graduel romain*, II. *Les Sources*, pp. 119-120. L'origine bolognaise a été démontrée par GHERARDI (*Il cod. 123, monumento della Chiesa Bolognese nel sec. XI : Quadrivium III* (1959), n° entier), dont l'étude est vivement critiquée par J. FROGER (dans *Études grégoriennes IX*, 1968, pp. 102-109) qui retient cependant l'origine bolognaise. Ajoutons que la liste alléluatique de Modena B. Cap. Ord. I 13 (Bologne) se retrouve toute entière dans celle d'Angelica 123, qui comporte deux ou plusieurs versets par dimanche. — Le ms. 123 est reproduit dans la *Pal. Mus.*, t. XVIII (1969). Sur la notation, voir la thèse de A. M. W. J. KURRIS, *Le Cod. Angelica 123. Les modifications rythmiques des signes neumatiques. Étude comparative et sémiologique* (Rome, Pont. Istituto di Mus. Sacra, 1968).

2. Ces fragments, au nombre de 80 feuillets réutilisés dans le ms. Paris, B.N.lat. 7201, feront l'objet d'une publication distincte dans *Scriptorium*.

3. La place du sigle par rapport à la psalmodie n'est pas toujours la même : étude sur ce point de détail dans *Pal.Mus.* XIV, p. 207.

On peut cependant se demander sur quelles bases ces indications tonales ont été établies : certaines, tout à fait singulières, placent ce graduel en marge de toute la tradition tant théorique (tonaires et auteurs) que pratique (gradués). Il s'agit des introïts :

p. 2 : <i>Exurge</i>	to. VII (I partout ailleurs)
p. 8 : <i>Dum clamarem</i>	IV (III —)
p. 25 : <i>Letare</i>	VIII (V —)
p. 36 : <i>Miserere... conculcavit.</i>	II (III ou I ailleurs).

Les divergences de ce manuscrit par rapport à l'ensemble de la tradition ne sont pourtant pas inexplicables¹.

En Italie du Sud, encore, un groupe de manuscrits bénéventano-cassiniens attire également l'attention en raison de ses indications tonales en chiffres romains rouges. Il s'agit de ces manuscrits en écriture bénéventaine, cités habituellement comme premiers exemples de « Bréviaires », en ce sens qu'ils juxtaposent les livres constitutifs nécessaire à la récitation de l'Office divin, qui plus tard fusionneront en un seul livre : le Bréviaire. Ces manuscrits contiennent à la file : psautier (version du *Psalterium Romanum*), hymnaire, capitulaire, collectaire et enfin antiphonaire (sans notation) avec les rubriques et indications tonales en chiffres rouges. Les manuscrits en question étroitement apparentés par leur écriture et le style de leurs initiales sont actuellement conservés à Paris, à la Vaticane et au Mont-Cassin :

PARIS, Bibl. Mazarine 364 : écrit sous l'abbatiat d'Oderise (1087-1105) au Mont-Cassin².

VATICANE, lat. 4928 : « *Psalterium decani Johannis* », de Sainte-Sophie de Bénévent, écrit à peu près à la même époque que le bréviaire d'Oderise³. Antiphonaire aux ff. 25^v-88^v.

VATICANE, Urbin. 585 : Psautier-Bréviaire contemporain des deux manuscrits précédents. Antiphonaire ff. 186^v-235^v⁴.

1. Voir *Pal.Mus.* XIV, pp. 207-213.

2. Ce manuscrit sera analysé plus longuement après l'énumération des quatre manuscrits du groupe bénéventain, page suivante.

3. H. EHRENSBERGER, *Libri liturgici Bibl. Apostol. Vaticanae* (1897), p. 206. M. ANDRIEU, *Les Ordines romani du Haut M.A.* I (1931), pp. 523-524. P. SALMON, *Les mss. lit. lat. de la Bibl. Vaticane* I (Città del Vaticano, 1968), pp. 85-86, n° 160 (*Studi e Testi* 251). Ce ms. contient exceptionnellement, au fol. 80, quelques neumes bénéventains pour l'intonation d'une hymne. Ce ms. n'a pas été relevé par BANNISTER (*Monum. Vatic. di paleogr. mus.*), ni par la *Pal. Mus.* XV (*La not. bénéventaine*), ni enfin par HOLTHAUS, *Beneventan Not. in the Vatic. Mss.* (Dissert. 1962).

4. EHRENSBERGER, *op. cit.*, p. 310. — ANDRIEU, *op. cit.*, pp. 523-524. — E. B. GARRISON, *Studies in the Hist. of Mediev. Italian Painting* IV, 395. —

MONTE-CASSINO 198 : Psautier-Bréviaire analogue aux trois précédents ¹.

Le Bréviaire d'Oderise est plus célèbre que les autres en raison de son cycle de peintures : il nous intéresse ici spécialement pour ses indications tonales contenues dans l'antiphonaire ². Ainsi qu'il a été observé plus haut, les divers livres liturgiques qui devaient fusionner ensemble pour aboutir au « Bréviaire » actuel se trouvent ici copiés les uns à la suite des autres : Psautier (f. 35), Cantiques (f. 120), Hymnaire (f. 141), Capitules (f. 185), Collectes (f. 199)... et enfin (f. 289) le « Bréviaire » proprement dit, suivant le titre même de cette partie ³, ou antiphonaire avec rubriques de l'Ordo.

Dans l'antiphonaire, écrit à longues lignes sans l'espacement nécessaire à une notation sur portées, beaucoup d'antiennes, notamment à Vêpres et à Laudes, ont leur incipit surmonté d'un petit chiffre romain en rouge indiquant le ton psalmodique.

Une lettre rouge est souvent ajoutée avant ou après le chiffre : *B M N p s* ou *t*. L'emploi de la lettre est intermittent, parfois très fréquent (par ex. f. 292^v), parfois rare (une ou deux fois par page), parfois totalement ignoré. Reste à interpréter la signification de la lettre additionnelle. La première interprétation qui se présente à l'esprit consiste à donner à ces lettres le sens d'une hauteur approximative d'intonation ⁴ ou alors une indication relative à la différence psalmodique : autant de lettres dans un ton donné, autant de différences. Mais cette interprétation ne cadre pas bien avec les faits. Il suffit par exemple de relever la série des antiennes pour les fêtes solennelles qui précèdent Noël :

P. SALMON, *Mss. lit. lat. Vatic.* I, p. 82, n° 155. — HARTMANN-HOFFMANN, *Der Kalender der Leo Marsicanus : Deutsches Archiv für Gesch.* des M.A. 21, 1965, 82-149. Les trois manuscrits bénéventains cités, contenant aussi des prières de dévotion privée, ont été analysés et comparés par A. WILMART dans deux articles : *Revue des sciences rel.* IX, 1929, pp. 513-523 (cf. p. 515 note sur les datations) et *Ephemerides liturg.* 43, 1929, pp. 320-328.

1. P. SALMON, *L'office divin au Moyen-Age* (Paris, 1967), p. 79.

2. V. LEROQUAIS, *Les Brév. Manuscrits...* II, pp. 398 ss. — *Mss.datés I* (1962), p. 233 et pl. VI. — E. B. GARRISON, *Studies...* II, 33 ss., 92, 128 ; IV (1960), p. 120, 214, 390. — HARTMANN-HOFFMANN, *Der Kalender...*, pp. 82-149 (le calendrier date de 1100 ; l'auteur utilise encore le ms. Borgia lat. 211).

3. *Breviarium sive ordo officiorum per totam anni decursionem* (fol. 289) : en fait, il s'agit d'un antiphonaire sans notation inséré dans la trame d'un Ordo. Dans un bréviaire bénéventain tout semblable (Vienne, Österr.Nat. Bibl. 1106 : H. J. HERRMANN, *Die roman.Hds.des Abendlandes...*, 1927, pp. 111-114, fig. 117-121), la partie antiphonaire n'a pas été transcrite.

4. Comme par exemple dans le graduel de la chartreuse de Sélignac (voir p. 352) dans lequel une lettre (*a* = *alte* ; *b* = *bassa voce*) indique la hauteur approximative d'intonation : cf. *Le Graduel rom.* II, *Les sources*, p. 136.

f. 292 ^v :	p IIII	t VIII
	<i>Ecce veniet Dominus</i>	<i>Dum venerit</i>
V s	n IIII	m I
<i>Ecce jam venit</i>	<i>Egredietur Dominus</i>	<i>Egredietur virga</i>

L'interprétation la plus obvie est d'ordre liturgique : ces cinq antiennes de Laudes sont à reprendre aux Petites Heures du jour : ainsi p = Prime ; t = Tierce ; s = Sexte ; n = None ; M = (*ad*) *Magnificat* comme B = (*ad*) *Benedictus*. Ces deux dernières lettres se rapportent aux cantiques évangéliques de Vêpres et de Laudes.

A titre de contre-épreuve de cette interprétation il suffit de citer l'antienne *Sanctissime* pour saint Benoît (f. 301^v), citée sous le même ton, mais avec trois lettres différentes : B T M. Cette antienne se chantant toujours avec la même différence psalmodique, les lettres ne peuvent se rapporter qu'à l'usage liturgique de la pièce : cette antienne se chantait à *Benedictus*, à Tierce et enfin à *Magnificat*.

Les lettres concernent donc l'usage liturgique, les chiffres l'exécution musicale : ils devaient rappeler au chantre le ton de la psalmodie qu'il fallait entonner. Il est vrai que cette indication ne présentait pas une nécessité absolue si l'antienne était « doublée », c'est-à-dire chantée en entier *avant* la psalmodie, car pour un chantre exercé, l'intonation du ton psalmodique découle naturellement de la cadence finale de l'antienne (mais le choix de la différence est affaire plus délicate). Par contre, si l'antienne n'était pas doublée et se réduisait à une simple intonation, l'indication du ton dans le « bréviaire » s'avérait très utile pour la pratique chorale.

5. *Manuscrits divers* :

Dans un bréviaire neumé de l'abbaye de Disibodenberg en Palatinat (Engelberg 103, ff. 73^v-171^v : antiphonaire), du début du XIII^e siècle, la différence psalmodique est indiquée en marge avec neumes et avec un chiffre romain écrit en rouge pour désigner le ton.

A l'époque de la notation sur lignes, les chiffres ou les lettres désignant le ton psalmodique n'ont plus aucun sens pratique, car on note l'intonation du psaume et la différence finale convenable — ou plus souvent cette dernière seulement, ce qui est très suffisant. Cependant, un chiffre indiquant le ton se rencontre encore parfois dans quelques manuscrits notamment dans quelques bréviaires parisiens du XIII^e siècle¹ dans lesquels, pour abrégé l'indication notée du ton

1. Paris, B.Mazar. 343 ; B.N.lat. 15613 ; Univ. 1220.

psalmodique, on note seulement l'*Amen* de la différence, précédé d'un chiffre romain.

De même, dans un Psautier d'York, de 1300 environ¹ on a noté sur la feuille de garde finale cinq antiennes pour les Laudes du dimanche en Carême, avec indication chiffrée du ton au dessus de la différence : *Primus*, 2¹ *toni* (pas d'antienne du 3^e ton dans cette série spéciale)², 4¹ *toni*, 5¹ *toni*..., etc. Ces indications en chiffres arabes sont — comme les antiennes, d'une main plus récente que le reste du Psautier.

Dans une table d'antiphonaire monastique de Bohême (Prague, Univ. IV D 9, fol. 127-146^v), du XIII-XIV^e siècle, les incipit sont précédés d'un chiffre romain désignant le ton de la pièce.

Les manuscrits de l'Est ont en effet utilisé ce système de numérotation plus d'une fois : ainsi, un antiphonaire allemand du XIII-XIV^e siècle, peut-être du Palatinat (Épinal 129), note le ton de l'antienne d'un chiffre romain et ajoute un ou deux neumes pour préciser la différence psalmodique. De même dans le fragment de table d'antiphonaire de Zurich, Zentralbibl. A. 131, du XIV^e siècle (voir p. 22).

Dans le fragment de cantatorium de l'office qui se trouve dans un manuscrit de Seligenstadt du milieu du XIII^e siècle (Darmstadt, Hess. Landesbibl. 3314), les tons de psaumes sont marqués en chiffres au-dessus de la différence psalmodique qui se trouve, notée en neumes, dans la marge. Semblable procédé dans la table d'antiphonaire qui fait suite au psautier cartusien de Trèves³, écrite en 1571 : le chiffre arabe rouge indiquant le ton est tracé dans la portée.

Dans un autre manuscrit cartusien, le graduel de Salvatorberg⁴, les indications chiffrées annotées au début de chaque pièce n'ont pas une signification tonale : ces chiffres se réfèrent à l'intonation de la pièce. Ils indiquent au chantre de combien de degrés au-dessus de la note d'intonation (et non au-dessus de la tonique finale) s'étend

1. Darmstadt, Hess.Landesbibl. 858 : L. EIZENHOFER-H. KNAUS, *Die liturg. Hds...* (Wiesbaden, 1968), p. 185, n° 68 : l'office des morts (fol. 138) ne représente pas l'usage d'York, mais celui de Sarum (cf. mon c. r. de ce catalogue dans *Bibl. École des Chartes* CXXXVII, 1969, p. 229).

2. Ces antiennes (*Beati qui in lege tua... Qui salvos facis... Tribue nobis*, etc.) sont sans doute des compositions assez tardives : on ne les trouve ni dans l'*Antiphonale Sarisburiense* (facs. ed. par W. H. FRERE), ni dans le Bréviaire d'York de 1476 (rééd. LAWLEY, Surtees Soc., t. LXXV, 1883).

3. Haguenau, Ms. 1.3 (Leroquais, *Psautiers mss.* I 212). Ce psautier contient un petit tonaire qui sera analysé plus loin, au chap. XI.

4. Londres, Brit.Mus. 10928, signalé par le Dr. G. BIRKNER (*Die Gesänge des Graduale Pm.16*, Dissert. Freiburg-in-Br. 1951, pp. 9 ss.) auquel je dois cette référence et le microfilm du manuscrit.

l'ambitus de la pièce ; un second chiffre signale l'ambitus inférieur. Par ex. pour le graduel *Universi* 10/3 : dixième supérieure, tierce inférieure prises par rapport au do d'intonation.

En somme, ces indications quantitatives sont de même ordre que les indications approximatives apportées par une lettre dans le graduel cartusien de Sélignac, a(*lte*) ou B(*asse*), avertissant le chantre de la hauteur relative de l'intonation qui n'était pas donnée par un instrument (monocorde ou portatif), mais « au jugé ».

Ces dernières indications ne sont pas en relation directe avec les tonaires : elles témoignent cependant du soin que l'on apportait dans l'ordre des chartreux aux questions pratiques de chant choral.

EXCURSUS.

Les offices propres composés suivant l'ordre numérique des tons.

Dans les offices qui appartiennent au fonds primitif de l'Antiphonaire grégorien, le compositeur a choisi le ton de chaque pièce suivant l'inspiration du moment. Dans certains offices, une certaine prédominance pour un mode au détriment des autres se remarque quelquefois, par exemple au Temps pascal où beaucoup de pièces sont composées en tetrardus. Lorsqu'il a été nécessaire de composer une grande série d'antiennes, par ex. pour les fêtes de l'Avent ou du Carême, on a eu recours à des « timbres » ou formules mélodiques s'adaptant suivant des règles précises à des textes d'antiennes aux membres bien équilibrés, composés d'incises de longueur à peu près égales : ainsi, par exemple le timbre du IV^e ton (transposé), type *Benedicta tu* qui comporte deux membres, eux-mêmes subdivisés en deux incises.

Or, dans les offices nouveaux composés au X^e et au XI^e siècles en l'honneur de saints dont le culte était restreint à un diocèse ou à une province ecclésiastique, il est remarquable que le choix du ton psalmodique des antiennes de l'office nocturne et des Laudes, ainsi que les versets de répons, suit habituellement l'ordre numérique des tons, de I à VIII : première antienne, premier ton ; deuxième antienne, deuxième ton, etc.

Cette systématisation de la composition musicale est-elle due à l'influence des tonaires, dans lesquels justement, les pièces sont classifiées suivant l'ordre des tons ou bien est-elle due à la fantaisie d'un compositeur qui aurait été en même temps théoricien de l'*Ars*

Musica ? Avant d'aborder ce problème, examinons les faits et, en particulier, l'ordonnance de ces offices, qu'ils soient de rit canonial ou de rit monastique :

Office canonial (ou séculier)	TON		Office monastique
Antienne et Ps. Invita- toire Hymne			Antienne et Ps. Invita- toire Hymne
I ^{er} NOCTURNE 1 ^{re} ant. (et son Psaume) 2 ^e ant. 3 ^e ant.	I ^{er} ton II ^e — III ^e — IV ^e — V ^e — VI ^e —		I ^{er} NOCTURNE 1 ^{re} ant. (et son Psaume) 2 ^e ant. 3 ^e ant. 4 ^e ant. 5 ^e ant. 6 ^e ant.
Trois leçons suivies cha- cune d'un répons : R. 1 — 2 — 3	I-II-III habituel. IV		Quatre leçons suivies chacune d'un répons : R. 1 — 2 — 3 — 4
II ^e NOCTURNE 4 ^e antienne (et son Ps.) 5 ^e ant. 6 ^e ant.	IV V VI	VII VIII (I) (II) (III) (IV)	II ^e NOCTURNE 7 ^e antienne (et son Ps.) 8 ^e ant. 9 ^e ant. 10 ^e ant. 11 ^e ant. 12 ^e ant.
Trois leçons suivies cha- cune d'un répons : R. 4 — 5 — 6	IV, V, VI, VII, VIII		Quatre leçons suivies chacune d'un répons : R. 5 — 6 — 7 — 8
III ^e NOCTURNE 7 ^e antienne (et son Ps.) 8 ^e ant. 9 ^e ant.	VII VIII (I)	qcq.	III ^e NOCTURNE Une antienne (avec trois Cantiques bi- bliques)

Office canonial (ou séculier)	TON	Office monastique
Trois leçons suivies chacune d'un répons : R. 7 — 8 — (9)*	VII-VIII-(I) (I-IV)	Quatre leçons suivies chacune d'un répons : R. 9 — 10 — 11 — 12
* dans cert. églises, le R. 9 est remplacé par le <i>Te Deum</i>		Hymne <i>Te Deum</i> ; Évangile Hymne <i>Te decet laus</i>
LAUDES		LAUDES
1 ^{re} antienne (et son Ps.)	I	1 ^{re} ant. (et son Ps.)
2 ^e ant.	II	2 ^e ant.
3 ^e ant.	III	3 ^e ant.
4 ^e ant. (Cant. <i>Benedicite</i>)	IV	4 ^e ant. (Cantiq. <i>Benedicite</i>)
5 ^e ant.	V	5 ^e ant.
.....	
Ant. du Cantiq. <i>Benedictus</i>	VI	Ant. du Cantiq. <i>Benedictus</i>

Dans l'office monastique qui, à Matines, comporte plus de pièces qu'au rit canonial, un certain désordre se constate parfois dans l'ordre des tons des répons, en particulier lorsque l'office en question est une adaptation d'un office canonial (9 répons) à l'usage monastique (12 répons) : dans ce cas, les trois premiers répons de chaque nocturne sont les mêmes qu'au rite canonial et le répons surnuméraire, le 4^e de chaque nocturne est de n'importe quel ton ; c'est parfois tout simplement un répons du *Commune Sanctorum*.

Il n'est pas question d'aborder tous les genres de modifications qui peuvent être apportées au schéma de principe dressé plus haut : il s'agit plutôt de chercher où et quand fut mis en œuvre pour la première fois dans l'organisation musicale d'un office propre ce singulier procédé de composition.

Dans les plus anciens offices propres connus, la liberté du choix des tons est entière, comme dans les offices du fonds primitif de l'Antiphonaire : on rencontre même des cas où le compositeur a marqué une préférence pour un mode au détriment des autres¹. Peu importe,

1. Dans l'office de st. Germain d'Auxerre (Auxerre 60 [59], f. 219), la plupart des pièces sont composées en tetrardus ; dans l'office des sts. Corneille

ici, de savoir si le compositeur des mélodies est un personnage différent de celui qui a composé l'*historia* ou office propre ¹.

A l'Est, en pays germanique, nous constatons que les plus anciens offices ont été composés dans la plus grande liberté, sans ordonnance systématique des tons : ainsi, l'office de Saint-Emmeram ², composé à Ratisbonne dès le ix^e s. ; l'office de Saint-Alexandre ³, martyr romain, dont les reliques furent transférés à Freising en 835 ; l'office des saints Chrysanthe et Darie, composés à Prüm en 836-844 (voir ci-dessus, p. 77). Le premier office composé suivant l'ordre des tons serait celui de Saint-Otmar, dû à Ratpert de Saint-Gall ⁴, qui l'aurait compilé en 867, lors de la translation locale des reliques du saint.

A l'Ouest, l'office de Saint-Denis, remanié par Hilduin ⁵ et l'office des saints Corneille et Cyprien, dû au même auteur ⁶, ne suivent pas l'ordre numérique des tons ; de même l'office de saint Rémi, qui a probablement repris des éléments gallicans (antiennes à versets) et qui est sûrement de la première moitié du ix^e siècle ⁷ ; enfin, l'office de saint Vaast, attribué à tort à Alcuin, mais qui est encore du ix^e siècle ⁸, tous ces offices sont encore composés librement, quant au choix du ton psalmodique. Le premier office propre occidental

et Cyprien (Paris, B.N.lat. 17206, f. 352), dû à Hilduin (cf. *infra*), les pièces sont presque toutes en protus ; dans l'office de st. Apollinaire de Ravenne, en protus ou en tetrardus.

1. R. JOHNSON, *Historia, Études sur la genèse des offices versifiés*, Stockholm, 1968 : voir le c. r. de la *Revue de Musicologie* LV, 1969, pp. 226s. pour les aspects musicaux du problème.

2. Le plus ancien témoin du texte a été édité dans MGH. *SS. rev. merov.* IV 524 s.

3. W. LIPPARDT, *Der karol. Tonar von Metz*, pp. 153-154 : l'office, fixé au 3 mai, a été supplanté par l'office de l'invention de la Croix. — Pour l'office des saints Marcellin et Pierre, composé (par Eginhard ?) lors de la fondation de Seligenstadt, en 828, nous n'avons que des textes, sans mélodies, dans le ms. Vaticane, Reg.lat. 318, fol. I (22 ant. et 8 répons).

4. Cette datation est proposée par le Dr. LIPPARDT (*Antiphonenstudien*, travail inédit, encore manuscrit, dont l'auteur a bien voulu me communiquer quelques pages). Si la date de 867 est bien établie (cf. *Texte und Arbeiten der Erzabtei Beuron*, 37, p. 111), l'attribution de l'office à Ratpert est conjecturale.

5. D'après l'étude des sources littéraires du texte, l'office serait antérieur à 835 : il est malheureusement impossible de développer ici les arguments en faveur de cette datation.

6. Voir les rubriques d'un manuscrit de Jumièges (édité dans *Analecta Bollandiana* XXIII, 1904, p. 184) attribuant l'office à Hilduin († 842) qui aurait suivi une suggestion de Lothaire, empereur en 840.

7. L'office était connu de Godescalc d'Orbais. Sur la diffusion : J. HOURLIER, *Extension du culte de st. Remy en Italie : Études grég.* I, 1954, 181-185.

8. L. BROU, *L'ancien office de saint Vaast, évêque d'Arras : Études grég.* IV, 1961, pp. 7-42.

composé suivant l'ordre numérique des tons serait l'office de saint Pierre *In plateis*¹... dû à Hucbald de Saint-Amand († 930).

Mais Hucbald était en relations avec Étienne de Liège² qui a aussi composé plusieurs offices suivant l'ordre numérique des tons : l'office de l'Invention de saint Étienne, l'office de saint Lambert, patron de Liège, et surtout l'office de la Trinité, le plus répandu³.

Il est fort délicat de décider quel est, entre nos deux compositeurs, celui qui a pris l'initiative de systématiser la composition musicale : on peut penser qu'Hucbald, théoricien de l'*Ars Musica* (voir p. 57), qui manifestait un certain goût pour la fantaisie et qui se compliquait à plaisir les difficultés de composition — tous les mots de son *Ecloga de calvis* commencent par la lettre C — est peut-être l'initiateur de ce singulier procédé de progression numérique. Cependant, il faut se souvenir qu'Étienne de Liège a justifié l'innovation, sans doute pour prévenir la surprise qui en résulterait : « *Exinde, musicae artis ratione authentica, subnectuntur cum antiphonis responsoria nova, in quibus ordini lectionis respondet series tonorum, quatenus sibi aequando, extendi queat numerus horum.* »⁴

Quoiqu'il en soit, nous constaterons que, par la suite, les offices datés du x^e et surtout du xi^e siècle, seront composés suivant l'ordre numérique des tons : ainsi, parmi bien d'autres qu'il n'est pas possible d'énumérer ici, l'office de saint Géraud d'Aurillac († 909) ; l'office de saint Bénigne composé par Guillaume de Volpiano⁵ ; les offices composés par Fulbert de Chartres († 1029) ou par ses disciples⁶ ; l'office de sainte Catherine, dû à Ainard, moine de Sainte-Catherine de Rouen, puis Abbé de Saint-Pierre sur Dive (1046-1078).

Dans les offices rythmiques, surtout au xiii^e siècle, le procédé de composition suivant l'ordre des tons deviendra une règle quasi-absolue⁷ ;

1. R. WEAKLAND, *The compositions of Hucbald : Études grég.* III, 1959, pp. 155-162.

2. Cf. R. JONSSON, *Historia...*, pp. 130 ss.

3. A. AUDA, *L'École musicale liégeoise au X^e siècle : Étienne de Liège*. Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, coll. in-8°, t. II, fasc. I, Bruxelles, 1923, pp. 58 ss., 113 ss., 187 ss. — R. JONSSON, *Historia...*, pp. 115-183.

4. Cité par AUDA, *op. cit.*, p. 163, n. 1.

5. R. LE ROUX, *L'office de St. Bénigne de Dijon dans les bréviaires monastiques normands* : Millénaire monast. du Mt. St. Michel (1967), pp. 462-466.

6. Y. DELAPORTE, *Fulbert de Chartres et l'école chartraine de chant liturg. au XI^e s.* : *Études grég.* II, 1957, pp. 51-82.

7. De l'énorme bibliographie concernant ces offices rythmiques, nous retiendrons seulement les art. « Reimoffizien » (W. IRTENKAUF) de MGG., t. XI ; « Offices rythmiques » (S. CORBIN) de l'*Encyclopédie de la Musique* d'A. MICHEL, t. III ; enfin, P. WAGNER, *Zur mittelalterlichen Offiziumskomposition : Kirchen*

office de saint Thomas de Cantorbéry¹, canonisé en 1173; office de saint Augustin; office de saint Louis, composé par Arnaud du Pré; office du *Corpus Christi* attribué à saint Thomas d'Aquin, office de Saint-François d'Assise, composé par Julien de Spire, office de saint Dominique, etc. Nous constatons que l'office de saint Nicolas, composé probablement par Regimbald d'Eichstätt († 991), a été remanié au XIII^e siècle soit à Paris, soit à Bourges, soit dans quelque autre cathédrale, afin d'être accommodé au goût du jour, c'est-à-dire que l'ordre primitif des pièces a été remanié pour retrouver la succession numérique des tons.

Il était alors de règle qu'une *historia* suive non seulement cette progression numérique, mais encore qu'elle soit musicalement composée suivant des règles précises que Jérôme de Moravie nous a conservées².

Jacques de Liège nous rapporte qu'au jugement de certains il serait merveilleux (*videretur aliquibus pulchrum*) si tous les chants de la Messe étaient du même ton³ ou alors si les pièces du Propre et celles de l'Ordinaire se succédaient suivant l'ordre numérique des tons, ainsi :

Introït :	I ^{er} ton.
Kyrie, Gloria in excelsis :	II ^e ton.
Graduel :	III ^e ton.
Alleluia :	IV ^e ton.

etc. (voir CS. II 338).

Laissant de côté la discussion de ce singulier projet, retenons seulement qu'elle émane de milieux intéressés par l'étude de la théorie musicale : aussi, est-il très probable que c'est également dans le cercle des théoriciens de la fin du IX^e siècle, soit à Saint-Gall, soit à Saint-Amand, que cette idée d'ordonner les pièces des offices suivant l'ordre des tons a dû germer pour la première fois. Il n'est pas impossible que le livre liturgique byzantin appelé Octoëchos — dans lequel les chants sont classés par tons à raison d'un ton unique pour toute

musikal. Jahrbuch XXI, 1908, pp. 13-32 (suivant cet auteur, l'usage de la succession numérique aurait été calqué sur l'ordonnance du livre de l'Octoëchos).

1. H. HUSMANN, *Zur Überlieferung der Thomas-Offizien : Organicae voces*, Amsterdam, 1963, 87-88. Dans le tonaire de Sarum (voir plus bas, chap. X, § 2) cet office est cité à chaque ton, par conséquent en suivant à la fois l'ordre des tons et l'ordre des pièces de l'office nocturne.

2. CS. I 88 B; éd. CSERBA (1935), p. 178, cf. pp. LI-LVIII.

3. CS. II 338 A. Sur les messes classées par tons, voir plus haut, p. 110.

une semaine¹ — ait pu, dans un milieu tel que Saint-Gall, exercer une certaine influence dans la genèse du système de composition des offices suivant l'ordre numérique des tons. Il est cependant non moins raisonnable d'admettre que l'organisation du tonaire, qui classe les antiennes de tout l'Antiphonaire suivant l'ordre des huit tons, ait pu donner l'idée à quelque théoricien-compositeur, tel qu'Hucbald, d'organiser un office entier suivant la même progression numérique. La signification des nombres dans les spéculations pythagoriciennes et dans les écrits patristiques a également marqué le Moyen-Age. Nous pourrions à nouveau constater ce fait à propos des antiennes-types *Primum querite... Octo sunt beatitudines* dont le texte résume la signification mystique des huit premiers nombres.

1. *The Hymns of the Octoechus*, transcribed by H. J. W. TILLYARD, *Monumenta Musicae byzantinae*, Série « Transcripta », vol. 3 (1940), vol. 5 (1949).