

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 IV

LES TONAIRES AQUITAINS

Bien que les sources concernant l'histoire de la musique au Moyen-Âge dans les pays de langue d'oc soient peu nombreuses, il est permis de conjecturer que l'*Ars musica* a été cultivé dans ces régions avec non moins d'intérêt que dans les régions au Nord de la Loire, quoique le Midi de la France ait été soumis moins directement aux influences de la renaissance carolingienne.

Au IX-X^e siècles, un auteur anonyme du Sud-Ouest de la France compose la *Nova Expositio* de l'*Alia Musica*¹. Au X^e siècle, Gerbert d'Aurillac, qui devait devenir pape sous le nom de Sylvestre II (999-1003), s'est distingué surtout par ses écrits relatifs aux sciences du *Quadrivium*, les mathématiques et la musique². C'est de son vivant que furent transcrits les plus anciens tropaires-prosaires en notation aquitaine qui nous sont parvenus et qui contiennent un tonaire.

Ces manuscrits, au nombre d'une douzaine, transcrits, décorés³ et

1. L'auteur de la *Nova Expositio* (J. CHAILLEY, *Alia Musica*, pp. 180 ss.) était probablement un moine du Sud-Ouest de la France, à s'en tenir aux pièces propres citées dans son traité (voir *Revue de Musicol.* LI, 1965, p. 231) et ci-dessus p. 58). Par ailleurs, à Auch, on a complété un manuscrit de comput par une description des VIII tons (*authentus protus i. e. auctoritate primus et desinit in lichanos hypaton*) suivie des quatre formules échématiques sans notation (Paris, B.N. nouv. acq. lat. 456, XII^e siècle., f. 190v : L. DELISLE, *Fonds Libri*, pp. 80-83).

2. Dans ses lettres, en particulier dans celles à l'écolâtre de Fleury Constantius, Gerbert témoigne de son intérêt pour l'*Ars Musica* : l'une de ces lettres (éd. Bubnov, *Gerberti op. math.* Berlin, 1899, p. 29) figure dans une collection de théorie musicale lorraine (Oxford, Bodleian Rawl. C. 270). Enfin, suivant J. SMITS VAN WAESBERGHE (*Muzikerziehung im MA.*, Leipzig, 1969, p. 195), Gerbert serait l'auteur de la *Mensura* éditée dans GS.I 314-329 : cette attribution s'appuie sur le titre du traité dans Madrid, Bibl.Nac. 9088, fol. 125 (cf. H. ANGLÈS, J. SUBIRA, *Catalogo mus... Madrid*, I, pp. 145 ss., n° 76). Cependant, Gerbert a dû composer ce traité au cours de son enseignement à Reims, non en Auvergne.

3. Sur la décoration des manuscrits limousins, voir Danielle GABORIT-CHOPIN, *La décoration des manuscrits à St. Martial-de-Limoges et en Limousin du IX^e au XII^e siècles* (Paris-Genève, 1969), Mémoire et Documents publiés

notés avec un soin et une perfection remarquables, témoignent de l'intérêt que les églises et monastères du Sud-Ouest de la France attachaient à l'étude de la théorie musicale. Ces manuscrits contiennent en effet un tonaire, parfois précédé du prologue théorique sur les huit tons composé au IX^e siècle (voir plus haut, p. 49). Deux de ces manuscrits illustrent le tonaire par des représentations d'instruments de musique ou par des jongleurs.

Voici tout d'abord la liste numérique de ces manuscrits, dans l'ordre des cotes de dépôts¹ :

LONDRES, British Museum, Harleian 4951.

NAPLES, Bibl. Nazionale VIII D 14.

PARIS, Bibl. Nationale lat. 776, lat. 780, lat. 909, lat. 1084, lat. 1118, lat. 1121, lat. 1240, lat. 7185, lat. 7211, nouv. acq. lat. 443.

Pour déterminer dans quel ordre il convient d'étudier les manuscrits du groupe aquitain, il convient de les classer par familles et de les décrire suivant l'ordre chronologique.

CLASSEMENT DES MANUSCRITS AQUITAINS :

Au vu de la présentation extérieure des tonaires, les manuscrits se classent en deux groupes : 1. les tonaires qui suivent le plan bipartite, adopté par le tonaire carolingien, suivant lequel sont traitées d'abord les pièces de l'office (antiennes et accessoirement répons nocturnes), puis les pièces de la messe (introïts et communions), ou dans l'ordre inverse.

Ce plan n'est pas exactement adopté dans les tonaires aquitains. Deux manuscrits seulement présentent un plan tripartite : le Paris, B.N. lat. 1240 donne d'abord le tonaire des répons de l'office, puis les pièces de la messe et enfin le tonaire des antiennes de l'office ;

par la Société de l'École des Chartes. En conclusion, l'auteur fait remarquer que les sources de la décoration des manuscrits limousins est à chercher plus au sud, du côté de Moissac. Nous suivrons les datations données dans cet ouvrage au catalogue final (pp. 180 ss.).

1. C. T. RUSSEL, *The Southern French Tonary in the Tenth and Eleventh Centuries*, Dissert. Princeton University, 1966 (Microfilm Ann Arbor n° 66-7182) : l'auteur utilise les mêmes manuscrits de Londres et de Paris (mais non celui de Naples). Il transcrit texte et notation de Paris, B.N. lat. 1118 (à la p. 206) et 1121 (à la p. 222). Le stemma généalogique (p. 50) au centre duquel le ms. Paris, B.N. lat. 1240 figure à proximité d'Odon de Cluny est sans fondement critique : les relations textuelles entre manuscrits ne sont pas toujours fonction de leur date...

le Paris B.N. lat. 1084 adopte un ordre légèrement différent en présentant d'abord les pièces de la messe, les répons et enfin les antiennes de l'office.

2. les tonaires adoptant une seule division suivant les huit tons et — à l'intérieur de chaque ton — la subdivision par catégories de pièces : pièces de la messe (du premier ton), pièces de l'office (du premier ton) ou l'inverse (pièce de l'office, pièces de la messe).

Ce plan est adopté par la plupart des manuscrits aquitains. On le trouve en effet dans une dizaine de manuscrits : Londres, Br. Mus. Harleian 4951 ; Naples, Bibl. Naz. VIII D 14 ; Paris, B.N. lat. 776, 780, 909, 1118, 1121, 7185, 7211, nouv. acq. lat. 443.

Il est évident que cette classification tirée d'un critère externe ne peut nous fournir une image exacte des liens généalogiques des tonaires entre eux. Le classement ne peut être obtenu qu'à partir de critères internes d'ordre textuel et musical¹.

Pour obtenir ce classement, il faut partir d'un élément commun à tous nos tonaires, les formules échématisées (*Nonenoeane, Noeagis*) et les antiennes-types de chaque ton² : la collation de ces pièces d'un manuscrit à un autre révèle un certain nombre de variantes d'ordre textuel ou d'ordre neumatique. Nous en dressons la liste dans un « canon de variantes » (première colonne de gauche du tableau des pages 133-135) et indiquons dans les colonnes suivantes le comportement de chaque manuscrit à l'égard de la variante considérée.

Vingt points du texte ou de la mélodie ont été retenus, là où deux ou plusieurs variantes ont été obtenues. Ces variantes sont désignées par une lettre A, B, C... La lettre A' indique que nous avons affaire à une variante mineure qui, en fait, doit se rattacher à la variante A ; B' se rattache à la variante B, etc. Ces variantes mineures sont d'ordre rythmique (note double à la place d'un *pressus minor* par ex. ou montée quilismatique, équivalent d'un *scandicus*) et ne sont pas prises en considération pour la création des groupes : autrement dit, un manuscrit

1. Pour les tropaires contenus dans ces mêmes manuscrits, un classement a été proposé par G. WEISS, *Zum Problem der Gruppierung südfranzösischer Tropare* : *Archiv f. Musikwiss.* XXI, 1964, pp. 163-171, et par David G. HUGHES, *Further Notes on the Grouping of the Aquitanian Tropers* *Journal of the Americ. Mus. Soc.* XIX, 1966, pp. 3-12. Nous confronterons plus loin les résultats obtenus dans ces études avec notre classement des tonaires.

2. *Primum querite... Secundum autem... Octo sunt beatitudines...* Ces antiennes, qui ont le même *neuma* final que les formules échématisées, ne semblent pas antérieures à l'an 900 : Reginon les ignore (voir ci-dessus, p. 79) ; le tonaire aquitain Paris, B.N. lat. 1240, daté de 931-934, seul parmi les tonaires du Sud-Ouest de la France, les ignore également. Sur ce point, voir plus bas le ch. XII (pp. 146 ss.).

qui présente une variante A' sera compté comme ayant la variante A ; B' sera de la même manière rattaché à B. Par souci de précision, il fallait obligatoirement indiquer la nature exacte des variantes retenues, mais pour obtenir l'écartèlement des groupes il était nécessaire de ramener ces sous-variantes au niveau des variantes importantes sur lesquelles les manuscrits se divisent.

Une simple statistique révélera ensuite les groupes en présence.

Le groupement des manuscrits découle naturellement de ces résultats. Nous avons deux groupes très homogènes (2 manuscrits avec 20 A/20 variantes ; quatre manuscrits ayant, compte non tenu des lacunes, 20 B/20 variantes) qui correspondent à des zones géographiques bien définies ; un groupe de manuscrits « rattachés » au groupe toulousain et un groupe dérivé qui se raccroche aux grands groupes précédents.

Le classement s'établit comme suit :

Groupe toulousain : lat. 1118, Harl. 4951, lat. 776, lat. 1084.

Rattachés aux toulousains : (1240), 780, 7185.

Groupe limousin : lat. 909 et 1121.

Groupe dérivé des deux précédents : lat. 7211, Naples VIII D 14 n. acq. lat. 443.

Enfin, le groupe de manuscrits espagnols que nous rattachons sans distinction particulière aux manuscrits aquitains en général : tonaires de Ripoll et de Silos.

Pour concrétiser les résultats de ce classement, les groupes ont été reportés sur une carte géographique.

Maintenant, il ne nous reste plus qu'à entreprendre, à l'intérieur de chaque groupe, l'analyse des tonaires, suivant l'ordre chronologique. Ultérieurement, nous relèverons d'autres critères pour découvrir l'articulation des manuscrits à l'intérieur de chaque groupe.

I. GROUPE TOULOUSAIN :

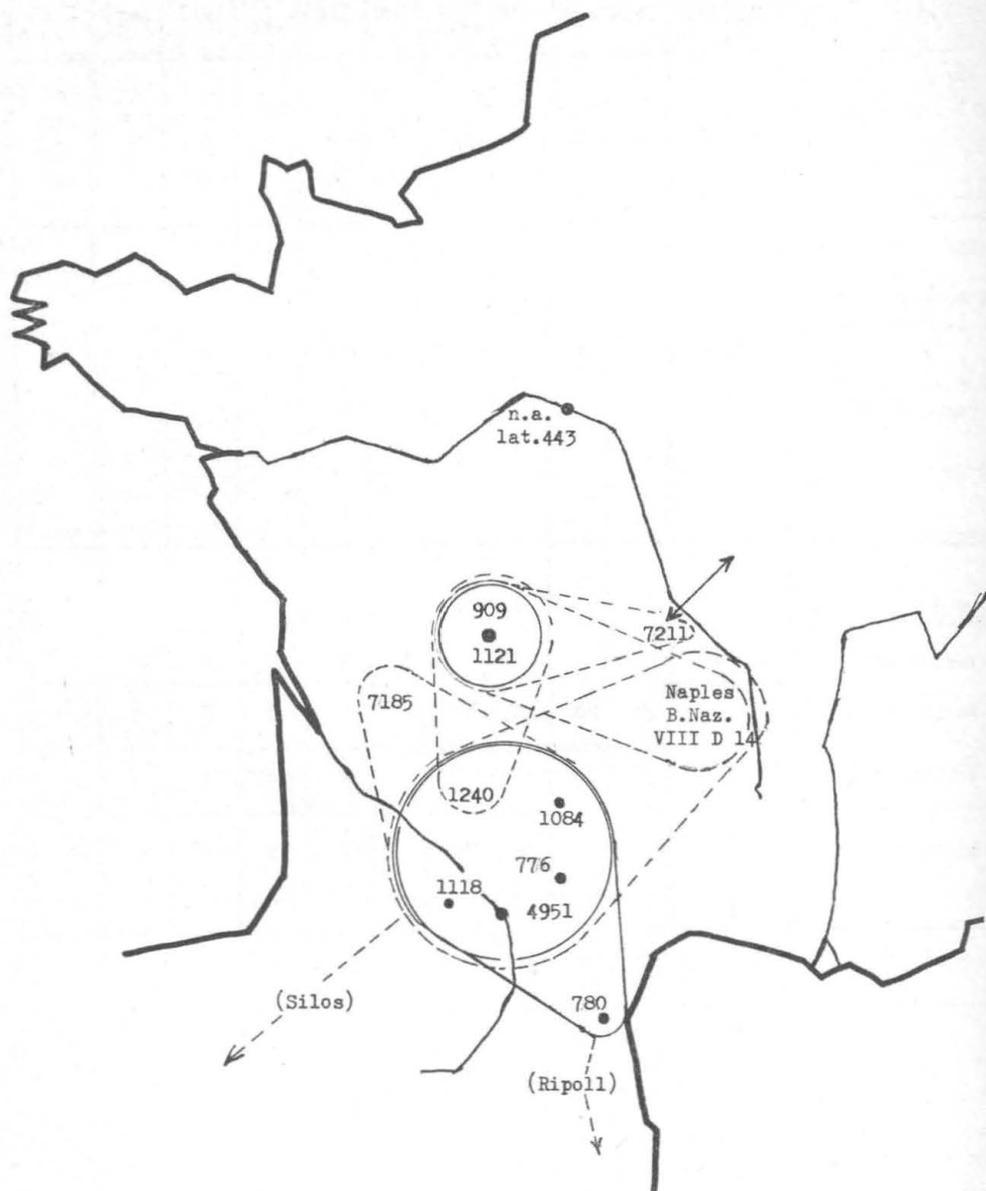
a) *Paris, B.N. lat. 1118* : Trotaire-prosaire du Sud de la France, du milieu du XI^e siècle¹. Son origine exacte est difficile à déterminer :

1. CHAILLEY, ms. H (*Études grég.* II, 1957, pp. 177-178 ; *École musicale de St. Martial*, pp. 92-96) ; H. HUSMANN, *Die Tropen- und Sequenzhd.* (RISM), pp. 124-126 ; *Mss. datés* II (1962), p. 57 et pl. IX ; RUSSEL, *Southern French Tonary*, pp. 41, 64 et 206 (transcription) ; J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Muzikerziehung im MA.* (1969), Abb. 24, 37, 38 (fasc. du tonaire) ; D. GABORIT-CHOPIN, *La décoration des Mss.*, p. 185 ; P. EVANS, *Early Trope Rep.* p. 51.

CANON DE VARIANTES RECUEILLIES
DANS LES FORMULES D'INTONATION DES TONAIRES AQUITAINS.

MSS :	909	1121	1084	1118	776	Harl 4951	780	7185	n.a. 443	7211	Napl.	1240 (lacun.)	
VARIANTES													
1/ Tonus I													
A	Prim. <u>querite</u>												
B	.	A	A	B	B	B	B	A	B	A	A	A	.
2/													
A	Noan <u>o</u> eane												
B	.	A	A	B	B	B	B	B	B	.	B	A	B
3/ Tonus II													
A	si- <u>mi</u> -le												
B	.	A	A	B	B	B	B	B	B	A	B	B	.
4/													
A	Noe- <u>a</u> -gis												
B	.	A	A	B	B	B	B	B	B	A	B'	A	B
B'	(Noeane)												
5/ Tonus III													
A	Ter- <u>tia</u> die												
A'	..												
B	.	A	A	B	B	B	B	B'	///	A	A	A'	.
B'	.												
6/													
A	quo												
B	quo(d)												
C	.	A	A	B	B	B	B	B	///	A	A	C	.
7/													
A	haec												
B	.												
C	.	A	A	B	B	B	B	B	///	A	A	C	.
8/													
A	No- <u>io</u> -eane												
B	Noe- <u>o</u> -eane												
		A	A	B	B	B	B	B	///	.	B	(c)	B
9/ Tonus IV													
A	Quarta <u>vigilia</u>												
A'	.												
B	.	A	A	B	B	B	B	B	A'	A	A	A	.

	909	1121	1084	1118	776	Harl 4951	780	7185	n.s. 443	7211	Napl	1240
19/ A beaitu-di-nes B C	A	A	B	B	///	///	B	A	C	A	C	.
20/ A Noe- a- gis (+ vocalise) B Noe- a- gis (sans vocalise) C No- e- a- gis	A	A	B	B	///	///	B	C	.	B (var.)	/// (sans not.)	B
<u>R É S U L T A T</u>												
Variantes A	20	20					3	3	10	11	10	
Variantes B			20	20	12/ 12	11/ 11	17	5	3	9	5	6/6
Variantes C								2	2		4	
Lacunes					8	9		10	5		1	14



Groupement géographique des tonaires aquitains.

cependant, plusieurs indices invitent à rechercher l'origine du tonaire (fol. 104-114) dans la région toulousaine. Ce tonaire est en effet orné de peintures représentant des instruments de musique (flûtes, vielle, olifant, décacorde...) ¹, exactement comme le tonaire de Toulouse (Br. Mus. Harl. 4951) et comme les chapiteaux de Cluny, quoique la séquence des instruments soit ici différente.

Remarquons comme particularités orthographiques l'h prosthétique devant les mots commençant par o- : *hostende* (105^v), *hore* pour *ore* (106), *horacio* (106^v), *hoculi* (107, 107^v), *hodorem* (108^v), *honore* (111) (N'est-ce pas là une influence hispanique ?). Comme particularité de terminologie, relevons l'emploi de *Sonus* pour *Tonus* (fol. 6^v, 9, 33^v), comme dans les tonaires de Toulouse (Harl. 4951), Narbonne (B.N. lat. 780) et Ripoll (Barcelone, Rip. 74) ; le terme *figura* au sens de différence psalmodique, comme dans le tonaire de Toulouse.

Parmi les pièces citées dans le tonaire, quelques particularités : la pièce *Ad Orientem* (f. 105, comme dans le lat. 1084), qui n'est que la « réclame » ou reprise (*presa* en Aquitaine) de la dernière partie de la communion de l'Ascension *Psallite Domino* ; la communion *Videns* (f. 108^v) avec la mélodie propre aux graduels du Sud-Ouest de la France ².

Tous ces indices nous ramènent vers le Sud-Ouest et plus particulièrement dans la région de Toulouse. Le tonaire est très semblable à celui d'Aurillac (Paris, B.N. lat. 1084) : il ne cite pas toutes les pièces du répertoire, mais fait une sélection d'exemples pour chaque ton. Cette sélection est à peu près identique dans les deux manuscrits.

Voici le relevé des principales divisions du tonaire :

f. 104 *Autentus protus. Auctoritas prima.*

Nonenoeane. Gloria Patri... Amen. (Intr.) *De ventre...* (les incises citées de cet introït sont tropées : les développements musicaux notés ne se rencontrent jamais dans les graduels). *Etenim sederunt. Dominus secus mare...*, etc. (encore 7 introïts)

Alia figura : Seculorum Amen : Gaudeamus. Suscepimus ;

Alia — : *Statuit. Factus est. Inclina., etc.*

Alia — : *Salus autem. Scio cui. Meditatio.*

1. *L'art roman à St. Martial de Limoges* (Lim. 1952), p. 42 et h. t. — Autres facs. cités à la note précédente et dans *Le Graduel rom. II, Les Sources*, p. 98. — H. STEGER, *David Rex et Propheta* (Nürnberg, 1961), Taf. 18.

2. Voir plus loin (p. 153) le tableau comparatif des communions de ce type.

Alia — : *Misereris.*
 (*Alia*) — : *Lex Domini, Dicit Dominus Sermones.*

Ad Co. unde supra. Seculorum, Amen : Dominus dabit... (5 communions).

De resp. : Gloria... Amen. Ecce apparebit, etc.

De ANS. (Antiphonis). Primum querite regnum Dei.

Gloria Patri. Ecce nomen Domini (etc. Voir plus bas, tableau des différences psalmodiques dans les mss. aquitains).

- f. 105^v *Plagi Protus, Filius. Noeagis. Gloria Patri... Amen.* (même ordre dans la citation des genres de pièces)
 f. 106^v *Autentus tritus. Ton' III. Noeoeane. etc.* (même ordre)
 f. 107^v *Tonus IIII. Tritus* (sic). *Noeagis, etc.*
 f. 109 *Tonus V. Plagi* (sic) *trit'. Noeoeane...*
 f. 110 *Plagi tritus. VI. Noeagis...*
 f. 111 *T(etr)ardi autoritas. Tonus VII. Noeoeane.*
 f. 112^v *Plagi tetardi. Ton. VIII*

b) *Londres, Brith. Museum, Harleian 4951* : Le tonaire occupe les derniers feuillets (295^v-301^v) du manuscrit : il fait suite au graduel toulousain du XI^e siècle¹, relié avec les écrits de Jean d'Abbeville (XIII^e s.). Ce tonaire, écrit et noté de la même main que le graduel est malheureusement incomplet, par suite d'une lacune matérielle : le dernier feuillet (f. 301) est lacéré dans le sens de la hauteur et cette déchirure entraîne la disparition de plusieurs incipit des V^e et VI^e tons ; les VII^e et VIII^e tons font totalement défaut.

Le tonaire porte un titre assez singulier : AVTENTVS PROTUS AD SONALES . TONVM .I. ². Le début de chaque ton est illustré par la représentation d'un musicien, d'un jongleur ou d'une danseuse ³,

1. *Le Graduel romain*, II, *Les sources*, p. 64. — H. STEGER, *David Rex et Propheta* (Nürnberg, 1961), Taf. 19. — HERZO, *Five Aquitanian Graduals : their Mass propers and Alleluia-Cycles*, Univ. of Southern California, dissert. 1967 (Microf. 67 10762), pp. 7, 210 ss. — RUSSEL, *The Southern French Tonary...*, p. 42.

2. Le terme *sonales* n'est pas en relation avec *Sono* désignant une pièce de chant dans les manuscrits de la liturgie hispanique (ou dans les manuscrits grégoriens de transition) : il se réfère à *Sonus* pour *tonus*. Cf. p. 111. Pourtant, les pièces qui suivent ce titre sont des introïts...

3. La danseuse illustre le V^e ton, exactement comme dans le ms. Paris, B.N.lat. 1118. Cette représentation trouve son explication dans la qualification de *subsaltans* (Cim. 2599, f. 96) ou de *lascivus* (J. de Muris, GS.III 235) attribuée à ce mode par les considérations esthétiques médiévales.

comme dans le tonaire lat. 1118. Le onzième exemple du premier ton, est — tropé comme dans le lat. 1118 — l'introït *De ventre* du 24 juin, cité presque en entier, avec les tropes d'interpolation musicaux à la fin de chaque incise. Soulignons l'emploi de *figura* désignant les différences finales.

Voici le relevé des principales divisions du tonaire :

f. 295^v AVTENTICUS PROTUS AD SONALES . TONVM .I.
Nonenoeane.

Gloria Patri... Amen (psalmodie d'introït) : *Rorate celi. Statuit. Seculorum Amen* (trope sur la finale). *Seculorum Amen* (autre trope sur la finale) : *Suscepimus. Gaudeamus. Factus est... Seculorum Amen* (trope sur la finale) : *Gaudete, Exurge, De ventre matris mee* (tropes sur -e)... *nomini meo* (tropes sur -o)... *acutum* (tropes sur -um) *Al. figura* : *Seculorum Amen. Etenim sederunt.*

De communiones (sic) *Seculorum Amen* : *Dominus dabit*, etc.

De responsoria (sic) *Gloria Patri... Amen* (mélodie ornée des versets de répons) (R.) *Ecce apparebit...*

De antiphonas (sic) : *Primum querite regnum Dei : Gloria Patri... seculorum. Amen.* (psalmodie simple) : *Ecce nomen Domini*, etc. (Le terme *Alia figura* n'est pas répété à chaque différence, mais de loin en loin).

f. 297 TON. II PLAGI P(RO)TUS. *Noeagis.* (même plan que pour le ton I).

f. 298^v TONVM III. *Noeoeane...*

f. 299^v TONUM IIII. *Noeagis...*

f. 300^v TONVM V . *Noeoeane...*

f. 301 (ult. lin.) TON(VM) .VI.

Le choix des pièces citées révèle l'origine du tonaire. On relève l'antienne *Advenientes* (f. 296^v) de l'office aquitain de saint Thomas apôtre (cf. CAO.II, 146/9), une antienne de l'office de Saint-Nicolas (*O Pastor eterne*, *ibid.*), dont la composition est attribuée à Régimbold d'Eichstätt († 991) ; deux antiennes de l'office de saint Vincent, probablement d'origine méridionale et enfin, surtout, l'antienne *Perfuderat* (f. 300^v) de l'office de saint Saturnin, martyr de Toulouse : ce martyr était encore célébré dans le diocèse d'Albi (cf. *infra*, Paris, B.N. lat. 776), à Aurillac (Paris, B.N. lat. 944, f. 143),

à Sainte-Marie d'Arles, dans la vallée du Tech¹, soit en somme dans un rayon assez étendu autour de Toulouse.

Si le tonaire est bien « toulousain », on y relève cependant quelques divergences par rapport au graduel qui précède, également toulousain :

	Tonaire	Graduel
INTR. <i>Ego autem cum justitia</i>	III	I
<i>Ego autem in Domino</i>	III	I
<i>Intret in conspectu</i>	III	IV
<i>Justus ut palma</i>	II	I
COMM. <i>Cantate Domino</i>	II	I
<i>Dominus dabit</i>	I	I
	IV	
<i>Domus mea</i>	II	V
<i>Illumina</i>	II	I
<i>Petite</i>	II	I

Ces divergences sont, somme toute, très minimes : l'hésitation entre authentique ou plagal d'un même mode est négligeable. Quant au choix du III^e ton pour l'intr. *Ego autem cum justitia*, c'est sans doute un archaïsme (cf. p. 59). La seule anomalie est le cas de *Domus mea* qui place notre tonaire en opposition avec la tradition des tonaires. Mais semblables divergences s'observent dans un manuscrit d'une église voisine, celui de saint Michel-de-Gaillac, près Albi.

c) *Paris, B.N. lat. 776* : Ce graduel, connu sous le nom de graduel d'Albi (d'après le titre au dos de sa reliure), est incontestablement le plus beau et le plus complet témoin de la tradition aquitaine². Il a été écrit au XI^e siècle, probablement dans le second tiers, à Saint-Michel-de-Gaillac, au diocèse d'Albi³. Comme dans le manuscrit précédent, c'est un même copiste et un même notateur qui ont transcrit et noté le graduel et le tonaire : ici le tonaire est très développé et cite un nombre considérable d'exemples. Malheureusement, une

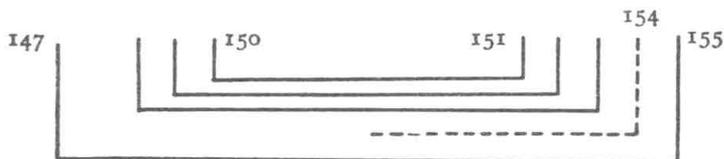
1. Paris, B.N.lat. 14301 (XI^e s.), ff. 96^v-97 : cf. H. ANGLÈS, *La musica a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelone, 1935), p. 140, n^o 9. G. SUNYOL, *Introduction à la paléographie musicale grégorienne* (1935), pp. 359-362 ; pl. 104-105.

2. A ce propos, il convient de rappeler la réflexion d'Amédée Gastoué qui aurait préféré voir le ms. lat. 776 reproduit dans le t. XIII de la *Pal.Mus.* plutôt que le lat. 903, de St. Yrieix...

3. *Le Graduel romain*, II, *Les Sources*, p. 94. Ajouter à la bibliographie W. APEL, *Gregorian chant* (1958), plate V.-J. SMITS VAN WAESBERGHE, *The Theory...* (RISM.), I, p. 88. — (M. HUGLO), *Le chant grégorien : Musique de tous les temps*, n^o 47 (1968), p. 8 [facs.]. — HERZO, *Five Aquitanian Graduals...* : Univ. of Southern Calif., dissert. 1967 (Microf. 67/10762), p. 43 et 229.

lacune matérielle, qui paraît remonter au XII^e siècle, nous prive des trois derniers tons.

Le tonaire occupe tout le dernier quaternion ainsi constitué :



Entre 153 et 155, un feuillet additionnel, cousu probablement au XII^e siècle, interrompt le tonaire. En bas du fol. 155^v, une main du XII^e siècle a indiqué dans la marge inférieure de la deuxième colonne la liste des pièces de chant pour la messe de sainte Madeleine, qui effectivement font défaut dans le corps du graduel : il est permis de penser que cette addition avait été faite sur le feuillet qui était alors déjà le dernier, et que par conséquent la lacune finale est ancienne.

Le tonaire est précédé d'extraits théoriques qui ont été précédemment étudiés (p. 28 ss.). Voici le relevé de ses divisions principales :

f. 147 *Incipiunt nunc versi de thonis seu logia con carminae editis.*

Pange camena tuis extollens vocibus octo... : vers sur les huit tons et leur signification esthétique (cf. facs. dans J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung in MA.* [1969], p. 99, Abb. 42).

AUTENTUM PROTUM

Diximus enim octo consistere in musice tonos... (cf. ci-dessus p. 49).

f. 147^v *Octo toni consistunt in musica...* (cf. plus haut p. 50).

Explicit prologus. Amen.

f. 148 *Nonenoeane.*

Primum querite regnum Dei. Gloria Patri... Amen (psalmodie du premier ton, première différence) ; antiennes admises sous cette différence. Le premier ton comporte douze différences.

f. 149^{vA} *De processiones* (antiennes de procession).

Nonenoeane (introïts, graduels, alleluia, offertoires, communions).

De responsoriis : *Gloria Patri* (verset orné suivant la mélodie traditionnelle ; dix-huit autres mélodies ornées, spéciales pour les répons dont l'incipit est indiqué).

De Hymnis : Rex eterne Domine (RH. 17393), *Berardus inclitus*¹.

- f. 151A *De seq. tias* : Alleluia ornés (sans texte).
- f. 151A SECVNDVS TONVS. PLAGIS PROTVS VOCATVR *quod nomen significatur latus vel pars...*
Noeagis. Secundum autem... (même plan que pour le premier ton, avec en plus, parmi les pièces de la messe, les traits du II^e ton).
- f. 152A INCIPIT TERCIVS TONUS (le titre est précédé d'une explication du sens de *Deuterus*, se référant au mot *Deuteronomium*) *Tertia dies est...*
 NωHωHΛ∨H (caractères grecs d'imitation).
Gloria Patri... (teneur *si*, et non *do* comme dans la tradition française et allemande). Même plan que précédemment. La seconde différence porte le nom de *Varietas II* (f. 152 B).
 Parmi les pièces du graduel, on relève l'introït du 29 juin (*Nunc scio vere*) dont chaque incise est enrichie de tropes mélodiques (...*suum...* *Herodis...* *plebis*), comme le tonaire de Toulouse. Le trope de l'*Amen* final du verset est également tropé, mais les mélodies sont différentes de celles qui ornent l'*Amen* final du même introït dans le corps du graduel (f. 101v).
- f. 153A INCIPIT TONUS QUARTUS. *Plagi vero deuteri discipulatus sui quartum locum aequa.*
Quarta vigilia... Noeagis. Gloria Patri...
 Parmi les pièces de la messe, on relève l'introït *Resurrexi* pour Pâques (f. 155) : les alleluia de cette pièce sont tropés.
- f. 155B (V^e ton : les rubriques manquent). Lacune matérielle après le fol 155^v qui s'achève sur les antiennes d'invitatoire.

1. La présence de cette hymne pose un problème de datation assez complexe : l'hymne s'adresse-t-elle à st. Bérard de Marsi († 1130) ou à st. Bérard de Teramo († 1122) ? Les trois hymnes composées en l'honneur de ce dernier dans le ms. de la Vaticane, Archiv.S.Pietro B 85, du XIV^e s. (cf. P. SALMON, *Ms.lit.lat. de la...* Vat. I, p. 1) sont différentes. — Si l'hymne citée ici dans le tonaire a servi de modèle à l'hymne de st. Bernard de Clairvaux, *Bernardus inclitus* (RH 2474), c'est sans doute qu'elle s'adresse à st. Bernard de Menton : mais ce saint est mort en 1081 et l'hymne a dû parvenir dans l'Albigeois quelques années après, ce qui donne une datation encore trop basse par rapport aux données paléographiques du ms.

Il est assez remarquable de relever parmi les pièces classées dans le tonaire les antiennes de procession (sans psalmodie), les hymnes métriques et les séquences.

Parmi les pièces qui ne sont pas tirées du fonds universel de l'antiphonaire grégorien, on relève des antiennes de l'office de saint Benoît, de saint Sauve (évêque d'Albi), Orientius (évêque d'Auch), Saturnin (martyr de Toulouse), Julien (martyr de Brioude), Géraud (confesseur d'Aurillac). On relève encore deux antiennes pour saint Antonin, martyr ; une antienne pour saint Patern, célébré surtout en Normandie et à Paris, mais non dans le Midi de la France. Par contre, pas de pièces propres tirées de l'office de saint Martial, ce qui impliquerait l'absence de relations suivies entre Limousin et Albigeois. Il reste à signaler une vingtaine d'incipit dont la source n'a pu être identifiée et qui appartiennent, selon toute vraisemblance, à des offices propres de la région toulousaine ou au Sud-Ouest de la France ¹.

Comme dans le manuscrit de Toulouse, on peut relever ici quelques divergences entre tonaire et graduel : à titre indicatif, nous cumulons le tableau de comparaison des deux manuscrits voisins, lat. 776 et Harl. 4951.

	Lat. 776 (Albi)		Harl. 4951 (Toulouse)	
	TONAIRE	Graduel	Graduel	TONAIRE
INTR. <i>Dicit Dominus Petro</i>	IV	III	III	.
<i>Intret in conspectu</i>	IV	IV	IV	III
<i>Justus ut palma</i>	I	I	I	II
COMM. <i>Cantate Domino</i>	I	I	I	II
<i>Dominus dabit</i>	I	I	I	I & IV
<i>Dominus firmamentum</i>	II	I	II	.
<i>Domus mea</i>	V	V	V	II
<i>Illumina</i>	I	I	I	II
<i>Pater si non potest</i>	III	VIII	VIII	.
<i>Potum</i>	II	I	II	.

1. C'est ici que l'absence d'un index des pièces des anciens offices propres se fait gravement sentir. Un tel index, analogue à ceux du *Corpus antiphonarium officii* qui couvre l'ensemble du répertoire universel, rendrait les plus grands services pour l'étude des tonaires, qui citent très souvent des antiennes d'offices locaux. Certains offices régionaux, tel que celui de St. Salvy, cité dans notre tonaire, semblent perdus (pas de pièces propres dans le bréviaire albigeois, Paris, B.N.lat. 751 du XIV^e s. !); d'autres sont incomplets. Quant aux pièces de la Transfiguration citées par notre tonaire (*Convocatis ergo* III, 2 et

Le tonaire d'Albi ne s'écarte de « son » graduel que quatre fois, mais avec trois cas peu importants, attribution au plagal plutôt qu'à l'authentique. Notons que deux fois le tonaire d'Albi rejoint la tradition du graduel de Toulouse (*Dnus. firmamentum, Potum*), ce qui implique la grande proximité des traditions.

d) *Paris, B.N. lat. 1084* : Tropaire-prosaire d'Aurillac, écrit vers le milieu du XI^e siècle¹. Le tonaire se trouve au milieu du manuscrit, f. 155-164^v. Il est divisé en trois parties : pièces de la Messe, répons nocturnes (158^v), antiennes de l'office (162). Le tonaire des répons est interrompu par la *Prefatio supra octo tonos* identique à celle du manuscrit d'Albi (cf. p. 50 et 141).

Voici les principales divisions du tonaire :

f. 155 *Ton' I cordas in se continet VII. Autentus protus, Auctoritas prima. Ad demonstrandum.*

Autentus protus. Auctoritas prima. None-noeane.

Gloria Patri... (psalmodie d'introït ; finale ornée).

(Intr.) *De ventre* (cadences ..me,...acutum : développements mélodiques analogues aux tropes), *Etenim, Dominus secus...*

Item ad Com.

Le manuscrit ne donne que des pièces psalmodiées, pas de graduels, ni alleluia, ni offertoires. Ainsi du I^{er} au VIII^e ton.

f. 158^v *Item de Responsoriis. Nonenoeane. Gloria Patri...* (mélodie ornée des versets de répons). Au milieu des répons du II^e ton, interruption due à l'insertion d'un bifolium (159-160), contenant la *prefatio supra octo tonos*.

f. 160^v (après un blanc) : *Tonus III* (suite et fin des répons nocturnes).

f. 161^v (en bas) *Item antiphonas. (f. 162) Nonenoeane. Primum querite...*

Gloria Patri... (psalmodie simple).

Le tonaire s'achève au fol. 164^v.

Hodie transfigurato I, 9), elles ne viennent pas de l'office propre composé par Pierre-le-Vénéral et édité, d'après le lat. 17716, par J. LECLERCQ (*Pierre-le-Vénéral*, 1946, pp. 382 ss.).

1. CHALLEY, ms. E (*Études grég.* II, 1957, pp. 171-172 ; *École de St. Martial*, pp. 83-86). — *The Th...* I, 90. — H. HUSMANN, *Die Tropen- und Sequenzhd.* pp. 120-122. — RUSSEL, *South Fr. Tonary...*, p. 40. — D. GABORIT-CHOPIN, *Décoration des mss... en Limousin*, p. 184 - P. EVANS, *Early Trope Rep.* p. 50.

L'examen des pièces citées invite à rapprocher ce manuscrit du lat. 1118. A partir du moment où deux tonaires ne citent pas *toutes* les pièces du répertoire, mais font seulement une sélection, il devient intéressant de les comparer. Or le 1084 fait la même sélection de pièces que le 1118, ainsi qu'on peut le constater à propos des introïts du premier ton. Le rapprochement apparaîtra d'autant plus clairement que les pièces ne sont pas rangées — dans chaque différence — suivant l'ordre liturgique (comme dans le lat. 776), mais suivant un ordre tout à fait particulier.

B.N. lat. 1118		lat. 1084	lat. 780	lat. 776
AUTHENTUS PROTUS.	<i>date lit. :</i>			
1. <i>De ventre (tropé)</i> ..	24.VI	I	I	26
2. <i>Etenim sederunt</i>	26.XII	2	2	2
3. <i>Dominus secus mare</i> .	29.XI	3	3	10
4. <i>Exclamaverunt</i>	I.V	4	.	4
5. <i>Exurge</i>	LX	5	5	3
6. <i>Justus ut palma</i> ...	24.VI	6	.	8
7. <i>Gaudete in Dno</i> . . .	III Av.	7	12	I
8. <i>Justus non conturb.</i>	28.VIII	8	.	7
9. <i>Laudate pueri</i>	10.VII	9	4	6
10. <i>Exaudi Dne. vocem.</i>	Do. p. Asc.	10	11	5
<i>Alia fig(ura) :</i>				
11. <i>Gaudeamus</i>	5.II	11	9	16
12. <i>Suscepimus</i>	2.II	12	10	15
		.	Rorate	14
13. <i>Statuit</i>	16.I	13	.	20
14. <i>Factus est Dominus.</i>	Do II p.P.	14	8	17
15. <i>Inclina</i>	— XV	15	.	18
16. <i>Da pacem</i>	— XVIII	16	7	.
17. <i>Justus es</i>	— XVII	17	.	19
		(Sicut fui)		
<i>Alia :</i>				
18. <i>Salus autem</i>	18.VI	18	14	24
19. <i>Scio cui</i>	30.VI	.	15	25
20. <i>Meditatio</i>	Fer. VI hebd. IV Quadr.	19	.	23
		Sapientiam	13	.
21. <i>Misereris</i>	Ciner.	21	17	22
22. <i>Lex Domini</i>	S ^o II Qu.	22	16	21
23. <i>Dicit Dnus. : Ser-</i> <i>mones</i>	23.XI	23	.	9 11-13 (ant. propr.)

Des relevés sur les pièces des autres tons aboutissent à des résultats similaires. Faut-il en inférer que notre lat. 1084, un peu moins complet que le lat. 1118, a été copié sur ce manuscrit plus complet et plus ancien ? Nullement, car plusieurs divergences sur le choix des tons psalmodiques impliquerait plutôt que nos deux manuscrits — et le lat. 780, de Narbonne — ont pris leurs distances par rapport à un ancêtre commun ¹.

Ces remaniements du modèle commun supposé apparaissent encore mieux à la comparaison du plan des tonaires. Dans le lat. 1084, trois tonaires sont pratiquement juxtaposés : un pour les antiennes du graduel (introïts et communions), un second pour les répons et un troisième pour les antiennes de l'office, tandis que dans le 1118 (ainsi que dans le 780 et les deux autres analysés ci-dessus, lat. 776 et Harl. 4951), on examine dans chaque ton tous les genres de pièces liturgico-musicales.

Manuscrits rattachés au groupe toulousain :

a) *Paris, B.N. lat. 1240* : Trotaire-prosaire de Saint-Martial-de-Limoges ². La première partie (fol. 1-80) date ³ de 933-936 : le tonaire se trouvant dans cette première section est donc bien situé dans le temps.

Bien qu'appartenant à un manuscrit incontestablement martialien, le tonaire se rattache, par le seul point de comparaison possible, les formules échématisées (*Nonenoeane*), au groupe toulousain : sur le canon de 20 variantes dressé plus haut (pp. 133-135), le ms. lat. 1240

1. Parmi les *exempla*, le ms. lat. 1084 cite en VIII^e ton l'ant. *Invitata* (f. 164^v) que je n'ai pu identifier, et — en V^e ton — l'ant. *Pontius adhuc* qui se réfère évidemment au martyr de Cimiez, honoré surtout en Provence et en Languedoc (13 ou 14 mai) : cependant, nous n'avons pas relevé trace de cet office dans l'antiphonaire d'Aurillac (Paris, B.N. lat. 944) : cette antienne ne viendrait-elle pas de l'ancêtre commun aux deux tonaires des manuscrits Paris, B.N. lat. 1084 et 1118 : le tonaire d'Aurillac (ms. lat. 1084) l'aurait maintenue tandis que le ms. 1118, moins complet, l'aurait laissé tomber...

2. CHAILLEY, ms. B (*Études grég.* II, 1957, pp. 165-166 ; *École musicale de St. Martial*, pp. 78-80). — *Le Graduel rom.* II, *Les Sources*, p. 99. — [J. HOURLIER], *La notation musicale...*, 1963, pl. 9. — *The Th.* I, p. 92. — H. HUSMANN, *Die Tropen- und Sequenzhd.* (RISM), pp. 137-139. — RUSSEL (*The Southern French Tonary...*, p. 50), fait du ms. Paris, B.N. lat. 1240 le noyau central de son stemma (voir ci-dessus, p. 130), en raison — apparemment — de l'antiquité du manuscrit. Mais il en est ici, comme du prosaire (suivant la remarque d'Husmann, *loc. cit.*) : le ms. lat. 1240 nous offre une sélection. Il n'est pas un archétype. Cf. P. EVANS, *Early Trope Rep. of St. Martial*, p. 46.

3. D. GABORIT-CHOPIN, *Décoration des mss... en Limousin*, p. 189. — Le catalogue *Mss. datés*, II, 1962, p. 61 (cf. p. 466 et pl.) indiquait la date 931-934.

ne répond que six fois, mais il est six fois d'accord avec le groupe toulousain contre le limousin, ce qui est déjà un critère valable ¹.

L'absence des formules latines *Primum querite*, etc. à la suite des formules échématisques explique le petit nombre de variantes recueillies dans ce tonaire : mais cette absence constitue une note incontestable d'antiquité pour notre manuscrit.

Voici les principales divisions du tonaire :

f. 62^v *Autentus protus* : *Nonenoeane*. R. *Civitas. Gloria Patri...* (verset orné des répons nocturnes). R. *Descendit*.

Plagi Deuteri : *Noeagis*, etc. (la suite du tonaire des répons nocturnes est très abrégée...)

f. 63 (en bas) *Nonenoeane* : (Intr.) *Gaudete... Salus autem*.

II. *Noeagis*, etc. (Les noms des huit modes manquent).

A partir du IV^e ton, *Gloria, seculorum Amen* (d'introït) inséré entre la formule échématisque et l'incipit donné comme exemple.

f. 63^v I *Nonenoeane* : *Gloria... Amen* (psalmodie de l'office) : une antienne par ton.

Le tonaire s'achève au fol. 64^v et est suivi du Prologue neumé du Graduel *Gregorius presul* ².

Ainsi, comme dans les tonaires du IX^e siècle et comme dans le latin 1084, nous avons trois tonaires juxtaposés : un pour les répons, un second pour les introïts et un troisième pour les antiennes de l'Office. Mais ce tonaire est singulièrement abrégé et allégé : il ne maintient qu'un seul exemple par ton, comme le tonaire de la collection théorique de Cracovie (cf. p. 69), dont la disposition est à peu près identique. Nous avons affaire ici, non à un tonaire pratique — tel celui d'Albi, — mais à un tonaire didactique.

b) *Paris, B.N. lat. 780* : Graduel de Narbonne ³, du XI-XII^e siècle, qui comporte à la fin (ff. 122^v-130^v) un tonaire complet, sans lacune.

1. Les points de contact du ms. lat. 1240 avec le Midi ne se limitent pas au tonaire : l'office de sainte Foy de Conques, dans la seconde partie du manuscrit (f. 183 ss.) implique des relations avec les abbayes méridionales.

2. Ce manuscrit serait donc à ajouter aux manuscrits examinés par le Dr. STÄBLEIN, « *Gregorius Praesul* », *der Prolog zum Römischen Antiphonale* : *Musik und Verlag* (K. Vötterle zum 65. Geburtstag...), Kassel und Basel, 1968, pp. 537-561.

3. *Le Graduel rom.* II, *Les Sources*, p. 94. — RUSSEL, *The Southern French Tonary...*, pp. 42, 57, 101. — HERZO, *Five Aquitanian Graduals...*, pp. 17.

Dans ce tonaire sont classées toutes les catégories de pièces de chant, y compris les invitatoires, les offertoires¹ et les antiennes de procession, mais non — comme le lat. 776 — les séquences. Au début de chaque catégorie de pièces, on trouve notée la formule psalmodique *Gloria... seculorum, Amen*, que les pièces se chantent avec psalmodie — ce qui serait alors tout naturel — ou sans psalmodie : ainsi par exemple pour les alleluia et les offertoires².

Le tonaire appartient au groupe toulousain, mais il n'a pas été retenu comme témoin à part entière : il a été rattaché au groupe toulousain, car il n'a que 17 variantes sur 20 du groupe B et trois variantes du groupe A (limousin). Si par son plan ce manuscrit doit être rapproché des toulousains, il s'en sépare par une particularité propre : chaque ton est précédé d'une brève description de l'ambitus théorique qui le caractérise et cette description est textuellement identique à celle d'Odorannus de Sens³ : mais alors qu'Odorannus suit l'*Alia Musica* dans l'établissement de la concordance entre tons grégoriens et pseudo-modes grecs, le tonaire de Narbonne donne l'équivalence entre les tons ecclésiastiques et les « modes » grecs énumérés par Boèce (IV, 15). Voici à titre d'exemple, la description du premier ton :

Tonaire de Narbonne.

Autentus protus, id est auctoritate primus, qui et *ypodorius*, a mese incipit et in lycanos ypaton desinit ; usque ad pa[ra]nete diezeumenon ascendit et usque ad lycanos ypaton, assumpta paripate ypaton descendit.

Plagis protii id est pars primi qui *ypofrigius*...

etc.

Odorannus.

Autentus protus i.e. auctoritate primus, qui & Dorius. Hic a mese incipit et in lichanos hypaton desinit ; usque ad paranete diezeugmenon ascendit et usque ad lichanos hypaton, assumpta parhypate hypaton descendit.

Plaga[lis] protii, i.e. pars primi qui et hypodorius, id est subdorio,

etc.

216 ss. — Mig. GROS, *El Ordo romano-hispanico de Narbona : Hispania Sacra XIX*, 1966, pp. 312-401.

1. Les offertoires sont intitulés *Officii* (terme qui désigne parfois l'introït), par résolution fautive de l'abréviation OFF (= *Offerenda*).

2. Dans le graduel espagnol de Madrid (Ac.Hist.18, XII^e s.), graduels, traits, offertoires ont aux cadences principales une différence psalmodique (*Emouae*) comme des antiennes ! Cette singulière addition vient-elle d'un tonaire ?

3. Vaticane Regin. 577 f, 60^v : voir chap. IX.

Voici les principales divisions du tonaire (ff. 122^v-130^v) :

f. 122^v : INCIPIT ORDO TONORUM. *Autentus Protus*, etc. (comme ci-dessus).

Noeoeane. *Gloria. Seculorum, Amen : Invitator(ia)*.

Primum querite... (avec exemples d'antiennes) : *De an(tiphon)is* (Antiennes de procession, entre autres, l'ant. gallicane *Venite populi*) : *De añis. processionñ*.

Noeoeane, suivi du *Gloria Patri* des versets de répons prolixes : *De responsor(iis)*.

Introïts : *De officiis*.

Kyrie du premier ton, indiqués par leur trope (*Clemens rector*, etc.) : *De Kyriis* (sic).

Quatre exemples de graduel, précédés de *Seuouae* (différence psalmodique) comme les antiennes : *De gradualibus*.

Trois exemples d'alleluia (avec *Seuouae*) : *De alla*.

Quatre exemples d'offertoire suivis de *Sanctus*, parfois avec trope (tel *Osanna Patris*), et *Seuouae. De officiis*¹.

Un *Agnus Dei*.

Six antiennes de Communion : *De communionibus*.

f. 124 : *Plagis Proti. Filius Primi...*²

Plan identique à celui du premier ton.

Parmi les pièces du huitième ton, on relève la communion *Nemo te* avec la même mélodie qu'au graduel (fol. 45) et la comm. *Oportet* comme au graduel également (fol. 41^v). L'identité des deux témoins, graduel et tonaire sur cette dernière mélodie, est d'autant plus remarquable que la tradition narbonaise est, sur ce point, distincte de celle du reste du Sud-Ouest (voir plus loin, p. 153, le tableau comparatif des communions évangéliques de Carême).

Ainsi, le tonaire semble avoir été conformé à la tradition du graduel : cependant, on peut relever — comme dans les manuscrits d'Albi et de Toulouse — quelques divergences entre les deux traditions musicales enregistrées sur le même livre :

1. *Officiis* pour *OFF(ertoriis)* : voir p. 148, note 1.

2. Voir ci-dessus, p. 138 : les parties proprement « théoriques » du tonaire ont été éditées par F. CLÉMENT, *Histoire générale de la musique religieuse* (Paris, 1860), pp. 53-54.

	TONAIRES			GRADUELS		
	Narb.	Albi	Toul.	Narb.	Albi	Toul.
INTROIT :						
<i>Deus in loco</i>	VII			V	VII	VII
<i>Intret</i>	IV	IV	III	IV	IV	IV
COMMUNIONS :						
<i>Dico vobis</i>	VIII	V		V	V	V
<i>Multitudo</i>	I	II		II	II	II
<i>Primum querite</i>	VI			VIII	VI	VI

On notera que, dans le premier et le dernier cas, le graduel est en marge de la tradition aquitaine pure, représentée par le consensus des graduels d'Albi et de Toulouse¹ : c'est alors le tonaire qui rejoint cette tradition aquitaine.

Le contingent de pièces d'origine locale dans le tonaire de Narbonne est en quantité minime. Relevons l'antienne *Apostolica jussione* (II^e ton, au fol. 124), de l'office de saint Saturnin, et *Dum crudelissimus* (*ibid.*).

c) Paris, B.N. lat. 7185 : Le manuscrit latin 7185 regroupe plusieurs cahiers de manuscrits de provenances très diverses : il contient en effet un fragment de tropaire avec notation alphabétique², un tonaire français de Fleury-sur-Loire³ et enfin un tonaire aquitain du début du XII^e siècle dont les feuillets sont reliés en désordre⁴. L'ordre des feuillets doit se reconstituer ainsi :

fol. 117 : Traité préliminaire commençant par un tableau des degrés suivant la terminologie grecque en usage chez les théoriciens : depuis l'*Acumen* (en haut du tableau) c'est-à-dire le degré

1. Le graduel de Narbonne indique en outre une mélodie propre pour la Com. *Qui biberit* (absente du tonaire), la Com. *Beati mundo corde* et d'autres pièces : il est donc un peu en marge de la tradition aquitaine pure.

2. Fol. 110-115 : un autre fragment du même tropaire est relié à la fin du lat. 10756, ff. 70-71 : dans ces *membra disjecta*, le texte liturgique est tracé à l'encre rouge.

3. Fol. 116 dont le texte continue sur les ff. de garde du lat. 2667 A (voir *Annales musicologiques* IV, 1956, p. 12 et, plus loin, le chap. IX).

4. Ce tonaire n'est pas retenu par C. Th. RUSSEL dans sa dissertation (*The Southern french Tonary...*) ; l'analyse de *The Th* I, p. 98 est insuffisante pour situer le manuscrit.

le plus aigu (Nête des hyperbolées) jusqu'à la *gravitas* (en bas du tableau) avec le *proslambanomenos* : ce tableau qui devait être reproduit huit fois — à chaque ton — indique le degré final du ton considéré (*finis*), le terme supérieur qu'il est théoriquement possible d'atteindre (*rara ascensio*) et enfin le terme inférieur du ton (*rara remissio*).

Suit un chapitre *De informationibus troporum : Nunc vere (?) illud ||||ndum est quod cum...¹*

Au fol. 117^v, l'exemple noté classique pour retenir les intonations des huit tons psalmodiques :

I <i>Pater in</i>	II <i>Filio</i>	III <i>Filius</i>	IV <i>in Patre</i>	V <i>Spiritus</i>
VI <i>Sanctus ab</i>		VII <i>utroque</i>	VIII <i>procedens.</i>	

Primus tonus jure non habet...

Le traité s'interrompt au bas du fol. 117^v : *Sciendum quod pro istarum nominibus vocum||||*

Au fol. 124, explication de la main dite de Gui d'Arezzo. Le tonaire commence enfin au fol. 124^v par le premier ton. Le titre *Primum querite* (et celui des tons suivants) est tracé en majuscules arrondies qui rappellent l'alphabet parfois employé dans certaines inscriptions du XIII^e siècle. Cependant, écriture et notation appartiennent bien encore au XII^e.

Primum querite regnum Dei . Noeoeane.

Antiennes de l'office (avec bref commentaire de chaque différence).

Suite du fol. 124^v au fol. 121 ; fin de la série des antiennes au fol. 122, puis *De officiis* (antiennes d'introït du premier ton).

f. 122^v Graduels, alleluia, offertoires, communions.

f. 118 : fin du premier ton : *Jam cesset primus tonus. Incipiatque secundus. De ratione hypophrygii et consonantiarum eius ordine. Secundus tonus id est plagis protii, qui et ypophrygius, in licanos ypaton...*

f. 118^v Tableau (*Acumen... Gravitas*, comme pour le premier ton) :

Secundus tonus non habet ^ax c.l. ^axi.d. ascendit tamen...

1. Le fragment du fol. 125, demi feuillet mutilé, appartient aux généralités du début : il y est question de la division du ton et du demi ton en « scisma ».

Secundum autem simile est huic . Noeagis. Antiennes de l'office (suite au fol. 123).

Entre 118 et 119, un fragment de feuillet du même tonaire.

f. 119 (le début théorique du III^e ton manque) : antiennes et répons du III^e ton. Fol. 119^v : introïts ; fol. 120 : graduels, alleluia, offertoires, communions.

fol. 120 *Quartus tonus, id est plagis deuteri, qui et dorius...* continué par la « *descriptio* » habituelle (fol. 120^v) et *Quarta vigilia...*

Les tons V, VI et VII manquent.

fol. 109 (le début théorique manque) *Octo sunt beatitudines . Noeagis.* Antiennes de l'office et (f. 109^v) répons. Les pages concernant les pièces de la Messe sont perdues.

Pour déterminer l'origine de notre tonaire, nous pouvons partir de deux indices : les variantes des formules modales et les pièces à mélodies multiples.

A cause des nombreuses lacunes du manuscrit, nous ne pouvons tirer grand chose des variantes choisies dans les formules modales ; nous avons en effet seulement dix variantes (sur la liste des vingt retenues : voir pp. 133-135) qui se répartissent en trois groupes : 5 variantes « toulousaines », trois variantes « limousines » et deux variantes particulières. Notre manuscrit aurait donc tendance à se rapprocher du groupe toulousain si... dans les dix cas de lacune il s'était comporté comme dans les dix cas où il peut « répondre » au test des variantes.

Second critère de classement : les pièces à mélodies multiples. Parmi les pièces citées dans le tonaire, nous relevons trois communions évangéliques de Carême¹, pièces pour lesquelles la tradition manuscrite du Graduel grégorien nous transmet plusieurs versions mélodiques : la Com. *Oportet te* (samedi de la II^e semaine de Carême) se chantait suivant neuf mélodies différentes ; *Qui biberit* (vendredi de la III^e semaine), suivant six mélodies, etc.². En désignant chaque

1. En Carême, les communions se succèdent dans l'ordre numérique des Psaumes : cinq d'entre elles ont été supprimées — avant la composition de l'archétype du Graduel grégorien — et remplacées par des pièces tirées de la péripécie évangélique du jour : ces lectures de l'Évangile sont en relation avec les anciens Scrutins préparatoires au Baptême : voir R. J. HESBERT, *Antiphonale Missarum Sextuplex* (Bruxelles, 1935), pp. XLVI ss.

2. Voir les remarques de G. BEYSSAC, *Rev. de Musicologie* XL, 1957, p. 139 ; R. J. HESBERT, *Paléo. Mus.* XIV, pp. 226 ss. ; S. MAROSSZEKI, *Origines du chant cisterc.* (Rome, 1952), pp. 102 ss.

LES MÉLODIES DES COMMUNIONS ÉVANGÉLIQUES DE CARÊME.

	MANUSCRITS AQUITAINS						MSS. FRANÇAIS	CATALOGNE
	SW. France ¹ Castille ²	St Yrieix (lat. 903)	St Mart. (l. 1132)	Tonaire (l. 7185)	Narb. (l. 780)	St Flour Clermont 73	Mss. frç. ³ Prov. ⁴ «Stand.» ⁵	Tonaire de Ripoll ⁶
COMM.					H (dérivé de D)			
Oportet te.	D	D	D	D		D	A	////
Qui biberit.	D ²	D ²	F ²	D	E ²	B ²	B ²	B
Nemo te ..	C	+ E C	E	///	C	A	A	C
Lutum.....	C	C	C	///	C	C	A	C(?) + A
Videns.....	C	C	D	C	C	C	A	B(?)

Témoins des différentes versions mélodiques :

1. (SW. France) : Paris, B.N. lat. 776 (Gaillac) ; Br. Mus. Harl. 4951 (Toulouse), Langres, Sémin. (Saugnac) ; Toulouse, Arch. Hte. Garonne, fragm. aquitain (Comm. *Qui biberit* seulem.) ; B.N. lat. 1118 (Tonaire) : Com. *Videns* seulem.

2. (Castille) Madrid, Academia Histor. 18, 45, 51 ; Palacio Naç. 429 ; Tolède, Bibl. Capitol. 35.10.

3. (Mss. français) : Le groupe de Saint-Denis (abbaye de Saint-Denis, Paris [mais non Sens], Beauvais, Corbie) ; la Champagne ; les anciens bretons ; quelques mss. normands ; Chartres, Le Mans ; le Val-de-Loire (Maillezais, Barbechat, Angers, Tours, Orléans, Fleury, mais non Nevers et Longré) ; Lyon, la Bourgogne (en part. Cluny).

4. (Provence) : Valence (graduel d'Hautecombe et Nîmes 4) ; on y rattache le graduel clunisien de Bruxelles II 3823, peut-être auvergnat (Sauxillanges ?).

5. Ce groupe que nous appelons « standard » est constitué par les manuscrits français, mais encore par la majorité des allemands, sauf dans les zones de transition (Rhénanie, Allemagne du Sud) et par un grand nombre d'italiens (sauf Monza, Vercelli [voir p. 171], Lucca, etc. et enfin l'Italie du Sud : la version des manuscrits bénéventains est reproduite dans *Pal. Mus.* XIV, p. 227 ss.) ; enfin, le *Graduale Romanum*.

6. (Ripoll) : Barcelone, Arch. Coron. Aragon, Rip. 74 (Tonaire : voir plus bas, p. 160) ; même mélodie pour la com. *Videns* que dans Londres, Br. Mus. add. 30850 (Silos), décrit p. 161.

type mélodique par une lettre, nous obtenons un moyen direct de classement qui se résume dans un tableau (voir page précédente) : ce tableau servira ultérieurement de base de comparaison pour les tonaires étudiés plus loin.

Il ressort de ce tableau que notre tonaire lat. 7185 se rattache encore, malgré les lacunes des communions *Nemo te* et *Lutum*, au groupe « toulousain » : il est malheureusement impossible de préciser davantage faute de citation de pièces propres composées pour les saints locaux.

2. GROUPE LIMOUSIN :

Sur la base de notre canon de variantes (ci-dessus, pp. 133-135), deux manuscrits provenant de Saint-Martial-de-Limoges constituent le groupe limousin : le Paris, B.N. lat. 909 et le lat. 1121 (note 1).

a) *Paris, B.N. lat. 909* : Tropaire-prosaire de Saint-Martial-de-Limoges, dont les trois parties datent du premier tiers du XI^e siècle. Le tonaire (fol. 251-257^v) fait partie de la section datée du début du XI^e siècle². Notation aquitaine à diastématie imprécise. Guidon en fin de ligne ou parfois *e* (= *equaliter*), mais plus rien après le fol. 206. Le ton de certaines pièces dans le courant du manuscrit est indiqué en marge par un chiffre romain (voir ci-dessus, p. 110 et 111).

Le tonaire comprend deux parties distinctes : tonaire de l'antiphonaire de l'Office (ff. 251-255) et tonaire du Graduel (ff. 255-257^v), qui comporte aussi les graduels et offertoires, mais non les alleluia.

Il est possible que le titre du tonaire a été gratté pour transcrire une antienne à saint Martial³ : il ne reste actuellement qu'un sous-titre :

1. Les tropaires de ces deux mss. font partie du premier groupe dans le classement établi par G. WEISS (*Zum Problem der Gruppierung südfranzösischer Tropare* : Arch.f.Musikwiss. XXI, 1964, p. 168) et de la Family I du groupement établi par Dav. G. HUGHES, *Further Notes on the Grouping of the Aquitanian Tropers* : Journ. of the Americ. Mus. Soc. XIX, 1966, pp. 3-12. Les résultats de notre classement sont substantiellement identiques : j'ai seulement inversé l'ordre de présentation. Voir aussi l'étude de Paul EVANS, *The Early Trope Repertory of St. Martial de Limoges* (1970), pp. 45 ss.

2. CHAILLEY, ms. (*Étud. grég.* II, p. 174 ; *École de St. Martial*, pp. 88-92) ; Bibl. Nat. *Catalogue des mss. lat.* I, p. 322 ; *Mss. datés* II, p. 39 ; H. HUSMANN, *Die Tropen- und Sequenzhs.*, pp. 118-119 ; RUSSEL, *Southern Fr. Tonary*, p. 43 ; D. GABORIT-CHOPIN, *La décor. des mss. à St. Martial*, pp. 80-81, 183 ; pl. 37 (n^o 69) et 44.

3. Dans le tonaire lui-même, on relève plusieurs traces de grattages (f. 255, 255^v).

Inci(pi)unt thoni, authentus protus supra antiphonas seu responsoria . Noannoecane . Primum querite regnum Dei.

Antiennes de l'Office — f. 251^v *Inde de Responsoriis.*

De secundo thono Proti filius PiMi (= Primi) contra ex alterius avi proba respons inthonaret. Noeagis. Secundus autem...

f. 254^v Psalmodie ornée (pour les cantiques évangéliques de Laudes et Vêpres) suivant les huit tons, sur *Gloria Patri...*

f. 255 *De introitibus in primo thono Autenti proti. Noannoecane* (même mélisme qu'au fol. 251) : *Gaudete in Domino, Suscepimus, etc.*

f. 257 (après le huitième ton) *Item de introitibus* : psalmodie ornée d'introït, suivant les huit tons (chiffre romain en marge), sur *Gloria Patri...*

On remarque au IV^e ton la mélodie de la Com. *Videns* telle qu'on la trouve dans les manuscrits français ou dans les manuscrits cluniens d'Auvergne, mélodie de type différent de celle des graduels aquitains ¹.

b) *Paris, B.N. lat. 1121* : Tropaire-prosaire de Saint-Martial-de-Limoges. Le tonaire figure au fol. 201^v-206, dans une section du manuscrit datée ² des années avant 1029, section au contenu identique à celle du ms. lat. 1120, mis à part le tonaire qui ne figure pas dans ce dernier manuscrit.

fol. 201^v AUTENTVS PROTUS HOC EST AVCTORITAS PRIMA

f. 202 : *Noannoecane . Primum querite...*

Gloria seculorum Amen. A. Misso Herode A. Traditor autem

Gloria seculorum Amen A. Dominus veniet A. Loquere Domine

.....

Gloria seculorum Amen A.O vir presta(ntissime) R. Descendit.

Gloria Patri et Filio... (mélodie des versets de répons du premier ton *De introitibus* (fol. 202^v)... *De communionibus.*

1. Voir le tableau de la p. 153.

2. CHAILLEY, ms. D¹ (*Etud. grég.* II, 169-171; *Ecole St. Martial*, pp. 81-83); *Le Graduel rom.* II, p. 98; HUSMANN, *Die Tropen-*, pp. 130-131; Facs. du fol. 24^v dans *Annales musicol.* VI (1958-1963), pl. I; RUSSEL, *Southern Fr. Tonary*, p. 43 et 222 (transcr. du tonaire); D. GABORIT-CHOPIN, pp. 61-62, 71-75; pl. 36-39. P. EVANS, *Early Trope*, p. 48, 129, ss., 271-273 (formules du tonaire).

PLAGI PROTI *hoc est junior primi* (même disposition qu'au premier ton ; ainsi jusqu'au huitième ton).

fol. 206 : Psalmodie simple (pour les antiennes de l'office) et psalmodie d'introït.

Ce tonaire choisit à peu près tous les mêmes exemples — quoique en nombre plus réduit — que le tonaire précédent, sauf cependant pour les introïts du premier ton où les différences d'ordre et de choix sont assez notables. Les titres des huit tons sont rédigés différemment, mais les gloses explicatives sont identiques.

La distinction des exemples entre pièces de l'Office et pièces de la Messe est observée à l'intérieur de chaque ton, tandis que dans le lat. 909 cette distinction est source de division en deux chapitres — selon le système ancien — à l'intérieur desquels on reprend l'énumération des huit tons.

3. GROUPE DÉRIVÉ DES DEUX GROUPES PRÉCÉDENTS :

Quelques tonaires en notation aquitaine se rattachent par leurs variantes à la fois au groupe toulousain et au limousin. Il n'est pas possible de désigner avec certitude leur appartenance à un groupe de préférence à un autre : ces manuscrits apparentés aux deux groupes forment un nouveau sous-groupe dérivé des deux précédents.

a) *Paris, B.N. lat. 7211* : Recueil de théoriciens de la musique¹, écrit en partie dans le courant du XII^e siècle (fol. 73-151^v) et en partie à la fin du XII^e siècle (fol. 1-72^v).

Ce manuscrit très complexe comprend quatre tonaires :

Premier tonaire (fol. 17^v-19) : Mal copié, sans aucun soin. Pas de notation musicale. fol. 17^v *Incipiunt toni I. Authentus protus. Nonan Noeane*. Antiennes de l'office puis antiennes d'introït. Au deuxième ton et aux suivants, ne cite qu'un ou deux exemples

1. *The Th.I*, pp. 101-105. — J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung im MA*. (1969), Abb. 35, 39, 40, 43, 49-50, 90, 101-102. — Cet important ms. aquitain présente plusieurs indices de parenté avec le centre de Luxeuil en Bourgogne : il contient en effet (fol. 123^v) le poème *Hactenus tetendi livam* (concernant en partie les consonances), dû à Guido (Gudino) de Luxeuil : cf. G. VECCHI, *Il planctus di Gudino di Luxeuil : Quadrivium I*, 1956, pp. 19-40. D'autre part, les variantes textuelles de la *Commemoratio brevis* (cf., p. 63, note 5) et surtout celles de l'*Alia Musica* (cf. éd. CHAILLEY, p. 65) rapprochent le ms. lat. 7211 du lat. 7212 : ce dernier contient copie d'une bulle d'Honorius II en faveur de Luxeuil (cf. *Rev. de Musicol.*, XLIX, 1963, p. 116).

par ton. Au fol. 18^v on relève les antiennes du ton dit « pérégrin » parmi les pièces du VII^e et du VIII^e ton. — Ce tonaire englobe les quatre modes paraptères.

Second tonaire (fol. 128^v-131^v) : les incipit sont notés en points superposés aquitains. Fol. 128^v *Pater in || Filio || Filius || In Patre*, etc. (intonations des huit psalmodies simples).

Primus tonus habet tres varietates in introitibus... In communionibus habet duas varietates... Au quatrième ton, on relève parmi les communions l'ant. *Videns Dominus*, mélodie de type A (voir p. 153).

Troisième tonaire (fol. 144^v-145) : Tonaire abrégé analogue au premier, mais mieux transcrit ; sans notation musicale. Les quatre modes paraptères ne sont pas repris.

Quatrième tonaire (fol. 148-149) : Tonaire abrégé avec notation alphabétique². Ne donne que les différences avec un seul exemple par différence. Le tonaire donne à nouveau les formules d'intonation (*Noannoecane... Primum querite... Octo sunt beatitudines*), avec notation aquitaine adiastrématique².

Comme les formules sont notées, il nous est possible de les classer : par onze variantes, ce tonaire se rattache au groupe limousin et par neuf variantes au groupe toulousain. On remarque au premier ton l'antienne *O quam beatum*, pièce propre dont l'identification apporterait peut-être un élément de localisation.

b) *Naples, Bibl. Naz. VIII D 14 (già 164)* : Manuscrit de petit format, du début du XII^e s. Notation aquitaine diastématique³. Après l'*Enchiridion liber (qui fuit compositus a dño. Oddone qui fuit peritus in arte musica... f. 1^v)*, suit une lettre d'un évêque A. à un autre évêque E. (initiales seulement), savant spécialiste de l'*Ars Musica*, au sujet des huit tons. La réponse de E. comporte un tonaire

1. Cf. A. de la FAGE, *Essais de diptérographie musicale...*, pp. 194-195 ; S. WANTZLOEBEN, *Das Monochord als Instrument und als System* (Halle, 1911), p. 45.

2. Facs. du tonaire des ff. 148^v-149 et de la « main musicale » qui suit dans J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung...*, p. 109, Abb. 50 et p. 123, Abb. 59.

3. La portée utilise une seule ligne rouge. Description du ms. par R. ARNESE, *Codici d'origine francese della B. Naz. di Napoli : Études grég.* III, 1959, pp. 30-31 (avec facs du début du tonaire, f. 21) ; *I Codici notati della B. Naz. di Napoli* (Firenze, 1967), p. 161, n° 46 e Tavola XXI (fac. du fol. 22^v = ant. du I^{er} ton). *The Th.* II, pp. 72-73.

noté (f. 21-40^v) avec description des différences et quelques exemples ¹ : f. 21, *Primum querite... Nonenoeane*. Antiennes de la Messe, antiennes de l'Office ; *Gloria Patri... sclorum, Amen* (pour les répons prolixes) ; antiennes d'invitatoire. — F. 26, *Secundum autem...* (même plan). — III^e ton (f. 27^v)... VIII^e ton (f. 38^v).

Les citations d'exemples sont nombreuses au premier ton, mais en petit nombre aux tons suivants. Les citations caractéristiques sont l'introït *Si enim (credimus)*, au IV^e ton, pièce pour les défunts assez répandue en zone aquitaine ², et surtout l'antienne *Juliani invictissimi* (f. 25, I^{er} ton), appartenant à l'office de saint Julien le Martyr, honoré principalement en Auvergne ³.

Une origine auvergnate pour le manuscrit de Naples expliquerait assez bien la répartition des variantes relevées sur les formules d'intonation (10 var. « limousines », 5 toulousaines et 4 « neutres »). Le manuscrit a été recueilli dans la collection de la famille des Farnese, commencée vers 1493-1494, avant d'émigrer — avec la fameuse bibliothèque, — à Naples.

c) *Paris, B.N. nouv. acq. lat. 443* : Ce recueil de 36 feuillets comprend deux manuscrits nettement distincts : dans le premier, figure un office de sainte Foy (f. 1-17^v), composé dans l'ordre numérique des tons ⁴ et un office de sainte Madeleine (f. 19^v ss.), tous deux suivant le rite monastique et en notation aquitaine.

Le second est différent à tous points de vue : le format des pages est supérieur d'un centimètre à celles du premier manuscrit. Ce second manuscrit est d'ailleurs un membrum disjectum du ms. 240

1. Le texte de cette curieuse « correspondance » se retrouve avec de nombreuses variantes rédactionnelles, dans Berlin, Staatsbibl. der Stiftung Preuss. Kulturbesitz, Ms.Lat. Oct.265, du XII^e s. (cf. pp. 230 ss. ci-dessous). Le début du ms. est apparenté à Plaisance 65, f. 3 (cf. chap. v). Le tonaire — sans notation — ne cite qu'un exemple par différence et présente plusieurs omissions.

2. Mais ailleurs aussi ! Cf. *Études grég.* II, p. 93, n^o 14 (liste de mss.).

3. Paris, B.N.lat. 944 (Aurillac), f. 141, col. 5 ; B.N.lat. 1274 (Brév. de Clermont), f. 470 ; Bréviaire imprimé de 1553 pour la Chaise-Dieu. — Reims, ms. 321 (191), écrit au xv-xvi^e s. pour St. Julien de Reims, a emprunté son office noté à St. Julien de Brioude. Le Limousin (mss. de St. Martial) et la région de Toulouse semblent ignorer l'office de st. Julien : cependant, Tolède, B.Cap.44.1 (Sud-Ouest de la France) et Escorial L III 4 (copié en Espagne sur un modèle languedocien) donnent quelques antiennes pour Laudes ou Vêpres : l'ant. *Juliani* n'y figure pas.

4. Première antienne du premier ton ; seconde antienne du deuxième ton, etc. Cet office est différent de celui de Sélestat 22 de sainte Foy de Sélestat (en notation aquitaine). L'alleluia (fol. 15), V. *Apparuit Virgo Fides* se retrouve dans le lat. 1240, fol. 188^v et dans Clermont 73, fol. 276^v. Voir un facs. photographique dans A. BOUILLET et L. SERVIÈRES, *Sainte Foy, vierge et martyre* (Rodez, 1905), p. 645.

d'Orléans¹ (ff. 33-48), tandis que l'office de sainte Foy appartenait au ms. 347 de la même bibliothèque². La réunion des deux manuscrits sous la même reliure est purement fortuite et si le premier vient sûrement du sud-ouest de la France, il est très difficile de se prononcer sur l'origine du second qui contient le tonaire.

Au fol. 36^v une ligne en notation à points superposés est singulièrement semblable à la notation aquitaine ; mais le tonaire lui-même n'est pas noté suivant ce système. Il semble qu'on est en présence d'une notation française sur quatre lignes, avec lettres-clés au début de chaque ligne, sans guidon en fin de portée³.

Aucune pièce caractéristique dans les *exempla* ne permet de préciser l'origine du tonaire. Plus loin, avec une notation identique à celle du tonaire, on relève l'hymne *Celebremus festa Johannis Baptistae* (fol. 34, B), mais l'origine de cette hymne est inconnue⁴.

Par les variantes des formules d'intonation, le manuscrit offre une certaine parenté avec le groupe limousin (dix variantes), mais il faut remarquer que sur les vingt variantes du sondage il ne se prononce que sur quinze d'entre elles (quelques formules sont restées sans notation).

En résumé, les relations de ce tonaire avec la zone aquitaine sont fort ténues et même, peut-on dire, extrinsèques au tonaire lui-même. Ce tonaire ne comporte ni titre rubriqué, ni sous-titre.

fol. 29, A : *Primum querite...* (pas d'echema au premier ton) : antiennes d'introït et antiennes de l'office. *Gloria Patri* des répons prolixes.

fol. 29^v, B : *Secundum autem... Noeais. Plaga proti*, etc. (mêmes divisions qu'au premier ton).

4. TONAIRES ESPAGNOLS RATTACHÉS AU GROUPE AQUITAIN :

Un demi-siècle avant que la Castille n'ait reçu la liturgie romaine et le chant grégorien — destinés à remplacer le rit hispanique aboli

1. Manuscrit volé par Libri (Libri 78) : L. DELISLE, *Catalogue des mss. des fonds Libri et Barrois* (Paris, 1888), p. 15 et 16.

2. La suite des pièces liturgiques des deux offices mentionnés se poursuit dans ce ms. 347 (M. 296) d'Orléans, également en notation aquitaine (cf. D. GRÉMONT, *Le culte de St. Foi ... Rev. du Rouergue* 23, 1969, 165-175).

3. La forme de certains neumes (scandicus, clivis, torculus) ferait penser à un modèle italien (le ms. contient des extraits de Guy d'Arezzo) : l'absence de guidon serait plutôt l'indice de notation française : voir mes remarques dans *Festschrift Br. Stäblein* (Kassel, 1967), pp. 128-129.

4. Cet incipit manque au *Repert. Hymnologicum* et dans les *MMMÆ I*

par Rome à la fin du XI^e siècle — un témoin du chant grégorien se rattachant à la tradition aquitaine se révèle dans un manuscrit catalan : le tonaire de Ripoll. Un autre tonaire a été inséré en marge d'un des tout premiers témoins du chant grégorien en Castille, l'antiphonaire de Silos.

a) *Barcelone, Archives de la Couronne d'Aragon, Ripoll 74* : Sur les premiers feuillets d'un manuscrit des Étymologies d'Isidore, une main catalane du XI^e siècle a transcrit et noté un petit tonaire (fol. 1^v-5^v) dans lequel les tons sont désignés par *Sonus* au lieu de *Tonus* comme dans certains tonaires du Sud-Ouest de la France, tel que ceux de Toulouse et de Narbonne¹.

Voici le plan du tonaire, noté en neumes catalans² :

fol. 1^v *Hii sunt octo Soni sicut octo sunt partes orationis* (sous-titre, en capitales rustiques, emprunté au *Microlog*, cap. XIII) : (*N*)*oeoeane, Noeagis...* les huit formules échématisées à la suite, comme dans les manuscrits de l'*Enchiriadis* ou de la *Commemoratio brevis*.

Quid nobis oporteat inchoandum adoptat : Primum querite regnum Dei... Octo sunt beatitudines (les huit formules latines).

Hec octo sunt Gloriam per quem officii innectuntur ad primo Sono usque in vocibus VIII : Gloria Patri... d'introït (*officium*) suivant les huit tons, précédés chacun d'un chiffre romain.

Et similiter octo Gloriam per quem pertrahuntur responsi ad primo sono usque in (VIII) : versets des répons prolixes de l'Office.

Et inde ut supra octo Gloriam per quem antiphonis cum psalmis modulantur ad primo sono usque in VIII sono (psalmodie simple).

Suivent les incipit d'introït ; quelques graduels, alleluias, offeratoires et communions : les incipit de répons et antiennes de l'office.

Par plus d'un point, ce manuscrit se rattache aux aquitains. Il cite parmi les pièces du VIII^e ton l'introït *Domine dilexi decorem*, propre aux manuscrits du Sud-Ouest de la France, pour la messe du deuxième dimanche de Carême, primitivement aliturgique³. En

1. Dans un manuscrit catalan du XV^e siècle (Gerona, Semin. 148), cité par Br. STÄBLEIN (art. « Passion » : MGG. X 896), le récitatif orné de la finale de la Passion (*Altera autem die...*) est désigné sous le terme « *sonus major* ».

2. M. SABLAYROLLES, *Une notation grégorienne espagnole* : « *Al Maestro Pedrell Escritos heortesticos* (Tortosa, 1911), p. 303. — H. ANGLÈS, *La Musica a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona, 1935), p. 134, n^o 1, fig. 26. — G. SUNYOL, *Introduction à la paléographie musicale...*, p. 366, pl. 108 (fac. du fol. 4 contenant les pièces de la Messe du V^e ton).

3. Pour ce *Dominica vacat* on reprenait le plus souvent l'intr. *Reminiscere*

autre, deux mélodies sont indiquées pour la communion *Mirabantur* : une mélodie en I^{er} ton et une seconde en VII^e ton, beaucoup plus répandue — encore en usage au Graduel romain ; ce doublet mélodique se rencontre dans le graduel de Gaillac (B.N. lat. 776, f. 25). Enfin, pour la communion *Beati mundo corde*, même mélodie qu'à Narbonne (B.N. lat. 780, fol. 97^v), différente de celle des autres aquitains¹.

A côté des pièces usuelles du Graduel (graduels, alleluia², offertoire) et de l'antiphonaire, le tonaire cite quelques pièces tirées d'anciens offices propres : au V^e ton, ant. *Beata Augusta*, de l'office de saint Symphorien ; ant. *Julianus sanctus*, pour saint Julien le Martyr³ ; au VI^e ton, l'antienne *Igitur quia viribus*.

Malgré ses sources aquitaines, choisies avec éclectisme, ce manuscrit garde une originalité propre, surtout en raison de son plan et de ses titres.

b) *Londres, British Museum, add. 30850* : Antiphonaire monastique de l'abbaye Saint-Dominique-de-Silos, en Castille, avec les pièces de chant grégorien traditionnelles, mais transcrites en lettres wisigothiques et notées en notation neumatique du Nord de l'Espagne, comme les anciens livres de chant hispanique⁴.

Cet antiphonaire est donc un manuscrit de transition écrit et noté au moment où l'ancienne liturgie hispanique fut remplacée par le rit romano-bénédictin vers la fin du XI^e siècle⁵.

Dans les marges des dernières pages du manuscrit (fol. 235^v-241^v), une main du début du XII^e siècle a transcrit un tonaire : le texte de

du mercredi des Quatre-Temps, sauf en Bretagne, où on avait composé l'intr. *Sperent in te* et dans le Sud-Ouest de la France, où on chantait l'introït *Domine dilexi decorem* : cf. *Acta Musicologica* 35, 1963, p. 61, note 42.

1. Voir le tableau de la p. 153, pour les communions évangéliques de ce ms.
2. Entre autres l'alleluia *Ne timeas* qui se trouve dans les graduels aquitains et italiens : SCHLAGER, *Thematischer Katalog...*, n^o 395. MMMÆ VII, p. 328.

3. Cette ant. n'appartient pas aux anciens offices cités p. 158, note 3 : elle est probablement identique à l'ant. *Sanctus Julianus* des fragments aquitains des Archives de la Haute-Garonne.

4. Voir un facsimilé de la notation dans *The Musical Notation of the Middle Ages*, pl. IV et dans CAO II, pl. XI.

5. De l'abondante bibliographie concernant surtout la paléographie du ms., nous retiendrons seulement l'introduction à l'édition intégrale du texte faite par R. J. HESBERT (CAO II, pp. xvii-xix). Remarquons qu'un bréviaire noté de Silos (Br.Mus.add. 30848) est à peu près contemporain de notre antiphonaire : même écriture et même notation. — Sur la suppression de la liturgie hispanique et l'adoption du rit romain, voir P. DAVID, *Grégoire VII, Cluny et Alphonse VI : Études historiques sur la Galice et le Portugal*, Paris-Coïmbre, 1947, notamment le chapitre consacré aux livres liturgiques.

cette addition marginale est écrit en écriture wisigothique, puis — à partir de la septième ligne — se poursuit en minuscule courante. La suite du texte du tonaire se répartit là où il y a de la place dans les marges, en interlignes et parfois même sur grattages. Le tonaire est d'ailleurs inachevé et ne se poursuit pas au delà du VI^e ton.

La notation de ce tonaire ne se laisse pas clairement définir : nous ne sommes en présence ni de la notation à points superposés classique, ni de la notation wisigothique. Ces neumes rappelleraient plutôt par certains détails les notations de l'Italie du Nord.

D'ailleurs, la présence des antiennes *Pro fidei meritis*, *Naturae genitor* de l'office dominical ne s'opposerait pas à une origine italienne du tonaire¹. Cependant, par les indications tonales assignées à plusieurs introïts², le tonaire de Silos a tendance à se rapprocher du classement adopté par les graduels et tonaires aquitains.

*
* *

L'analyse de tous ces tonaires aquitains a révélé des liens de parenté en tous sens aussi bien à l'intérieur de la « zone aquitaine » qu'entre le Sud-Ouest de la France et l'Espagne. Ces relations, explicables par plusieurs raisons³, nous amènent naturellement à la question capitale de l'archétype : ces tonaires du X^e et du XI^e siècle découlent-ils d'un archétype plus ancien, source de la tradition aquitaine ?

Il est évident que certaines particularités ne peuvent s'expliquer que dans l'hypothèse d'un ancêtre commun : ainsi, dans le groupe toulousain, se rencontrent dans tous les manuscrits du groupe les mêmes tropes pour l'introït *De ventre* ; au IV^e ton, les mêmes tropes pour l'intr. *Resurrexi*⁴. Bien mieux, dans ces tonaires, l'introït *De ventre*, pour le 24 juin, vient en tête des introïts du premier ton et

1. Dans l'étude des manuscrits grégoriens d'Espagne, il ne faut pas sous-estimer l'apport italien, au moment de la suppression du rit hispanique. Les bibliothèques d'Espagne conservent maints livres apportés d'Italie au moment de la réforme : par ex. le ms. 10 de Tortosa, missel toscan du XI^e siècle.

2. Une seule comm. évangélique est citée (*Videns Dominus*), suivant la même mélodie que le tonaire de Ripoll : voir plus haut, p. 153, note 6.

3. Le facteur des relations monastiques de maisons telles que Aurillac, Moissac, Conques, etc. entre elles et avec l'Espagne, n'est pas négligeable : voir Ch. HIGOUNET, *Une carte des relations monastiques transpyrénéennes au Moyen-Age : Revue de Comminges*, t. LXIV, 1951 (en espagnol, dans *Pireneos VII*, 1951, pp. 543-553).

4. Les tropes de l'*Amen* final de l'Intr. *Nunc scio vere* dans le tonaire du lat. 776 (f. 152^v) sont différents de ceux qui sont notés au fol. 101^v, dans le corps du graduel. De même, pour les tropes de *Resurrexi* (voir ci-dessus, pp. 141-142).

Resurrexi, pour le dimanche de Pâques, en tête des pièces du IV^e ton, alors que ces pièces devraient se trouver, compte tenu de l'ordre liturgique, au milieu de la série¹.

Mais au delà du groupe toulousain et du groupe limousin, pourrions-nous saisir un moyen de déterminer si un archétype très ancien ne se place pas en tête de la tradition aquitaine ? Pour dégager les liens qui rattachent les tonaires aquitains à leur archétype perdu, nous étudierons l'ordre des différences psalmodiques du premier ton dans les manuscrits du groupe toulousain et limousin. Pour désigner les différences, nous utiliserons le système de lettres et de chiffres de l'*Antiphonale Monasticum* (1933), déjà employé précédemment (voir p. 87).

En examinant ce tableau (page suivante), une première constatation s'impose : l'homogénéité du groupe toulousain, à l'exception du ms. de Toulouse (Harl. 4951), qui a modifié l'ordre des différences. Le groupe limousin apparaît moins cohérent, mais l'accord des manuscrits sur quelques points précis (place des diff. 1, 4, 7, 9), permet, tout en éloignant ce groupe du groupe toulousain, de resserrer le lien qui les rapproche entre eux. Quant au lat. 7185 et à Naples VIII D 14, ils demeurent — comme auparavant — en marge des deux principaux groupes.

Les deux groupes en question dérivent chacun d'un archétype qu'il ne serait pas impossible de reconstituer. L'étude des *exempla* communs à chaque groupe² confirme d'ailleurs l'existence des deux archétypes de groupe. Mais la nature des liens reliant entre eux ces deux archétypes est un problème difficile à cerner, car les remaniements apportés de part et d'autre à un hypothétique archétype de toute la tradition aquitaine sont tels qu'une reconstitution de celui-ci s'avère à peu près impossible. Nous pouvons admettre comme probable pour le moment que le plan de cet archétype était différent de celui du tonaire carolingien et qu'il comportait à l'intérieur des huit chapitres concernant les tons la subdivision habituelle : pièces de l'office (et répons nocturne) et pièces de la messe (et annexes).

Cette remarque n'est pas une critique de la valeur des tonaires

1. Voir le tableau comparatif de la p. 145. Ces remarques ne valent pas pour le lat. 776 qui énumère les pièces dans l'ordre liturgique (qui peut seul prétendre à la plus haute ancienneté).

2. Ces exemples choisis pour chaque différence se retrouvent à peu près dans le même ordre dans les manuscrits de chaque groupe, mais pas toujours au complet. Il faut faire une mention spéciale de l'ant. *O vir prestantissimus (-issime)*, du groupe limousin. Cette antienne vient de l'office propre de saint Martial contenu dans les mss. limousins (Paris, B.N.lat. 909, f. 65 ; lat. 1146 ; Arsenal 666, etc.) ou auvergnats (lat. 944).

LES DIFFÉRENCES PSALMODIQUES DU PREMIER TON
dans les tonaires aquitains.

	776	1084	780	1118	1240	Napl.	4951	909	1121	7185
Différences psalmodiques *										
f	1	1	1	1	1	1	1	6(?)	2	8
gg	2	2	2	2	2	3	7	2	3	5
a ³	3	3	3	3	3	3	5			1
g var. de 2						2		1	1	2
a ⁴	4	4	4	4		4	6	4	4	12
a	5	5	5	5	4	5	2	11	8	6
g ²	6	6	6	6	5	7	4	7	7	10
D ²	7	7	7	7	7	8	8	3	10	
D*	8	8	8	8	6	6	3	8(?)	5	3,4 11
E	9	9	9	9	9	9	9	10	6	7
E ²	10		10		8			9	9	
D ³	11	10 add. marg.								9
		aa (11)								
								5 12	11	

1. Sur le système de désignation des différences adopté ici, voir plus haut la note au tableau de la p. 87.

aquitains pour une reconstitution éventuelle des mélodies des différences psalmodiques du tonaire carolingien, bien au contraire : une modification dans l'ordonnance et la disposition d'un tonaire n'implique nullement « trahison » du modèle, notamment au point de vue musical. Aussi, les tonaires aquitains, et en particulier celui de Gaillac (Paris, B.N. lat. 776), seraient à étudier de très près dans l'essai de restitution des différences psalmodiques du tonaire carolingien...

La modification du plan primitif du tonaire est un fait certain en ce qui concerne l'archétype des tonaires toulousains, dont le groupe est plus homogène que le groupe limousin. Cette homogénéité du groupe des tonaires toulousains est un fait qui rejoint les constatations faites à propos de la tradition du Graduel romain, en faveur des graduels de Gaillac et de Toulouse de préférence aux autres graduels aquitains.

En somme, si le classement généalogique des traditions locales est une entreprise relativement aisée, le problème de leur rattachement aux sources primitives n'est pas facile à éclaircir. Mais avant de formuler une conclusion de portée générale, il faut étudier les autres traditions locales : l'enquête se poursuivra donc par l'étude d'une branche de la tradition, géographiquement et liturgiquement voisine de la tradition aquitaine, celle de l'Italie. Les rapports avec la péninsule, au point de vue de l'histoire de la transmission du chant grégorien et de l'*Ars Musica*, difficiles à discerner avant le XI^e siècle, se sont intensifiés dans les deux sens, surtout après l'an mille.

CHAPITRE V

LES TONAIRES ITALIENS

L'Italie, surtout dans la grande plaine septentrionale limitée par l'arc des Alpes, est un creuset dans lequel les courants de la tradition descendus de toute part ont fusionné. Qu'il s'agisse de l'histoire du répertoire liturgique ou de l'origine des notations neumatiques destinées à fixer les mélodies sur le parchemin, on relève partout des traces d'influence venues du Nord ou du Nord-Ouest : ainsi, dans un manuscrit de Nonantola, figure un tonaire copié sur un modèle de Reichenau (voir p. 43) ; à Monza, un tonaire emploie les lettres en usage dans les tonaires helvétiques (voir p. 247) ; à Pavie, enfin la notation bretonne a été adoptée par le notateur du graduel de la cathédrale (ms. Ivree, Bibl. Cap. LX).

De même, les relations du répertoire entre manuscrits aquitains et bénéventains, établies soit indirectement par cheminement à travers la péninsule, soit directement d'une région à l'autre par des échanges de manuscrits et de chantres, sont décelées et connues. Sans doute, ces relations ne sont pas à sens unique et nous relèverons plus tard maints faits et indices dénotant cette influence de l'Italie au delà de ses limites naturelles.

Cette influence de l'Italie au delà de ses frontières se remarque surtout à partir du XI^e siècle : elle est due principalement au rayonnement des écrits de deux théoriciens italiens, l'auteur anonyme du *Dialogus in Musica*¹ et surtout Guy d'Arezzo.

Ces deux auteurs italiens ont fondé leur enseignement non — comme en France — sur un héritage doctrinal réalisant une synthèse entre les écrits de Boèce et le donné musical contenu dans le répertoire

1. Dans *Revue de Musicol.* (LV, 1969, pp. 119 ss.), j'ai démontré que l'auteur du *Dialogue sur la Musique* attribué à Odon était un moine italien, écrivant dans un monastère proche du diocèse de Milan au début du XI^e siècle : les liens doctrinaux entre le « Dialogue » et le « Micrologue » s'expliquent désormais par la proximité d'origine et d'époque de leurs auteurs.

liturgico-musical, mais uniquement sur une analyse musicale du chant grégorien : les conclusions de ce travail d'analyse sont synthétisées dans les deux manuels — le « Dialogue » et le « Micrologue » — en un style sobre usant d'un vocabulaire qui écarte tous les termes d'origine grecque¹.

Ce parti pris de simplicité du Dialogue et du Micrologue s'explique par le but des auteurs chargés d'enseigner la musique vocale — celle qui prédominait alors sur toutes les autres formes de musique, — moins que par une sorte de méfiance à l'égard de l'*Ars Musica* — la « philosophie » suivant Guy — et encore moins par ignorance des écrits de Boèce et des théoriciens ultramontains².

Le Dialogue et le Micrologue cherchent à préparer les jeunes chantres à une pratique intelligente du répertoire : les deux manuels citent nombre de pièces empruntées au Graduel et à l'Antiphonaire ; ils citent et analysent les formules des antiennes-types qui ne se trouvent que dans les tonaires³. A plusieurs reprises, le Maître du Dialogue et Guy ont renvoyé au tonaire⁴, mais ils n'ont pas cru bon de refaire pour leur part un nouveau tonaire, car il s'en trouvait alors suffisamment en circulation.

Les tonaires d'origine italienne peuvent se diviser en trois groupes : les tonaires anonymes de l'Italie du Nord, dont certains sont copiés sur des modèles « étrangers » (helvétiques, allemands ou français) ; les témoins du tonaire de l'Abbé Odon, grand tonaire composé en Italie centrale, très répandu dans la péninsule et « exporté » au delà des Alpes. Ce tonaire est pratiquement inconnu, bien qu'il ait été publié (sous le titre *De (in) modorum formulis*) d'après un manuscrit interpolé. Enfin, dernier groupe, les témoins du Tonaire de la Curie (début du XIII^e siècle) dont les origines et même l'identification posent des problèmes délicats à résoudre.

1. M. HUGLO, *art. cit.*, *Revue de Musicol.* LV, 1969, p. 149.

2. Guy recommande la lecture de Boèce, mais précise que cette lecture est utile seulement aux « philosophes » (GS.II 50 B) : d'autres textes de Guy visant les « philosophes » ont été réunis par F. A. GALLO (*La Musica e le Artes in Italia attorno al Mille : Quadrivium V*, 1962, pp. 101-107). J'ai noté ailleurs (*Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 149 et p. 131, n. 4) que le *de Institutione Musica* de Boèce et la *Musica Enchiriadis* étaient beaucoup moins répandues en Italie qu'en France ou en Allemagne. Cependant, Guy a recommandé la lecture de l'*Enchiridion*, c'est-à-dire de la *Musica Enchiriadis* : cf. *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 130, sur l'interprétation de son texte (GS.II 50 B).

3. Cf. *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 131.

4. Les deux auteurs italiens ignorent le mot *tonale* ou *tonarius* alors récent : ils emploient la périphrase *in formulis modorum* : cf. *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 166.

I. LES TONAIRES DE L'ITALIE DU NORD.

Suivant l'ordre chronologique des sources, nous rencontrons en premier lieu un ancien tonaire en rapport avec les tonaires sangalliens : le tonaire du graduel-antiphonaire de Monza.

Dans le plus ancien graduel-antiphonaire du chapitre de Monza¹, du début du XI^e siècle, noté par une main italienne en neumes de type sangalliens, un tonaire a été inséré entre le graduel et l'antiphonaire aux ff. 87-88. Ce tonaire, contenant seulement des antiennes, est voisin du tonaire de Saint-Gall, Stiftsbibl. 388 : il utilise devant chaque antienne le ton de la pièce grâce à une voyelle (qui a donc valeur de chiffre) et la différence psalmodique au moyen d'une consonne, exactement comme les tonaires helvétiques². Cependant, cette différence est encore notée en neumes entre les lettres-tonaires et l'incipit de l'antienne.

Au fol. 88^v, antiennes d'invitatoire et psaumes invitatoires classés par tons³, avec indication du ton à chaque début : *authenticus protus*, etc.

Le graduel manuscrit Monza, Bibl. Capitolare C 13/76, du XI^e siècle, n'est pas identique au manuscrit précédent sur plusieurs points⁴. Il contient au début, sur une dizaine de pages, un tonaire dont la lecture est assez difficile en raison de la détérioration du parchemin par l'humidité et la moisissure.

1. Bibl. Capitolare C 12/75 : voir *Le Graduel romain*, II, *Les Sources* (1957), p. 76. — HESBERT, CAO I, p. XXI et pl. V. — P. FISCHER, *The Th.* II, p. 69. — A la fin du présent ouvrage, la pl. II ; l'étude de ce tonaire sera reprise au chap. VI (Tonaires helvétiques).

2. E. OMLIN, *Die sankt-gallische Tonarbuchstaben* (Regensburg, 1934) a spécialement étudié cette tradition, mais n'a pas utilisé le ms. de Monza. Le tonaire italien du manuscrit de Genève, Coll. Bodmer, mentionne un manuscrit qui contenait ces lettres-tonaires : voir plus bas, p. 191.

3. Il ne s'agit pas exactement d'un « tonaire des invitatoires » (*The Th.* II, p. 69), mais de la série habituelle des invitatoires avec leurs antiennes (cf. CAO I, p. XXI) qui sont habituellement classés par tons. Dans un manuscrit de Haute-Italie (Berlin, Staatsbibl. Coll. Hamilton, n° 688 : catal. Boese, 1966, p. 332), les invitatoires classés par tons sont précédés des antiennes-types au début de chaque ton : *Primum querite... Secundum autem*.

4. FRISI, *Memorie storiche di Monza...*, III, p. 42, n° XCV. — *Le Graduel romain*, II, *Les Sources*, p. 76. — Le ms. (17,5 × 28 cms.) est en assez mauvais état : conservé dans les combles de la sacristie, il a, plus que d'autres, souffert de l'humidité. Des taches violettes de moisissure ont effacé l'encre (sauf f. 164-164^v).

Les quatre premiers feuillets du début ont été remontés sur onglet : ils contiennent les trois premiers tons :

f. 1 : *In nomine Domini, Incipit |||||* (titre illisible) *Noannoecane* (et probablement), *Primum querite...*

Antiennes du premier ton d'introït et de communion. Répons noct.

f. 2 : *Plagis protus, id est secundus sonus*
Noeagis. Secundum autem simile est...

f. 2^v : *III^s sonus* f. 3^v *IV^s sonus...*

La suite du tonaire doit être cherchée aux fol. 185 (*VI tonus*), f. 186 (*VII sonus*) et f. 187 (*VIII sonus*). La fin du VIII^e ton est au fol. 164, le moins détérioré du tonaire. Au fol. 164^v, le tonaire s'achève avec le ton dit « pérégrin » (Ant. *Nos qui vi vivimus*).

Le terme *sonus* pour *tonus* se rencontre dans les tonaires toulousains (cf. p. 111) : on le relève encore dans un autre tonaire qui paraît bien d'origine italienne, mais de provenance française, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan.

Ce manuscrit est un bel homiliaire du XI^e siècle qui se trouvait au XV^e siècle à Bonlieu et qui fut apporté à Avignon avant de parvenir à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan¹. Sur un feuillet resté blanc (f. 62-62^v), un tonaire avec neumes français a été ajouté dans le courant du XI^e siècle. Le premier ton commence au fol. 62, col. A et continue sur la colonne B ; le quatrième ton se poursuit non sur la colonne B, à la suite du troisième ton, mais reprend au bas de la colonne A de la même page. Enfin, le début du huitième ton manque par suite d'une déchirure en haut du f. 62^v.

Ce tonaire ne donne que des antiennes de l'office à raison d'un incipit par différence : *Authentus Protus* — *Primus sonus*.

NONANNOEANE (mélisme neumé) — *Primum querite regnum Dei*.

Ecce nomen Domini : Gloria, seculorum Amen.

Levate capita vestra : Gloria, seculorum Amen.

Ite dicite Johanni : Gloria, seculorum Amen, etc.

1. Milan, Bibl. Ambros. H 146 inf. (151 ff. — 18,5 × 25,5 cms.). Reliure restaurée à Praglia en 1954. Le manuscrit est d'origine monastique (ff. 1 et 2 : extraits de la *Regula Benedicti*) et provient d'une des nombreuses maisons ayant porté le nom de Bonlieu (« *Domus Boni Loci in Gallia* », fol. 3, main du XV^e s.). Une abbaye à proximité des pays de langue d'oc ou d'une de ces vallées reliant le Dauphiné aux plaines de l'Italie du Nord (Val d'Aoste ou Doire Ripaire ?) expliquerait la présence de ces neumes accents français ou italiens des ff. 61^v, 63^v et 77^v et ceux du fol. 62^v qui rappellent la notation neumatique de Monza.

Remarquer dans ce tonaire le terme *sonus*, dans le titre de chaque ton, qui rappelle les tonaires languedociens et catalans (cf. *supra*, p. 160). En second lieu, la différence qui fait suite à l'*exemplum*, alors que dans la plupart des cas, c'est l'énoncé de la différence qui ouvre la série des exemples. Cette présentation trahit une parenté avec les tonaires du groupe de l'Enchiriadis¹, tout comme la liste des formules échématisques ouvrant chaque ton : dans ce genre de liste, la formule est propre à chaque ton et ne se ramène pas à deux types (un pour les authentiques, *Nonenoeane*, et un pour les plagaux, *Noeagis*).

Le tonaire annexé à la collection de la Musica Enchiriadis se rencontre encore dans deux manuscrits du Nord de l'Italie : le manuscrit de Cracovie, Bibl. Jagell 1965 (voir ci-dessus, p. 69) et dans le second tonaire du manuscrit provenant de Nonantola². Ce dernier manuscrit nous est déjà connu : il contient, outre des textes liturgiques et des coutumes monastiques, une copie du tonaire carolingien (voir ci-dessus, p. 41) ; son second tonaire fait suite à une table d'antiphonaire (ff. 59-81), dont les incipit comportent l'indication du ton psalmodique en chiffres romains (voir ci-dessus, p. 116) : c'est un tonaire bref, sans titre, ne citant qu'un ou deux exemples par différence. Il n'est pas de la même main que le contexte précédent : la notation neumatique, quoique de l'Italie du Nord, n'est pas spécifiquement « nonantolienne » comme celle qui précède dans le manuscrit (fol. 102, hymne du Carême *Ex more...*)

fol. 102^v *Primum querite regnum Dei* (avec « neume »)
Gloria — seculorum, Amen. Ecce nomen Domini.
Gloria — seculorum, Amen. Sancti per fidem.
Gloria — seculorum, Amen. Antequam.
Gloria — seculorum, Amen. Vidimus... Volo Pater...
 etc.

Ce tonaire ne donne pas les formules échématisques (*Nonenoeane...*) mais seulement les antiennes-types latines. Il ne cite pas les pièces

1. Voir ci-dessus, p. 69 : cette disposition se retrouve presque uniquement dans le groupe de tonaires de la collection de l'Enchiriadis.

2. Rome, Bibl. Casanate 54 (XI^e s.) : *Catalogo dei mss. della Bibl. Casanate I* (1949), pp. 103-110. — G. GULOTTA, *Gli antichi cataloghi e i Codd... di Nonantola : Studi e Testi* 182 (1955), p. 262 et 182 bis p. 48. — Le manuscrit contient des coutumes clunisiennes (Br. ALBERS, *Consuet. monast.* II, pp. 1-30). Sur le premier tonaire de ce manuscrit et les pièces liturgiques, voir *Acta musicologica* 40 (1968), pp. 22-28.

de la messe, mais seulement des antiennes de l'office : sa liste d'exemples est identique d'un bout à l'autre à celle du manuscrit italien de Cracovie, Jagell 1965, du XI^e siècle (ci-dessus, p. 69) qui appartient au cycle des tonaires de l'Enchiriadis : cette collection de textes groupés autour de l'Enchiriadis a donc connu une certaine diffusion en Italie du Nord et révèle un nouveau courant d'influence venu du Nord.

A la fin d'un psautier-hymnaire de Vercelli, du X^e siècle¹, on a ajouté au XI-XII^e siècle un tonaire qui — comme celui de Milan, Bibl. Ambros. H 146 inf. — a conservé la forme primitive des formules échématisées.

Le tonaire ne porte aucun titre. Il commence par l'annonce du premier ton : f. 287, *Auctensis protus hoc est senior protus. Primus vel auctor. Nonenoeane. Primum querite... Gloria-seculorum, Amen. Gaudete in Domino*. Après la série des introïts, vient celle des communions et enfin la série des antiennes de l'office.

f. 287^v *Plagis protus id est lateralis vel adiacens primus...*

f. 288 *Auctensis deuterus...*, etc.

La notation neumatique d'Italie du Nord s'arrête à la seconde antienne du premier ton. Les antiennes évangéliques de communion appartiennent à la série « standard » (cf. tableau de la p. 153) alors que, d'après les graduels de Vercelli, deux de ces communions (*Oportet* et *Lutum*) se chantaient dans cette cathédrale suivant une mélodie particulière :

Comm. évangéliques de Carême	Tonaire du Ms. LXII (2)	<i>Graduels de Vercelli</i> : Mss. Bibl. Cap. CXLVI, CLXI, CLXII ; Monza, Bibl. Cap. f 3/104
<i>Oportet te Qui biberit Nemo Lutum Videns</i>	VIII ^e ton VII ^e (série Standard) VIII ^e (série Standard) VI ^e (série Standard) ///////	VII ^e t. (mélodie E) VII ^e (mél. B ² , Standard) VIII ^e (mél. A, Standard) II ^e (mélodie C) I (mél. A, Standard)

1. Vercelli, Bibl. Capitolare 2 (LXII) : R. GRÉGOIRE, *Repertorium liturgicum italicum* (Estratto degli *Studi medievali*, 3^e Ser. IX), Spoleto 1968, pp. 570-571. — Cf. R. PASTE, dans *Inventario...* de MAZZATINTI, XXXI, 1925, pp. 92-93. — *The Th.* II, p. 131.

Les divergences constatées entre la tradition locale consignée dans les graduels de Vercelli et le tonaire invitent à chercher ailleurs l'origine de celui-ci. D'autre part, le tonaire cite en premier ton l'antienne *O quam beata urbis* de l'office de saint Syrus, patron de Pavie¹.

Cette constatation sur l'origine du tonaire du ms. LXII de Vercelli (Pavie ou Ivree) explique pourquoi sa liste de différences et son ordonnance ne concordent pas avec celles des tonaires ajoutés à la fin d'un antiphonaire de Vercelli, un peu plus récent.

Le premier tonaire du manuscrit de Vercelli, Bibl. Capitolare LXX commence par un petit traité² : Fol. 208^v INCIPIT DOCTRINA TONORUM scil. quomodo finienda psalmi iuxta initium antiphonae : *Multae definitiones musicae artis...*

Le traité comporte quelques exemples, entre autres les antiennes types *Primum querite*, etc. Chaque ton est décrit par ses intervalles propres, chaque différence fait l'objet d'un bref commentaire et est suivie de quelques exemples liturgiques.

Un second tonaire est transcrit f. 213-222, sans texte explicatifs : les listes de pièces sont très longues. Parmi les pièces citées dans le premier tonaire, on remarque l'antienne de seconde époque *Media vita* (CAO III 3732), au IV^e ton ; l'antienne *O meritum* pour saint Eusèbe de Verceil (CAO III 4041) ; l'antienne *Compeditibus* pour saint Médard, qu'on retrouve d'ailleurs dans d'autres antiphonaires italiens (CAO III 1860).

Dans le premier tonaire, face au ton « pérégrin » (f. 222), le rédacteur a fait la remarque suivante : « *Ista differentia quae sequitur a quibusdam barbara vocatur ut est : Gloria seculorum Amen. Nos qui vivimus...* »

A la Bibliothèque Marciana de Venise³, un manuscrit du XIII^e siècle, d'origine italienne, a recueilli parmi plusieurs textes

1. L'office de S. Syrus se trouve au complet dans l'antiphonaire d'Ivrée (CAO I, n° 92,4/b), ainsi d'ailleurs que l'office propre de S. Eusèbe, patron de Vercelli. Les relations entre les trois diocèses limitrophes Ivree, Vercelli et Pavie sont constantes. Remarquons que la notation neumatique de notre tonaire de Vercelli, Bibl.Cap. LXII est plus proche de celle d'Ivrée que de celle des graduels de Vercelli (cités dans le petit tableau ci-dessus) ou de celle de Pavie (Ivrea, Bibl.Cap. LX), qui est en fait une adaptation de la notation bretonne à l'Italie : cf. *Acta musicologica* XXXV, 1963, pp. 71-72.

2. Bibl.Capitolare LXX (115) : M. HUGLO, *Fonti e paleografia del canto ambrosiano* (Milano, 1956), p. 91. — Br. STÄBLEIN, *MMMAE* I, 506, 568, 571. — R. GRÉGOIRE, *Repertorium liturgicum italicum* (1968), p. 571. — *The Th.* II 131, 132.

3. Venise, Bibl.Naz.Marciana, Lat. Class. VIII 20, (coll. 3574), XIII^e s. : *The Th.* II, pp. 125-127. — Le traité commence par un emprunt au *Dialogue*

théoriques un traité *de octo modis* suivi d'un tonaire (ff. 15-24^v). Ce tonaire, prévu pour recevoir des portées, n'a pas été noté (sauf f. 15^v). Fait unique, les différences ne sont pas dans le tonaire à leur place, mais après, à la file (ff. 23^v-24^v), et sans notation : *Gloria seculorum*, *Amen*, *Gloria seculorum*, *Amen*, etc. (place prévue pour une portée). Bien que ce tonaire, dont la composition peut très bien remonter au XII^e siècle, ne soit pas apparenté aux tonaires étudiés dans ce chapitre, il contient des pièces courantes dans les antiphonaires italiens.

A la fin d'un graduel noté de Padoue, du XII^e siècle¹, outre les antiennes des Rogations et le Kyriale, un petit tonaire d'introït a été inséré par le copiste : il comprend seulement la différence finale (*Euouae*) et un incipit d'introït comme exemple.

Dans la partie méridionale de l'Italie du Nord, à l'Ouest de la Toscane, à Lucques, — où l'Antiphonaire et le Graduel grégoriens sont attestés dès la fin du VIII^e siècle², — on ne relève pas de traces directes d'activité dans le domaine de la théorie musicale avant le XII^e siècle.

Dans le « Liber Guglielmi episcopi »³, transcrit par Guillaume de Roffredo avant son accès au siège épiscopal de Lucques (1175-1195), alors qu'il était simple *Magister scholae*, une place a été ménagée à la *Summa artis Musicae* (ff. 211^v-212) au milieu des traités du Trivium et du Quadrivium.

Cette somme résume les divers points de la doctrine musicale et s'inspire en plus d'un point, notamment dans le chapitre *De modis*, des écrits de Gui d'Arezzo⁴. Nous retrouverons cette somme dans l'antiphonaire de Plaisance 65, à peu près contemporain, comme cadre théorique du tonaire. Mais est-ce le compilateur du tonaire

sur la musique attribué à Odon : *Tonus quid est ? Regula quae de omni...* (GS.I 257 B).

1. Padoue, Seminario 697, début du XII^e s. : *Le Graduel romain*, II. *Les Sources*, p. 90. Ce graduel note encore les versets d'offertoire : voir tables de GWYNN S. PEEK dans *Essays in Musicol. W. Apel* (1968), pp. 25-49.

2. Lucques, Bibl.Capitolare 490, fragments sans notation de la fin du VIII^e siècle : cf. E. A. LOWE, *Codices latini antiquiores* III, n° 303. — Edition du graduel : R. J. HESBERT, *Antiph. Missarum sextuplex* (1935), pp. xxv ss. ; éd. de l'antiphonaire : M. HUGLO, *Die Advents gesänge nach den Fragmenten von Lucca : Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 35 (1951), pp. 10-15.

3. Lucques, B.Cap. 614 : *The Th.* II, p. 52.

4. La fin du *de modis* dépend visiblement du *Micrologus*, cap. XIII (CSM.4, p. 150) ; de même, les indications de couleurs pour les portées de mss. notés — mises en pratique dans les mss. lucquois — dépendent aussi de Gui (GS.II, p. 36 A). Enfin, pour le *De diaphonia*, le dernier chapitre, cf. *Microlog.*, cap. XVIII (CSM.4, pp. 196-197).

de Plaisance qui a emprunté à Lucques, ou le contraire ? Ou bien les deux manuscrits dépendent-ils d'une source commune, qui ne saurait remonter au delà de 1050 environ ? ¹

Un autre manuscrit du XII^e de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques ², mais qui vient de l'abbaye de Pontetetto, contient le tonaire de l'Abbé Odon (voir plus bas).

A Plaisance, la réfection des livres liturgiques a coïncidé avec la construction de la cathédrale actuelle, entreprise dès 1122 par des maîtres lombards : le grand *Liber Officiorum*, regroupant tous les livres liturgiques notés ³ a été commencé en 1142. Il est aussi important pour l'histoire de la miniature que pour celle de la théorie musicale. (voir à la fin, Pl. IV) Il contient en effet deux tonaires très complets précédés de textes théoriques d'origines très diverses.

L'un de ces tonaires se retrouve dans Plaisance 54, un antiphonaire un peu plus récent (XII-XIII^e s.) que le précédent ⁴. Aussi, l'analyse des trois tonaires doit se faire en parallèle, chaque manuscrit étant désigné par son numéro. D'autre part, comme l'introduction théorique du ms. 65 se retrouve presque intégralement dans un manuscrit d'origine italienne, conservé à Berlin ⁵, nous indiquerons en marge les références à ce manuscrit : la confrontation du ms. 65 à celui de Berlin est en effet nécessaire pour retrouver l'ordre primitif du modèle copié par ces deux manuscrits.

a) *préambule théorique* :

(Ms. 65, f. 3, col. A)

(Berlin 8^o 265)

Après quelques invitatoires notés, sans titre, l'introduction au tonaire *Formulas quas vobis...* (= GS. I 248 A-249 A milieu).

1. Le ms. Plaisance 65 abrège le dernier chap. sur la *Diaphonia* en le réduisant à six lignes. Nous verrons plus loin que le ms. de Plaisance a fait sauter d'un autre traité un bref passage concernant encore la *diaphonia*.

2. Lucques, B.Cap. 603 : fasc. de la notation dans *Pal.Mus.*II, pl. 34.

3. Ce volumineux ms. in-f^o à peintures a été restauré à Grottaferrata en 1949. Pour établir la bibliographie complète du ms. il faut consulter : R. GRÉGOIRE, *Repertorium liturgic. italic.* (1968), pp. 557-558 ; Fr. BUSSI, *L'antifonario-graduale... Piacenza* (P. 1957) ; *Piacenza Archivio del Duomo...* (Milano, 1967, Bibl.Musicae V), III^a Parte, pp. 169-178 ; *The Th.*II, pp. 79-81.

4. Fr. BUSSI, *Piacenza, Archivio del Duomo...* (1967), p. 197 ; P. FISCHER, *The Th.*II, p. 79. Le tonaire est écrit à longues lignes et non plus sur deux colonnes comme dans le ms. 65.

5. Berlin, Staatsbibliothek, Ms.lat.8^o 265 (XII^e s., plus. mains). Origine italienne. Ancienne coll. Rosenthal ; depuis 1914 à Berlin. Analyse dans CSM.4, pp. 4-5. Ce sont deux mains différentes, mais contemporaines qui ont transcrit les passages parallèles au ms. 65.

(Ms. 65 f. 3 col. B)

f. 3, col. A : Récapitulation des différences du tonaire : *Habet autem I^{os} tonus differentias IX...*¹ (cf. GS. I, 249 A, second paragr.) ... *incipiendae sunt.* + *Illi denique tres soni, id est II^s V^s et VI^s....* (cette add. ne figure pas dans GS., d'après Cass. 318).

f. 3, col. B : *Incipiunt toni qui honorifice et mendati et patefacti sunt a domno religioso Odone abbate qui fuit peritus in Arte musica.*

Autenticus protus, i.e. auctoritate prima.

Plagis protus filius primae...

... *Plagis tetrardi, filius quarti.*

Quorum ut quidam aiunt inicia tonorum sunt haec :

(les huit formules échématisées annoncées ont été reportées au f. 3^v, col. A).

Quae putamus non tam (tota, Ms.) significantia esse verba quam sillabas modulationi attributas [cf. Enchiriadis, GS. I 158 B : avec la leçon non tam].

« *Sonus* » *quarumcumque vocum generalem est nomen* (cf. *Enchiriadis*, GS. I 159 A, lin. 16).

« *Tonus* » *est spacium legitima magnitudo a sono in sonum* (cf. *Enchiriadis*, *ibid.*, lin. 19).

« *Armonia* » *est diversarum vocum apta coadunatio* [cf. *Enchiriadis*, GS. I 159 A, lin. 11].

« *Symphonia* » *est vocum disparium inter se dulcis concertus* [cf. *Enchiriadis*, GS. I 160 A, lin. 4].

f. 3^v, col. A : NONANNOEANE NOEAGIS
(sans not.) NOIO[]NE NOEAGIS
NOIOEANE NOEAGIS
NOIOEANE NOEAGIS

(Formules échématisées déplacées : voir ci-dessus).

b) Premier tonaire non noté (f. 1-4^v) : *Nonannoene* (noté) *Incipit tonus primus. Primum querite regnum Dei.* La première différence est

(Berlin 8^o 265)

id. f. 22^v
(diff. VIII)

Même addition.

id. f. 23
(*emendati*)
(*Hodomne*)

*id.**id.* f. 1*id.**Nonannoene...**Noeagis*

(les 8 formules)

*id.**id.**id.**id.**id.*

*Add. : « Diaphonia »
vorum disjunctio... Cf.
Microl. c. xvij (CSM. 4,
p. 196).*

(supra)

1. Le nombre des différences indiqué correspond à celles du second tonaire (f. 264^v et ss.), non à celles du premier (f. 3^v) qui suit, non noté.

la même que dans 65, f. 264^v (2^e tonaire) et 54, f. 1^v, mais ensuite l'ordre des différences n'est plus le même dans les trois tonaires : la quatrième différence se rapporte aux antiennes du « pérégrin »¹.

Le deuxième ton débute par un bref préambule : *Incipit modus secundus quod dicitur plagis proti, id est pars primi. Nam in ea voce finitur...* (= CS. II 87 B-88 A)... *antiphonas recipit*.

Nous retrouverons ce texte dans le *De modorum formulis* (CS., loc. cit.) et dans le tonaire dit de Gui d'Arezzo (voir plus bas, p. 202). Le deuxième ton ne comporte pas de différences à la suite de la cadence initiale.

Le troisième ton commence par un préambule : *Hinc notandum est quod tercius modus...* (= CS. II 93 B, d'après Paris, B.N. lat. 10508)... *non pateretur*. Avec en plus l'incise suivante : *Sunt autem qui et hunc locum emendare volentes eandem antiphonam ita incipiunt : Sic eum volo manere* (fol. 3^vB-4A). Ce préambule se retrouve avec l'incise finale — omise seulement par le ms. B.N. lat. 10508, base de l'édition CS — dans le tonaire attribué à Guy d'Arezzo et dans le *De modorum formulis* (dans quelques mss. seulement).

Au quatrième ton, pas de préambule théorique : l'ordre des deux premières différences est identique dans le tonaire initial et dans le deuxième tonaire de l'office (f. 265), mais ensuite l'ordre varie : la 3^e différence (Ant. *Post partum*) correspond à la 8^e du deuxième tonaire et la 4^e différence (Ant. *Benedicta tu*) à la 7^e du deuxième tonaire (voir plus loin, p. 179).

Au cinquième ton (f. 4^v), pas de préambule théorique. Les exempla sont presque les mêmes que dans le second tonaire (f. 267).

Au sixième ton, un préambule : *Notandum est in sexto tono quod finis ejus permaxime finit in voce tertia ut competenter possit elevari ad supernam quartam. Quod non possit facere si finiretur in VI^o.*

[S]ed ex hoc attendendum est quod quaedam antiphonae initium habent de tercio et finem de sexto u[t] Justorum animae in, [S]imile est, [M]alos male perdet. Sed istae tales non definiantur nec de tercio unde habent initium, nec de sexto ad cujus intendunt finem, sed de septimo, quia ipse septimus in talibus discrepationem facit inter elevationem tercii et depositionem sexti (f. 4^v A).

Le choix des différences du VI^e ton est presque identique à celui du second tonaire de l'office (65, f. 266^v ; 54, f. 5-5^v).

1. Comme dans le *Tonale sci. Bernardi* (GS. II 270). Dans le second tonaire du 65 (f. 267^v et 268), le pérégrin est à sa place habituelle, à la fin du VIII^e ton.

Au septième ton, préambule après le titre : *Huic tropo adjungimus duas formulas tonorum quas quidam plagis proxi esse dicunt, quaedam autem secundum vulgatum usum plagae deuteri attribuunt : Benedicta tu, Exaltata es* (f. 4^v A). En fait, notre tonaire a laissé ces deux catégories de pièces en IV^e ton, « suivant l'usage courant ». Mais les divergences constatées plus haut, au quatrième ton, entre les deux tonaires du manuscrit 65 sur la classification de ces deux genres de pièces est un écho des controverses qui opposaient les théoriciens, en Italie comme en France. Les trois derniers exemples du VII^e ton, dans notre premier tonaire, sont notés : le dernier exemple, l'antienne *Iste namque Antoninus* indique bien la localisation de ce tonaire¹.

Le huitième ton commence au fol. 4^v, col. B. Il est inachevé : il s'arrête en bas de la page, mais aurait dû normalement s'achever sur le fol. 5. Des règles de comput y ont été transcrites.

Il semble qu'au cours de la confection du ms. 65, qui se prolongea sur plusieurs années, on ait fini par abandonner ce tonaire : il était donc inutile de le noter, puisque un autre tonaire, plus « moderne » avait déjà été adopté en principe et avait peut-être même été déjà transcrit aux ff. 263-268.

c) *Tonaire du Graduel* (f. 149-151) : Avant d'arriver au second tonaire de l'antiphonaire (identique à celui du 54, ff. 1-7), on rencontre un tonaire des chants de la messe (f. 149-151) qui précède le graduel noté (f. 151^v-226^v).

Au début de chaque ton, ce tonaire du graduel donne l'analyse des caractéristiques propres de chaque ton au moyen de la notation alphabétique. Cet exposé théorique est suivi des incipit d'introïts notés, des autres pièces du graduel citées sans notation et enfin des antiennes de communion notées.

Après l'antienne-type *Primum querite...* du premier ton, vient la formule mnémotechnique des intonations de la psalmodie (*Pater in Filio, Filius in Patre, etc.*), suivie de quelques lignes d'explication sur leur usage. Cette formule eût été mieux à sa place avant l'antienne-type *Primum querite...*

Quoique il en soit, le tonaire est assez cohérent avec le graduel qui fait suite. A titre d'exemple des sondages effectués, retenons le cas de l'introït *Gloria et honore* : la tradition lui assigne tantôt le

1. Cette antienne se retrouve dans l'antiphonaire, au fol. 414. Saint Antonin, martyr, est le titulaire de l'église voisine du Duomo, qui fut cathédrale de Plaisance jusqu'en 859.

premier ton, tantôt le septième, mais le graduel de Plaisance est un des rares manuscrits qui note la psalmodie en deuxième ton. Or, c'est bien ainsi que le tonaire (f. 149^v A) avait classé cet introït.

Le tonaire propose quelques corrections de pièces : par ex. pour la finale *...virtus salutis me-ae* de l'introït *Judica Domine* (f. 150), notre auteur propose deux finales possibles une en VII^e ton transposé et une autre « meilleure », dit-il, en IV^e ton, identique à celle du *De modorum formulis* (cf. CS. II 96 A-B) et à celle que la Vaticane a retenue. C'est naturellement cette version « meilleure » qui figure plus loin au graduel (f. 176). — Pour l'introït *Deus in adiutorium* (f. 150^v), l'auteur s'élève contre la transposition de la pièce en do (version de la Vaticane) et propose une écriture normale en sol, qui sera exactement suivie un peu plus loin (f. 165) au graduel.

d) *Second tonaire de l'office* (f. 264^v-267^v) : Le second tonaire de l'office a été transcrit et noté après le graduel et le tropaire-prosaïre : il est précédé d'un extrait de Cassiodore et d'un petit traité, sans titre, sur la musique : *Musica est motus vocum id est per arsin et thesin...* (f. 263). On reconnaît le début du traité de Lucques 614 (voir plus haut, p. 173) : les deux manuscrits sont identiques sauf sur certains détails (voir ch. III sur les nuances)¹.

Après le chapitre VIII *De modis*, inspiré du *Micrologus* de Guy d'Arezzo, vient le tonaire (f. 264^v). Chaque ton commence par une petite préface suivie d'une miniature, qui n'est pas sans rapport avec l'*Ars Musica*², de l'antienne-type *Primum querite...* et enfin de la formule échématique, sans mélisme final³.

Le début du préambule théorique *Primus modus finitur in D...* (f. 264^v) est le même que dans le tonaire du Graduel (f. 149), quoique un peu abrégé. L'antienne-type *Primum querite...* est suivie d'une explication sur le sens et l'usage de ces antiennes-types⁴. Vient ensuite la formule résumant les huit intonations de la psalmodie :

1. Le ms. 54 ne donne pas le traité, mais seulement une partie : *Incipit de consonantiis musicae artis...*, (cf. *The Th.* II, p. 79).

2. Un personnage est représenté au début des modes authentiques et deux au début des plagaux : apparemment, ces miniatures sont sans rapport avec l'*Ars Musica*, mais un examen plus approfondi fait remarquer que la position des doigts est différente à chaque ton. La longueur des doigts est même disproportionnée par rapport à la main : sans doute y a-t-il quelque rapport avec la « main musicale ».

3. Hucbald, l'Enchiriadis et les tonaires aquitains sont, avec les deux mss de Plaisance, les seuls témoins de la formule échématique sans neume.

4. Ce n'est pas la formule *Ad iudicium primi toni...* qui ouvre les tonaires attribués à Guy d'Arezzo (cf. plus bas, p. 202), mais une explication plus détaillée.

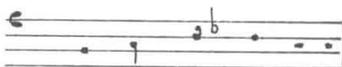
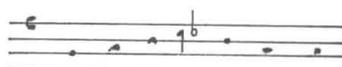
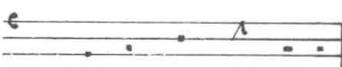
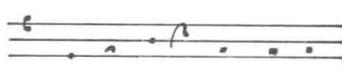
Pater in | Filio | Filius | in Patre..., suivie du même commentaire que dans le tonaire du graduel (65 f. 264^v = f. 149 = 54 f. 1).

Chaque différence est précédée de quelques lignes de présentation.

Le préambule du deuxième ton (*Secundus modus finitur in D gravi*) est directement inspiré du « Dialogue » lombard (GS. I 260 B, lin. 8) ; de même le préambule du troisième ton (65 f. 265^v A = 54 f. 3).

Au IV^e ton, nous retrouvons les difficultés habituelles au sujet des antiennes du type *Benedicta tu : Sed haec antiphonae secundum regulam musicae artis non sunt de IV^o modo sed de VII^o, quia prima[m] distinctionem et secundam atque terciam septimi modi habet, quarti vero nullam. Sed quidam que dicunt eas esse an[a]cronicum cantum, id est non regulare, sed talis cantus absit a musica* (65 f. 266 A ; 54 f. 4 : cf. plus haut p. 177). Cependant, les deux antiennes *Benedicta tu* et *Post partum* ne seront intégralement citées dans leur version rectifiée qu'au VII^e ton (f. 267) : les premiers membres (*distinctiones*) resteront inchangés, mais le dernier, au lieu de se terminer sur le la¹, s'achèvera sur le sol comme des antiennes du VII^e ton.

Le copiste offre deux versions au choix :

ANT. <i>Benedicta tu...</i>	ANT. <i>Post partum...</i>
	
... fructus ventris tu-i.	...intercede pro nobis.
	
... fructus ventris tu-i.	...intercede pro nobis.

Ces « corrections » très différentes de celles que les Cisterciens adoptèrent à la même époque, en 1134, en France², nous laisseraient perplexes sur l'« euphonie » qui pouvait régner au chœur de la cathédrale de Plaisance, le 2 février, lors de l'exécution de ces antiennes, si nous ne savions par l'antiphonaire qu'en pratique on avait choisi la deuxième correction pour *Benedicta tu* (f. 376^v) et la première pour *Post partum* (f. 377^v)...

1. Avec naturellement une modulation exprimée (Ant. *Leva ejus*) ou sous-entendue (Ant. *Benedicta*), ce qui revient à un IV^e mode transposé.

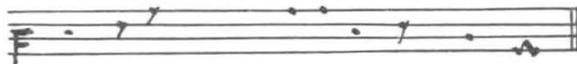
2. S. MAROSSZEKI, *Les origines du chant cistercien* (Rome, 1952), p. 50.

Au V^e ton, relevons une remarque concernant la modification de la formule échématique : *Nota quod finis quinti modi noviter emendatus est ad proprietatem eiusdem modi... (= CS.II 97 B)... nulla differentia esset inter quintum et octavum (65 f. 266^v-54 f. 4^v).*

Cette remarque sur la correction récente (*noviter*) de la formule du cinquième ton n'est pas propre aux seuls manuscrits de Plaisance : cette remarque figure encore dans plusieurs manuscrits du *De modorum formulis* (CS.II 97 B) : mais le sens de la correction ne peut être saisi qu'à l'examen de la formule échématique donnée par deux d'entre eux, le Cassin. 318 et Florence, BN. Conv. soppr. F III 565. Dans ces manuscrits, la formule échématique du cinquième ton est notée deux fois : d'abord avec la finale sur *sol*¹, tout à fait anormale, et en second lieu avec la finale normale du tritus, fa.

Au VII^e ton, la même antienne propre (*Iste namque Antoninus*) que dans le premier tonaire (cf. p. 177), est à nouveau citée. Juste après, vient la remarque *Huic trofo adjungimus...*, développement de la remarque du premier tonaire (f. 4^v A), qui justifie le classement des antiennes du type *Benedicta tu* en VII^e ton. C'est ici que la mélodie corrigée de ces antiennes (*Benedicta tu* et *Post partum*) a été transcrite (voir page précédente).

Au VIII^e ton, dans le 65 seulement, une curieuse note marginale a été ajoutée (de première main ?), au-dessus de la miniature représentant un homme nu, à genoux, tourné vers un autre homme debout, levant le bras en l'air (les positions des doigts des quatre mains sont différentes) : au-dessus de l'homme agenouillé, on lit *PARACTER i.e. circumequalis*. Mais le texte du tonaire ne fait pas d'autre allusion au ton paraptère. Il est possible que cette note marginale se rapporte au ton dit « pérégrin » — qui a parfois été classé parmi les « paraptères » (cf. p. 80) — et qui se trouve justement transcrit en face de cette inscription (f. 267^v B) : *Quinta vero differentia aliquando incipit in G gravi, aliquando in D sive in F..... irregulariter dicitur qui psalmos eius per G discernere faciunt sed secundum regulam ita dicitur*. A la suite de cette remarque, les mss. 65 et 54 notent le ton psalmodique comme suit :



Glo - ri - a

seculo - rum A - men

1. Le ms. de Florence ajoute une note supplémentaire : *Monstrat itaque quod hic finis magis pertinet ad octavum quam ad quintum.*

Juste après, on donne la différence traditionnelle (*secundum vulgarem usum*). Quelle est celle des deux qui fut adoptée au chœur de la cathédrale de Plaisance ? Pour l'antienne *Nos qui vivimus* (65, f. 297^v), on suivait la différence habituelle (*vulgaris*), tandis que les autres antiennes du même modèle¹ se chantaient sur la différence commune du VIII^e ton. En somme, la théorie n'a exercé ici aucune influence sur la pratique chorale.

e) *Épilogues* : Après le tonaire, le ms. 65 (f. 268) reprend la suite de la *Summa artis Musicae* interrompue au fol. 264^v, mais il abrège le chapitre final *De diaphonia*².

Le 65 et le 54 se rejoignent et poursuivent ensemble par la transcription des invitatoires classés, suivant l'usage traditionnel, selon l'ordre des tons : *Incipiunt modi in invitatoriis per anni circulum* (65, f. 268^v ; 54, f. 7^v). Mais ici, chaque ton est précédé de quelques gloses décrivant la mélodie.

Ainsi, le tonaire du manuscrit 54 est une copie fidèle jusqu'au moindre détail du second tonaire de l'office du ms. 65.

Les sources des parties théoriques du ms. 65 sont comme on l'a vu dans cette analyse, très diversifiées : un traité d'*Ars Musica* de même origine que celui de Lucques 614 ; l'introduction *Formulas quas vobis...* du tonaire de l'Abbé Odon (GS.I 248) et les extraits du tonaire *De modorum formulis*. Mais si les gloses théoriques de cet ancien tonaire ont été effectivement reprises dans le premier tonaire du ms. 65, on a préféré suivre pour l'ordre des différences et l'énumération des exempla du tonaire lui-même un autre modèle, probablement un autre tonaire plus ancien³. En effet, malgré quelques différences d'ordonnances au premier et au quatrième ton, il faut accorder un certain air de famille entre le premier tonaire (65, ff. 1-4^v) et le second (65, ff. 264-268 = 54, ff. 1-7). Les divergences entre les deux portent surtout sur le choix des textes théoriques.

Le premier tonaire contient des textes qui viennent d'un tonaire plus ancien, mais on les a sacrifiés dans le second tonaire à des textes

1. *Martyres Domini*, 65 [Antiph.], f. 426^v) et *Angeli Domini* (f. 409^v). La première note de ces deux antiennes a été remontée au sol pour faciliter la reprise après la psalmodie du VIII^e ton. Quant à l'antienne *Domine*, je n'ai pu la retrouver, l'incipit étant trop bref (dans CAO III, plus de 75 antiennes commencent par *Domine* !).

2. Cette « compression » est-elle due simplement à la nécessité d'achever la transcription au bas du f. 268 ou bien est-elle impérée par une certaine réticence, dont nous avons déjà relevé l'indice ailleurs (voir p. 175, omission de la définition de « *Diaphonia* »), à l'égard de la diaphonie ?

3. Voir page 177.

plus « modernes ». Cependant, nous retrouvons les textes explicatifs de cet ancien tonaire en Italie Centrale, dans le tonaire de l'Abbé Odon.

2. LE TONAIRE DE L'ABBÉ ODON (« *De modorum formulis* »).

A) Préliminaires :

Quelques manuscrits d'Italie Centrale nous transmettent un tonaire souvent précédé d'un prologue (GS.I 248 A-249 A) qui sont tous deux attribués par l'intitulé à un Abbé Odon : *Inciipiunt toni qui honorifice emendati et patefacti a Domno religioso Oddone Abbate qui fuit peritus in arte musica : Formulas quas vobis...* (= GS.I 248 A-249 A).

Cet ouvrage de théorie musicale doit être ajouté à une liste déjà fort longue de traités et de tonaires qui se réclament d'un « Abbé Odon » que certains auteurs ont naturellement identifié avec saint Odon, second Abbé de Cluny, le plus connu des nombreux personnages qui en France comme en Italie ont porté ce nom¹.

Avant de discuter l'origine de notre tonaire et la valeur du nom qu'il porte, il est nécessaire de classer les textes qui se réclament de l'auteur dénommé Odon, en éliminant au fur et à mesure les attributions sans fondements, pour s'attacher enfin aux seuls textes qui méritent de retenir l'attention.

a) *Traité attribués à Odon* : De tous les traités attribués à un certain Odon par les manuscrits italiens² ou par les allemands³, un seul a vraiment trouvé une très large diffusion et exercé une influence profonde dans l'enseignement de la Musique : c'est le *Dialogus de Musica* (GS.I 252-264). Ce traité, qui laisse de côté les spéculations de l'ancienne musique gréco-latine et qui écarte de son vocabulaire les termes d'origine grecque, est dû à un moine italien du début du XI^e siècle, dont le nom est inconnu⁴. Les plus anciens manuscrits du Dialogue ne portent pas de nom d'auteur : le nom

1. Cf. U. CHEVALIER, *Biobibliographie* 3393-3401 ; R. GRÉGOIRE, *Le commentaire du Psautier du moine Odon [d'Asti] : Benedictina* XIV, 1967, p. 205.

2. La *Musica* (GS.I 265-284) que Gerbert a édité d'après un ms. de Leipzig (U.B 1492), du XV^e s., qui le met sous le nom de Bernon, figure encore dans quatre mss. florentins, dont le plus ancien est Florence, Bibl.Naz. Conv.soppr. F III 565 (cf. *The Th.* II, p. 28). Sur les rapports de ce traité avec le Dialogue, voir M. HUGLO, *Revue de Musicologie* LV, 1969, pp. 150 ss.

3. *De rhythimachia* (GS.I, 285-295), d'après Vienne, Ö.N.B. 2503, f. 49 (*The Th.* I, p. 44), mais encore dans Oxford, Bodl. Rawl. C 270 (XII^e s.) ; *Regulae super abacum* (GS.I, 296-302), dans le ms. cité de Vienne, ff. 43-48.

4. M. HUGLO, *L'auteur du Dialogue sur la Musique attribué à Odon : Revue de Musicol.* LV, 1969, pp. 119-171.

d'Odon, probablement emprunté à la lettre de Guy d'Arezzo à Michel¹ a été ajouté ultérieurement par des copistes italiens ou allemands en tête de l'ouvrage.

Le Dialogue sur la Musique commence par une définition de la musique qui a été reprise très souvent par la suite, jusqu'aux XIII^e et XIV^e siècles et par une définition célèbre du « ton » : *Tonus vel modus est regula quae de omni cantu in fine dijudicat* (GS.I 257 B).

Mais le Dialogue traité surtout de modalité (GS.I 259 B ss.) : aussi, le passage sur les huit tons, illustré d'exemples, a parfois été détaché du reste de l'œuvre et a été constitué au rang de traité-tonaire². En réalité, malgré les nombreuses citations de pièces liturgiques, cet extrait ne saurait être considéré comme tonaire *stricto sensu*, faute d'un élément essentiel, l'énumération des différences psalmodiques propres à chaque ton. Cependant, ce passage a parfois été incorporé dans des tonaires complets : ainsi, le tonaire qui achève un antiphonaire d'Utrecht³ a emprunté la liste des *principia* possibles pour chacun des huit tons au Dialogue (GS.I 259 ss.).

Le Dialogue sur la Musique ne peut se réclamer à aucun titre du nom d'Odon qui a été usurpé par un copiste du XI^e ou du XII^e siècle pour donner plus de poids à l'ouvrage anonyme qu'il transcrivait : le Dialogue est l'œuvre d'un moine anonyme italien du début du XI^e siècle.

b) *Tonaires attribués à Odon* : 1^o Dans le recueil de traités d'origine allemande, du manuscrit de Vienne, Ö.N.B. 51 (XII^e s.), le tonaire de Bernon s'achève par une suscription en partie effacée : EXPLICIT TONARIUS DOMNI ||||| (f. 62). J. Smits van Waesberghe avait proposé de lire à la place de ce grattage le nom d'Odon (CSM.I, p. 17), mais il devait ensuite renoncer à cette conjecture (*The Th. I*, p. 35). Il s'agit en effet du tonaire de Bernon.

1. GS.II 50 B : Gui recommande la lecture de l'*Enchiridion*, « quem reverendissimus Oddo Abbas luculentissime composuit ». En fait, il s'agit ici non pas du Dialogue — intitulé parfois, il est vrai, *Enchiridion* (sur ce titre, voir *Rev. de Musicol.* LV, 1969, pp. 130 ss.) mais de la *Musica Enchiriadis* (voir arguments, *ibid.*, p. 131).

2. Bruxelles, B.Roy. II 784, f. 42^v (cf. *The Th.I*, p. 63) ; Berne, Bürgerbibl. 702 (XIII^e s.), f. 46^v : *Incipiunt regulae tonorum* (*ibid.*, p. 74) : ce titre doit être emprunté au traité complet ainsi intitulé dans Pistoja, Bibl.Cap. C 100, f. 39 (*The Th.II*, p. 85). Le ms. de Vienne, Ö.N.B. 4774 a retenu du Dialogue les passages relatifs aux huit tons (cf. *The Th.I*, p. 46).

3. Utrecht, Universiteitsbibl. 408 (XV^e s.), f. 283 ss. (ce tonaire m'a été indiqué par le Prof. J. Smits van Waesberghe qui m'en a communiqué les photographies) : *Primus tonus apud antiquos dictum est...*, etc. Un autre ms. de la bibl. universitaire d'Utrecht, qui sera analysé plus bas, présente également un tonaire composé d'extraits du Dialogue (cf. *The Th.I*, 137-139).

2° Dans deux manuscrits autrichiens¹ qui contiennent entre autres pièces communes le tonaire versifié de Frutolf (voir plus bas, p. 286), on relève un tonaire portant le titre suivant :

INCIPIT REGISTRUM TONORUM

secundum predicta abbatum Ottonis Cluniacensis, Bern[onis] Augiensis, Will(a)helmi Hirsaugensis, Guidonis monachi.

Le titre *Registrum tonorum* ainsi que les vers *Concinuit equisoni*, au début de chaque ton, sont empruntés à l'un des témoins du tonaire d'Udalscalc². Cette compilation, probablement cistercienne, se réclame en bloc de diverses autorités en la matière : elle doit cependant davantage aux tonaires allemands qu'à Odon de Cluny. Aussi, la mention d'Odon de Cluny se réfère ici, probablement, à l'auteur du Dialogue plutôt qu'aux tonaires italiens qui portent le nom d'Odon : en effet, c'est l'Anonyme de Melk — ou plus exactement de Prüfening, auteur qui termina son catalogue d'écrits littéraires vers 1170 — qui attribue pour la première fois à saint Odon de Cluny un « *dialogus satis utilem de arte musica* »³.

3° D'après le manuscrit 42 de Saint-Dié, du XIV^e siècle, Edmond de Cousse-maker a publié l'*Intonararium a Domno Odone Abbate diligenter examinatum et ordinatum...*, etc. (CS.II, p. 117-149). Mais ce titre preudépigraphe cache mal l'origine franciscaine de cette œuvre : le prologue emprunté tout un passage au règlement de 1254 établi pour codifier la transcription uniforme des livres notés dans l'Ordre des Frères Mineurs⁴ ; en outre, le tonaire cite l'antienne *Franciscus (vir catholicus)*, composée par Julien de Spire en l'honneur de saint François d'Assise⁵.

1. Vienne, Ö.N.B. 787 (XII^e s.) de l'abbaye cistercienne de Baumgastenberg, f. 53^v-57^v (CSM.2, p. x ; *The Th.I.*, pp. 37-39) ; Zwettl, Stiftsbibl. 328 (XII-XIII^e s.), f. 82^v-84^v (*The Th.I.*, pp. 48-49).

2. Voir plus loin p. 290 : seuls les vers sont notés dans le ms. de Vienne (neumes cisterciens sur portée). Nous n'avons pas vu le ms. de Zwettl qui, à en juger par le contenu, a été copié sur celui de Vienne.

3. P.L. CCXIII c. 977 B (sur l'Anonyme de Melk, voir M. MANITIUS, *Geschichte der lat. Lit. des M.A.*, III, p. 313). Le Dialogue ne figure pas dans la liste des livres de St. Odon et des autres Abbés de Cluny qui étaient religieusement conservés à la bibliothèque de l'abbaye, vers 1160 (L. DELISLE, *Cabinet des mss.* II, p. 469, n° 300-314), soit juste avant la composition de la notice de l'Anonyme de Prüfening.

4. Comparer le passage de CS.II, p. 117 A, en bas (*Attendat autem...*) au Règlement de 1254 édité par M. HUGLO, *Règlement du XIII^e s. pour la transcription des livres notés : Festschrift Br. Stäblein* (Kassel-Basel, 1967), p. 125, n° 5.

5. Première antienne du premier ton, pour les premières Vêpres de l'office propre : cf. Hil. FELDER, *Die Reimoffizien auf die hl. Franziskus und Antonius von Julian von Speier* (Freiburg/Schw. 1901), p. xv ou dans MGG.XI, c. 173-174.

4^o Dans plusieurs manuscrits italiens, un grand tonaire porte le nom d'un Abbé Odon : ainsi dans l'antiphonaire des archives de l'archevêché de Florence, du XII^e siècle et dans la grande collection de textes relatifs à la théorie musicale, composée au Mont-Cassin (ms. Q. 318) au début du même siècle ; enfin, dans le tonaire du graduel-antiphonaire de Plaisance, écrit en 1142 et années suivantes, dont l'analyse a été donnée ci-dessus (p. 175). Ce titre a laissé ailleurs d'autres traces¹. Quelle valeur a-t-il au point de vue historique ?

Pour P. Thomas, le tonaire de l'Abbé Odon contenu dans le manuscrit 318 serait une « refonte au XI^e siècle de l'œuvre d'Odon » de Cluny². En fait — ainsi qu'on le démontrera plus loin — ce tonaire attribué à l'Abbé Odon est un tonaire italien très répandu dans la Péninsule aux XI^e et XII^e siècles.

Ainsi, en définitive, de tous les tonaires attribués à un Abbé Odon, pas le moindre fragment ne peut être inscrit au crédit d'Odon de Cluny. La question doit d'ailleurs être posée sous un angle tout différent : de quelle région, de quelle date et de quel auteur émane le tonaire qui, dans les manuscrits, porte le nom d'un Abbé Odon ? La réponse à cette question ne sera possible qu'après l'inventaire exhaustif des sources du tonaire et sa restitution critique.

B) *Les manuscrits du tonaire de l'Abbé Odon :*

Pour débrouiller la question fort complexe du tonaire de l'Abbé Odon, il ne faut pas partir du tonaire qu'Edmond de Coussemaker a édité sous le titre *De modorum formulis*³, d'après un manuscrit de Saint-Évroult, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris⁴, car

1. Dans le ms. de Berlin cité plus haut p. 174. La mention « *qui fuit peritus in Arte musica* » en apposition au nom d'Odon, dans certains manuscrits du Dialogue (Naples, Bibl.Naz. VIII D 14 : *The Th.*II, p. 72 ; Paris, B.N.lat. 7369, f. 47 : cf. *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 128) est un emprunt au titre du tonaire de l'Abbé Odon.

2. P. THOMAS, *St. Odon de Cluny et son œuvre musicale : A Cluny, Congrès scientifique* (Dijon, 1950), p. 179. Dans le même sens, J. HOURLIER, *Remarques sur la notation clunisienne* : *Rev. grég.* XXX, 1951, p. 240, qui écrit que le tonaire « suit divers traités attribués à Odon » (cependant, il serait bien difficile à l'A. de mettre en parallèles les passages théoriques du tonaire du ms. M. Cassino 318 en face des textes attribués à Odon dans GS.I 252). Voir enfin, H. OESCH, *Der Tonar des Abtes Odo von Cluny*, dans *Guido von Ar.* (Bern, 1954), pp. 104 ss.

3. CS.II, pp. 78-109. Cette édition a été reproduite par A. BRANDI, *Guido Aretino monaco... Studio storico-critico* (Firenze, 1882), pp. 427-477. L'auteur aurait pu rééditer ce tonaire en utilisant l'un des nombreux manuscrits qu'il avait consultés, plutôt que le ms. Paris B.N.lat. 10508 utilisé par CS.

4. Paris, B.N.lat. 10508 (XII^e s.), décrit plus bas p. 197, ms. E.

ce manuscrit est farci d'interpolations et d'additions ; en outre, il s'écarte très souvent du *consensus* des autres manuscrits d'origine italienne. Ce manuscrit normand nous a seulement servi de base de référence pour la description des sources, puisqu'il a le mérite d'être accessible dans une édition commode sinon exacte.

Pour une étude définitive de ce tonaire, il faudrait en posséder l'édition critique intégrale : faute de pouvoir entreprendre ici une telle édition, nous restituerons le tonaire de l'Abbé Odon dans ses grandes lignes, afin de pouvoir discuter sur cette base les questions d'origine et de date.

Les manuscrits se divisent en trois classes : une classe de manuscrits qui donnent le tonaire sans modifications profondes ; une seconde classe de manuscrits interpolés et enfin, une troisième classe de manuscrits dérivés du groupe de la première classe.

Première classe.

La majorité des manuscrits de la première classe est d'origine toscane.

F = FLORENCE, Archivio arcivescovile :

Aux archives de l'archevêché de Florence — face au Duomo — un très bel antiphonaire du XII^e siècle, provenant de l'ancienne cathédrale¹ est soigneusement conservé : l'écriture est une parfaite minuscule toscane et la notation très belle, est bien celle du XII^e siècle à Florence² tracée sur portée aux lignes de couleur : rouge pour le fa, jaune pour le do.

Le tonaire s'insère (f. 277-283) entre le commun du sanctoral de l'antiphonaire et les invitatoires. Il commence par le titre : *Incipiunt toni qui honorifice emendati et patefacti a Domno religioso Oddone Abb[at]e qui fuit peritus in arte musica*. Voir à la fin, pl. III.

Les pièces sont disposées sur trois colonnes et sont notées de la même main que l'antiphonaire. Peut-être parce qu'inséré dans un livre liturgique, le tonaire ne donne que très peu de textes explicatifs. Voici le texte qui suit la formule type *Primum querite* : il résume le texte qui ouvre le

1. Environ 290 ff. (33,5 × 24,5 cm.), sans pagination ni foliotation : celle que j'ai indiquée est fictive. Sur le ms. voir M. G. CAMICIOTTI, *Di un antico antifonario neumatico fiorentino* : *Rassegna gregoriana* IV, 1905, c. 101-106. — Cf. M. HUGLO dans *Sacris erudiri* IV, 1 (1954), p. 118.

2. Voir pl. III, à la fin du volume. La notation est en tous points semblable à celle du fragment de Bologne, Univ. 2217, f. 219-220, qui — en raison de son étonnante ressemblance pourrait être pris pour un fragment de notre antiphonaire, s'il n'était de dimensions plus importantes (36,5 × 25,5 cm.). Ce fragment contient, comme l'antiphonaire de l'archevêché, l'office de S. Zano-bius de Florence.

tonaire du manuscrit toscan de la B. Naz. de Florence, Conv. soppr. F III 565 (voir notice suivante) :

<p>F III 565.</p> <p>Primum querite regnum Dei Omnis ergo cantus hujus tropi, a quacumque corda incipiat naturaliter et regulariter hanc debet habere finem. Sed propter diversitas incipientia symphoniarum fit diversitas in finem versi</p>	<p>Florence, Archevêché.</p> <p>Primum querite regnum Dei. Ad hunc modum finitur omnis cantus primi toni</p> <p>sed propter diversa incipientia antiphonarum fit diversitas in finem versus ut sibi convenientia.</p>
--	---

Les autres textes explicatifs propres à ce manuscrit sont des résumés de textes déjà rencontrés dans d'autres tonaires : ainsi à propos de l'antienne *O beatum Pontificem*, au premier ton : *Haec antiphona propria differentia habet quod nesciunt qui putant eam fore de II (tono)*. Allusion évidente à la remarque du prologue *Formulas quas vobis* (GS.I 249 A) que le copiste avait sans doute sous les yeux (cf. ms. N, fol. 82^v) et qu'il a ainsi condensée.

Après l'antienne type *Secundum autem...* il indique : An[tiphona] *ad exemplum posita*. Cette remarque, qui résume le texte connu *Ad iudicium primi toni haec antiphona ponitur...* (cf. p. 202), aurait figuré après l'antienne *Primum querite* en tête du tonaire si la place n'avait pas déjà été prise par le texte cité ci-dessus.

Il est probable que le modèle de F contenait davantage de remarques du même ordre : mais F est un antiphonaire, non un recueil de textes théoriques.

T = LUCQUES, Bibl. Capitolare 603 :

Antiphonaire à l'usage des moniales de Pontetetto, diocèse de Lucques, avec la notation du XII^e siècle en usage dans ce diocèse¹.

Le tonaire a été copié sur les dernières pages du manuscrit (fol. 247 ss.), malheureusement détériorées, surtout dans les angles, par l'humidité. Le titre est noté :

Incipit formulas super tonos qualiter unusquisque
cantor in ecclesi-a age-re de-be-at.

1. *Pal.Mus.* II, pl. 34 (cf. *Pal.Mus.* IX, p. 12). — J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De... Guidone Aretino...*, p. 70 et 221, n. 6. — Sur la pièce avec discantus, voir R. BARALLI, *Un frammento inedito di discantus : Rass.greg.* XI, 1912, c. 5-10.

Formulas quas vobis... (GS.I 248 A-249 A) : la fin du texte du manuscrit est illisible, surtout à partir de *Unde precipio...* (GS.I 249 A, lin. 10), par suite de l'état défectueux de la partie inférieure du feuillet : la « récapitulation » des différences (GS.I 249 A, 2^e paragr.) est indéchiffrable.

La suite du tonaire (*Primum quaerite...* et invitatoire du premier ton) se poursuit sur trois colonnes. Les incipit d'antiennes sont notés, tantôt se succèdent en colonnes sans notation et sans place prévue pour les portées, comme dans F. Pas de textes théoriques, car le tonaire a été transcrit dans un but de récapitulation, à la fin d'un livre pratique.

Le tonaire cite plusieurs pièces d'offices propres qui se trouvent dans l'antiphonaire qui précède : entre autres, *O signifer Frigiane praesul* (f. 249^v, II^e ton), en l'honneur du patron du diocèse (cf. dans l'antiphonaire, au fol. 219) ; l'introït *Domine Jesu Christe qui...* de la messe propre en l'honneur de saint Donat d'Arezzo.

Par sa présentation, sa disposition et par plusieurs variantes (en particulier, V^e ton, 2^e différence), T s'apparente à F, mais par d'autres variantes il se rapproche de G.

N = FLORENCE, Bibl. Nazionale, Conventi soppressi F III 565.

Recueil de traités, écrits vers 1100 dans un monastère toscan, acquis plus tard par les dominicains de S. Maria Novella de Florence (f. 1^v) qui ont relevé sur les derniers feuillets (ff. 113-114) le catalogue de leur bibliothèque au xv^e siècle. L'écriture du texte et la notation (f. 2, 63^v, 65, etc.) sont celles de l'Italie centrale. Les initiales rouges à touches jaunes rappellent celles de G (voir notice suivante).

Le contenu de ce manuscrit est très important¹ : un grand nombre de textes se retrouve dans C[assin. 318] et G[enève, Coligny, Coll. Bodmer].

Au fol. 82^v, *Incipit formula tonorum* : c'est, à une variante près, le même titre que dans T. Ce prologue du tonaire (GS.I 248 A-249 A) comporte à la fin la récapitulation des différences : cependant, au lieu de les dénombrer, comme dans l'édition de Gerbert (GS.I 249 A, 2^e paragr., d'après C), on les énumère avec leurs exemples. Nous avons donc en somme un abrégé du tonaire *De tonorum formulis* (= t) : cet abrégé est très exactement recopié dans Florence, Bibl. Riccardi 652, ff. 93 et ss.²

Au fol. 102^v vient le tonaire complet³, transcrit sur deux colonnes, puis (f. 103) sur trois colonnes. Le début est noté en notation alphabétique, puis (f. 104^v) en notation d'Italie centrale.

Le tonaire de l'antiphonaire (f. 102-108^v) est séparé du tonaire du gra-

1. Analyse du contenu dans *The Th.II*, pp. 27-32. Facsimilé dans J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerverziehung im MA.* (1969), Abb. 108. — Beaucoup de textes théoriques de ce manuscrit se retrouvent dans C (ms. 318 du Mont-Cassin), et dans les mss. plus récents de la Bibl. Laurenziana (ms. XXIX.48 et Ashb. 1051).

2. Ce manuscrit a été examiné par A. de la FAGE le 1^{er} août 1870. Quoique ce manuscrit soit considéré par Smits van W. (CSM.4, p. 19), H. Hüschén (MGG.IX, 1851) et P. Fischer (*The Th.II*, p. 50) comme une copie du F III 565, il faut remarquer qu'il comporte quelques coupures et divergences d'ordre. Cependant, sur les pièces qui nous concernent, il suit pas à pas N.

3. Voir Ch. METER, *The antiphons of the Tonar F III 565* (Dissert. P I M S., Roma, 1939) qui a transcrit les ff. 102^v-112 (pp. 8-23).

duel (f. 109-112^v) : ce manuscrit est le seul parmi les témoins du *De modorum formulis* qui sépare ainsi les deux tonaires. Mais il présente une particularité beaucoup plus importante : à première vue, le tonaire de l'antiphonaire ne paraît pas du tout devoir être rattaché au groupe du *De modorum formulis*, car il donne beaucoup moins de différences que les autres manuscrits. Cependant, une analyse plus serrée des textes fait constater que les listes de différences ont été sciemment et délibérément abrégées : l'auteur d'ailleurs ne s'en cache pas. Bien mieux, il annonce à chaque fois la réduction des différences opérées sur son modèle :

I^{er} ton : ... *secundum Musicae artis non debet habere nisi quinque differentias* (f. 102^v).

III^e ton : *Iste tonus... secundum Formulam supra scriptam* (cf. ci-dessus) *quinque differentias habet. Sed iuxta disciplinam Musicae artis in tres differentias jubemus finiri* (f. 105^v).

IV^e ton : *Iste tonus... nonas habet differentias. Sed tamen, regulariter et naturaliter quattuor differentias habere debet* (f. 106^v).

VIII^e ton : *Iste tonus... sex habet differentias, sed tantum regulariter, id est secundum regulam, in quattuor differentiis finitur* (f. 108^v).

Ce tonaire reste bien, à sa manière, un témoin du *De modorum formulis*. Si par ces réductions délibérées il se sépare de C, pour l'usage des textes explicatifs, il reste en accord étroit avec lui, quoique parfois il centonne les textes qu'il a sous les yeux. A cet égard, le commentaire de l'antienne-type *Primum querite* est tout à fait caractéristique :

F	N	CIm 14523
Ad hunc modum finitur omnis cantus primi toni,	<i>Primum querite regnum Dei.</i>	
sed propter diversa incipientia antiphonarū fit diversitas in fine versus ut sibi convenientia	Omnis ergo cantus hujus tropi a quacumque corda incipiat, naturali- ter et regulariter hanc debet habere finem. Sed propter diversitas incipienti[um] sympho- niarum fit diversitas in finem versi.	
	Sed hoc aliquoties in- venitur... (passage sur la réduction des différences du I ^{er} ton) ... quinque differentias.	[2]
	Mox enim ut cum finem alicujus cantu[s]	Mox enim ut cum finem alicujus antiphonae (cf. p. 202)...
	Quoniam vero diversitas principia antiphonarum	Quoniam vero diversa sunt princ. anarum. va- riatur psalmus in suo fine...
	principio bene valeat con- venire	principio bene valeat. convenire hoc modo.

F	N	Clm 14523
		[1]
	Ad iudicium primi toni haec antiphona ponitur :	<i>Primum querite...</i> Ad initium primi toni, haec antiphona ponitur. Mox enim... (<i>supra</i>)
	<i>Ecce nomen Domini.</i>	

Le rédacteur de N, fidèle à son vocabulaire (*regulariter, naturaliter*), a repris des formules dans des tonaires voisins en les détournant de leur sens : en effet, le texte de Clm. 14523 vise l'antienne-type et non n'importe quelle antienne. Le seul passage propre est celui que nous avons rapporté plus haut (p. 189), pour justifier la réduction des différences.

Le tonaire du graduel (f. 109-112^v) est plus développé que dans les autres manuscrits du *De modorum formulis* : il cite un certain nombre de pièces bénévntaines (= *Ben.*) ou communes à la fois aux manuscrits d'Italie centrale (= *ItC*) et à ceux de la zone d'écriture et de notation bénévntaines (= *Ben.*).

I^{er} ton :

All. *ŷ De utero senectutis* (SCHLAGER, *Them. Kat.*, n° 38b) : *Ben.*

VI^eton :

All. *ŷ Benedictus es Dei Filius* (SCHLAGER, n° 302c) ; *ItC Ben Allem.*

All. *ŷ Quasi cedrus* (SCHLAGER, n° 325) : *Ben.*

Off. *Intempesta nocte*, pour saint Benoît : *Ben.*¹.

VII^e ton :

Intr. *Beatus Martinus* : *ItC* et *Ben*².

All. *ŷ O quam beatus es Dei Apostolus* (SCHLAGER, *Them. Kat.*, n° 373) : *ItC* et *Ben.*

En somme le modèle du tonaire N, pour cette partie propre à N, était un manuscrit appartenant à la zone de contact entre Italie centrale et zone bénévntaine³, donc un manuscrit venant de la même région que O.

Si N est en rapport sur beaucoup de points avec le premier tonaire de C,

1. Cette pièce est citée par le second tonaire, proprement bénévntain, de C, p. 272, et par le graduel de Bénévnt, B.Cap. vi 34 (*Pal.Mus.* XV, f. 55) : la mélodie aquitaine (*Pal.Mus.* XIII, p. 57) est différente.

2. Cf. *Études grég.* VII, 1967, p. 32 et ajouter Berlin, mus. 40608 (grad. italien du XII-XIII^e s.) ; Bénévnt VI 34, f° 242 ; le second tonaire bénévntain de C, p. 277 A et enfin le tonaire G, f. 68^v.

3. Comme analogie, on pourrait citer dans le domaine de la pratique (Graduels), le ms. de Gubbio (Paris, B.N.n.acq.lat. 1669) qui, sous une écriture et une notation *ItC.* est à considérer par son répertoire et ses variantes musicales comme bénévntain (cf. *Pal.Mus.* XIV, p. 218) ; de même, le fragment G 230 de Solesmes (*Pal.Mus.* XV, p. 97, n. 1).

il s'en sépare cependant sur un point : l'équivalence entre tons ecclésiastiques et pseudo-modes grecs. Le tonaire suit l'ordre d'énumération des tropes de Boèce alors que dans les passages de théorie musicale qui précèdent immédiatement le tonaire, au f. 73, c'était l'équivalence de l'*Alia Musica* qui avait été adoptée.

G = GENÈVE (Cologne), Collection Bodmer :

Petit manuscrit de théorie musicale portant au dos le titre « Guido of Arezzo MS XII Cent. », dû sans doute au baronnet Phillipps qui avait catalogué ce ms. sous le n° 18845. Le manuscrit fut vendu en 1950 par Robinson et acquis par le Dr. Martin Bodmer pour sa collection de Cologne¹.

Il contient une intéressante suite de textes relatifs à la théorie musicale². Les cahiers 9 et 10 sont occupés par un tonaire dont il manque le début du premier ton (ces deux cahiers ont peut-être été déplacés). Le même plan est suivi à chaque ton : Un bifolium du cahier 9 est perdu : il contenait les préliminaires au I^{er} ton et le texte du IV^e ton. Le même plan est suivi pour chaque ton : après l'antienne-type³, viennent les antiennes de l'office, parfois un répons, puis les antiennes de la messe (introits et communions). Ces pièces sont notées en neumes d'Italie centrale sur une seule ligne rouge (fa) et parfois (ff. 64 ss.) avec une ligne jaune (do).

Les communions évangéliques appartiennent à la série standard (cf. tableau de la p. 153, colonne des Mss. français), fort répandue en Italie centrale⁴ :

fol. 71	: Com. <i>Oportet te</i>	VIII ^e ton, mélodie	A
68 ^v	: <i>Nemo te</i>	VII ^e ton,	A
65 ^v	: <i>Lutum fecit</i>	VI ^e ton,	A
64	: <i>Videns Dominus</i>	IV ^e ton,	A

On note au VIII^e ton l'antienne *Virgines Domini* (adaptée sur *Martyres Domini*) qui apparaît d'abord dans les manuscrits italiens (cf. CAO III, n° 5443 et dans le Dialogue sur la Musique (GS.I 263 A, à la place de *Angeli Domini*). L'auteur avait consulté un vieil antiphonaire et y avait relevé

1. *A Selection of precious Mss... offered for Sale by W. H. Robinson* (Catal. 81, 1950, n° 54, avec facs.). Cf. MUNBY, *Phillipps Studies*, V, 1960, pp. 108-109. Le 20 avril 1963, le Dr. Bodmer m'autorisait à examiner le ms. Cependant, comme je n'avais pas encore à ce moment décelé l'appartenance du tonaire au groupe de tonaires de l'Abbé Odon, il fallait reprendre l'examen du tonaire : l'autorisation de revoir le manuscrit me fut sèchement refusée par « le Secrétaire ». Fort heureusement, le Prof. Smits van Waesberghe possédait le film de ce manuscrit et le mit obligeamment à ma disposition...

2. J. SMITS VAN WAESBERGHE, CSM.4, pp. 23-24 ; *The Th.I*, pp. 76-78.

3. Celle du I^{er} ton (*Primum querite...*) manque par suite d'une lacune matérielle. Au VI^e ton, on remarque la variante *Sexta hora ascendit in cruce* (au lieu de... *sedit super puteum*) qui vient du groupe toulousain des tonaires aquitains (cf. p. 134, var. 14 B).

4. Piacenza 65, Bobbio (Turin, Univ. 897, 1088), Modena (B.Cap. 1 13), Pistoja (B.Cap. c 119, c 120), Pomposa (Padoue A 47), Ranchio (Baltimore W. 11), Berlin, mus. 40608, etc., mais non à Lucques (Lucca 606).

une variante sur le choix du ton de l'antienne *Dominus Jesus* (CAO III, n° 2411), habituellement classée en VIII^e ton¹.

Par le choix de ses exemples et par quelques légères variantes dans l'ordre des différences, ce manuscrit est un peu en marge du groupe toscan.

A la fin du manuscrit (fol. 106), nous trouvons le prologue *Formulas...* (GS.I 248 A) déplacé ici et, après un blanc (ff. 107-108^v), le traité *De modorum formulis* (GS.II 37 = CS.II 78 B), mais le copiste n'a retenu que les seuls textes théoriques² et saute tous les exemples liturgiques du tonaire édité à la suite du traité. Le texte est d'ailleurs incomplet : il s'arrête à la fin du VI^e ton (CS.II, p. 101 A, lin. 4).

W = WOLFENBÜTTEL, Herzog August Bibl., Helmstadt 1050 (Catal. n° 1152) :

Petit manuscrit écrit par plusieurs mains allemandes du XI^e et du XII^e siècles (voir ci-dessus, p. 33). Après une copie des coutumes monastiques lorraine, le scribe a transcrit sur quatre pages (ff. 14-15) une partie de notre tonaire italien : par suite d'une petite lacune matérielle d'un feuillet, le texte commence *ex abrupto* au milieu du prologue du III^e ton (CS.II 93 B, qui dans le ms. E est malencontreusement transcrit à la fin du III^e ton). Le texte est écrit non en colonnes, comme dans les manuscrits italiens, mais à longues lignes, de façon hative, sans neumes, avec un seul exemple par différence psalmodique. Ce tonaire a été transcrit à titre documentaire et non, comme le grand tonaire complet neumé qui suit (aux ff. 17-27), dans un but de formation pratique des chœurs.

Le texte de ce tonaire se rattache au groupe du ms. G.

J = OXFORD, St. John College 188 :

Recueil de traités relatifs au *Quadrivium* (géométrie, musique, astronomie). Écriture et initiales bleues ou rouges à filigranes du XIII^e siècle³. Après un extrait d'Aurélien (GS.I 29-30, 35) et les œuvres de Guy d'Arezzo, on a transcrit le même tonaire que dans W (mais la concordance ne peut se déceler qu'à partir du III^e ton, puisque les tons I-II manquent dans ce ms. W) : f. 85, *Primum querite regnum Dei* (notation alphabét.).

Ob iudicium primi toni haec antiphona ponitur. Mox enim ut cum fine alicujus antiphonae eundem melum bene videris convenire, de primo eam esse tono non est opus dubitare (cf. Guy, *Microlog.* XIII, CSM. 4, p. 154). *Quoniam autem diversa sunt principia antiphonarum...*

Le texte du tonaire, transcrit à longues lignes, comme W, est pour la partie commune avec W (III-VIII^e tons) absolument identique à celui

1. Fol. 70 : l'auteur emploie à ce propos les lettres tonaires helvétiques (cf. p. 248), ce qui laisse penser que le vieil antiphonaire cité était sans doute un antiphonaire du genre de celui de Monza C 12/75. Sur l'ant. citée, voir LIPPHARDT, *Karol. Tonar.*, p. 53 ; OMLIN, *Tonarbuchstaben*, p. 307.

2. Ces textes théoriques figurent déjà en grande partie dans le tonaire lui-même, aux ff. 58 ss., mais le copiste a dû les prendre ailleurs dans un manuscrit du genre de Rome, Vallicel. B. 81.

3. L. GUSHEE, *The Musica Disciplina...* Dissert. 1962, pp. 71-72. — J. SMITS VAN WAESBERGHE, CSM.4, pp. 44-46 ; *Cymbala* (Mus.Studies and Doc. 1), pp. 26, 54 ss.

de W qui semble bien le modèle de J. Cependant, une variante montre bien que J a transcrit son modèle sans le comprendre :

W	J (fol. 86)
Haec formula psalmi convenit multis antiphonis	Haec antiphona psalmis (!) convenit multis antiphonis...

A la fin du tonaire (fol. 86^v), J donne l'antienne *Johannes apostolus* (sans notes, mais avec une place prévue) et une liste d'introïts classés suivant les huit tons (liste qui ne figure pas dans W) :

Autentus protus : Gloria, seculorum. Amen : Suscepimus (sans notes).

Ensuite *Archos, Deuteros, Tritos, Tetrardos* (cf. GS.I 174). Enfin, une explication des formules échématisques, courante depuis le XI^e siècle : *None dicitur a greco quod est nus (= νοῦς)*...

C = MONTE-CASSINO, Archivio della Badia Q 318 :

Ce manuscrit de trois cents pages constitue la plus extraordinaire des anciennes compilations relatives à l'*Ars Musica*¹. Il a été écrit au Mont-Cassin, dans la seconde moitié du XI^e siècle, à l'usage de S. Maria de Albana. Ici, ce manuscrit nous intéresse par ses deux tonaires : le premier (ms. pp. 128-156), qui porte dans sa préface le nom d'Odon (cf. ci-dessus p. 185) est un témoin du *De modorum formulis* ; le second (ms. pp. 245-289), de dimensions plus importantes, est un tonaire romano-bénéventain en relation étroite avec la tradition de l'antiphonaire et du graduel en usage au Mont-Cassin.

Le deuxième tonaire commence p. 245, en haut de la seconde colonne, juste après le dernier vers d'un poème de Paul Diacre sur le chant ambrosien et le chant grégorien² :

De tonora et differentiis quomodo ex ipsis regitur omnis cantus in musice artis. cap. xlvij.

Incipit tonus primus cum xiiij differentiis : grece dicitur autentus protus. Latine dicitur I.

Primum querite regnum Dei. Notandum est autem quod ad hunc modum finitur omnis cantus primi toni et habet potestatem incipere da (*sic*) C grave usque in A ac[utum] et ubicumque... (p. 246, A)... in octava corda et secundum A. Sed propter diversitas incipientium quale(m)cumque cantum primi toni inveniri potest fit diversitas in finem versus ut sibi conveniat ita.

C'est un emprunt à N qui encadre l'introduction théorique du premier ton (cf. ci-dessus, p. 189). A chaque ton, sont d'abord indiquées les pièces

1. Le manuscrit est paginé, non folioté. La description de *The Th.* II, 64-69 doit être rectifiée et complétée suivant les indications de mon compte rendu de la *Revue de Musicol.* LV, 1969, pp. 229 ss. Cet important manuscrit a été et sera souvent consulté au cours de cet ouvrage (voir table finale).

2. Cf. A. AMELLI, *Paolo Diacono intorno al canto gregoriano ed ambrosiano* (Monte-Cassino, 1899), avec facsimilé.

de l'office : hymnes, répons nocturnes (les séries sont subdivisées en différences), les répons brefs diurnes ; puis les pièces de la messe, y compris les proses en usage au Mont-Cassin¹. Parmi les chants cités, relevons plusieurs pièces tirées d'offices propres romano-bénéventains : office de saint Barthélémy, apôtre (CAO.II, n° 107, 3 et 110) et messe propre (cf. *Pal. Mus.* XIV, p. 450) ; office de saint Thomas, apôtre (CAO II, n° 82), plusieurs versets d'alleluia bénéventains ; l'offertoire *Factus est repente* (p. 285 B), dont la mélodie est conservée par la seule tradition bénéventaine² ; enfin, les cinq communions évangéliques de Carême, suivant les mélodies exclusivement propres à la seule tradition bénéventaine³ :

p. 261 B :	COM. <i>Oportet te</i> ,	mélodie D,	III ^e ton (<i>Pal. Mus.</i> XIV, p. 227).
p. 266 C :	— <i>Qui biberit</i>	— A	IV ^e ton (— p. 227).
p. 285 A :	— <i>Nemo te</i>	— C	VIII ^e ton (— p. 228).
p. 285 A :	— <i>Lutum</i>	— E	VIII ^e ton (— p. 229).
p. 266 C :	— <i>Videns</i>	— B	IV ^e ton (— p. 230).

Il faut y ajouter la comm. *Mirabantur* (p. 252 B), au premier ton, qui — bien que non notée — doit être rattachée au type bénéventain (voir plus bas, p. 217).

Il faut faire état des difficultés de classement des antiennes qui se chantent habituellement sur le ton dit « pérégrin », ant. *Angeli Domini* et *Martyres Domini*. Ces antiennes sont prolongées ici par un alleluia qui « aiguille » ces antiennes vers une finale autre que la finale habituelle : elles sont classées en IV^e ton, alors que dans le bréviaire d'Oderise⁴ l'ant. *Angeli Domini* porte le chiffre VIII. D'autre part, l'antienne *Nos qui vivimus* de l'office ferial (qui dans le bréviaire d'Oderise, fol. 299, est remplacée par l'ant. *Facta est*, du VIII^e ton) est classée ici en VII^e ton et non, suivant l'usage habituel, à la suite du VIII^e ton.

Enfin, signalons que les récitations partielles des mélodies d'introïts et les psalmodies du III^e ton utilisent la corde si ♯, conformément à la plus authentique tradition bénéventaine⁵, alors que, dans le premier tonaire (p. 140), ces récitations ont été attirées par le terme supérieur du demi-ton et sont montées à do (sauf une fois), comme dans la plupart des livres notés italiens, français et allemands.

1. Il est évidemment impossible de faire ici le relevé de ces proses et leur comparaison avec les prosaires cassiniens : cf. *Pal. Mus.* XV, p. 171.

2. R. J. HESBERT, *Un antique offertoire de la Pentecôte* : « *Organicae voces* » (Amsterdam, 1963), pp. 56-69. A la liste de la p. 60, ajouter le missel noté du Mont-Gargan (Baltimore, W. Art Gallery 6, f. 152).

3. La comm. *Dilexisti*, texte bref et mélodie du 5^e ton, est conforme à celle du graduel cassinien (Vat.lat. 6082), mais cette version n'est pas exclusivement bénéventaine (cf. plus haut p. 98, n. 1, p. 216 et p. 327).

4. Paris, Bibl. Mazarine 364, f. 312. J'ai effectué quelques sondages sur les points de contact entre le tonaire de ce bréviaire (décrit plus haut, p. 119) et le deuxième tonaire (bénéventain) du ms. 318 du Mont-Cassin. Naturellement, l'enquête devrait être étendue aux manuscrits similaires de la Vaticane (voir plus haut, p. 118) et tenir compte aussi de l'antiphonaire noté, manuscrit 542 du Mont-Cassin.

5. Pour les parties de récitation des mélodies d'introït du III^e ton (par ex. *In nomine Domini...*), voir les tableaux des *Études grégoriennes*, I, 1954, pp. 22 ss.

Le premier tonaire (pp. 128-156) qui nous intéresse surtout ici, est en effet un tonaire d'Italie centrale, une variété du *De modorum formulis*, qui a été incorporé dans cette énorme compilation que constitue le manuscrit 318, au même titre que bien d'autres extraits communs à N et à C.

Le chap. cv commence par un titre (noté) et par le prologue du tonaire :

(p. 126) Item tonora per ordinem cum suis differentiis quos habemus honorifice emendatos et patefactos a Domno Odone religioso Abbate, qui fuit peritus in arte musica. CV.

INCIPIIT FORMULA(S) SUPER TONOS

qualiter unusquisque cantor in ecclesia agere debet. Gl[ori]a Euouae
(titre noté avec une différence du II^e ton : cf. ci-dessus p. 187).

FORMULAS quas vobis... (= GS.I 248 A-249 A, d'après ce ms.)
(p. 127) ... incipiendae sunt.

Le premier ton commence à la suite de ce prologue ¹. Le titre est en partie effacé : *Incipit tonus primus cum X differ...*

Les textes théoriques ne sont pas aussi nombreux que dans N, ce qui est normal, puisque C ne modifie pas ses sources et n'a pas à justifier des réductions du nombre des différences. On verra plus loin, au cours de l'analyse du tonaire, quels sont les textes théoriques conservés par C. Remarquons que la première pièce citée au II^e ton n'est pas une antienne, mais l'hymne *Ut queant laxis*, avec la mélodie due à Guy d'Arezzo.

Au point de vue des pièces citées, remarquons que C cite plus de répons que les autres manuscrits qui se contentent d'une seule citation, à titre d'exemple. Il donne aussi quelques exemples d'antiennes d'invitatoire, genre ignoré par les manuscrits précédents.

C cite une dizaine d'antiennes propres à saint Benoît, dont deux seulement (*Sanctissime confessor*, IV^e ton et *Electus a fratribus*, VII^e t.) se retrouvent dans EO. Il donne aussi deux antiennes de l'office de saint Nicolas (*O Pastor eterne, Muneribus datis*, p. 130 C), ajoutées peut-être à la suite de la translation de Bari en 1087. Il cite deux antiennes de l'office de saint Prosper de Reggio d'Emilie : *Dulcis pluma* (CAO.III 2433) et *Erat enim facie* (CAO. III 2651), en IV^e ton (p. 141 c). Enfin, il cite — comme T — l'introît de la messe propre de saint Donat d'Arezzo *Domine Jesu Christe...* (p. 133, col. 1).

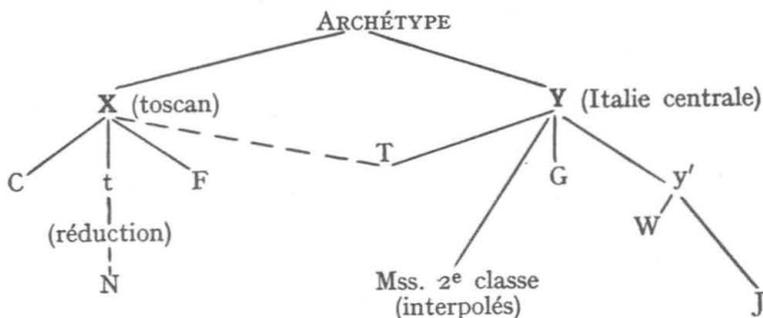
Les rapports mutuels des manuscrits de la première classe sont décelés par les variantes d'ordonnance des différences et parfois par le choix des exemples. Les résultats du classement ne présentent pourtant pas un caractère aussi absolu et aussi définitif que celui

1. Au prologue qui constitue dans le manuscrit cassinien le chapitre cv, Gerbert a soudé le chap. cii, *De octo tonora per ordinem* (GS.I 249 B) au lieu d'éditer le tonaire. Cette faute, décelée par P. Thomas (*art. cit. A Cluny*, p. 176) a malheureusement été répétée dans *The Th.* II, p. 67 : cf. *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 229.

qui rend compte de la transmission d'un texte littéraire recopié mécaniquement.

En effet, au cours de la transcription d'un tonaire, même lorsque celui-ci se réclame d'une autorité telle que Régino, Odon ou Bernon, le copiste ne reproduit jamais exactement son modèle dans tous les détails comme il le ferait par exemple pour un texte biblique ou un texte canonique : il ajoute des exemples ou au contraire il allège la liste des antiennes énumérées dans le modèle ; il élimine les textes théoriques (ms. T) ou contracte la liste des différences (ms. N). Exceptionnellement, par exemple dans le cas de « traditions mortes » où un tonaire est recopié dans le seul but de collectionner des textes (cas des mss. W et J qui recopient un tonaire étranger), le copiste recopie mot pour mot son modèle. Le cas est rare.

Enfin, il ne faut pas oublier que l'état actuel de la tradition manuscrite n'est qu'un vestige de la masse de copies qui ont reproduit notre texte : bien des témoins du texte qui devaient faire le « pont » entre deux familles de variantes ont aujourd'hui disparu. Aussi, pour toutes ces raisons, notre stemma ne révèle que des tendances plutôt que des liens de filiation réelle : il opère des rapprochements plutôt que des groupements homogènes et fermés tels qu'on les constitue dans les éditions critiques des textes littéraires.



Deuxième classe (Manuscrits interpolés).

La deuxième classe de manuscrits est issue d'un modèle d'Italie centrale qui avait introduit dans le tonaire de l'Abbé Odon — sans titre et sans prologue — diverses modifications d'ordonnance (en particulier le déplacement en VII^e ton des antiennes du type *Benedicta tu* et *Post partum*) et surtout un classement des différences en catégories (*prepositivae*, *appositivae*, *suppositivae*), suivant les prin-

cipes d'un traité apocryphe de Guy, le *De modorum formulis* (GS.II 41 = CS.II 81 A).

Cette deuxième classe est constituée par deux manuscrits italiens et deux copies exécutées en France d'après des collections qui contenaient divers traités italiens : le *Dialogue sur la musique* d'un anonyme lombard, les œuvres de Guy d'Arezzo et enfin le tonaire.

E = PARIS, B.N. lat. 10508 (anc. suppl. lat. 1017) :

Recueil composé de deux manuscrits provenant tous deux de St. Evroult (cf. f. 2, en bas, f. 136 et 159^v) : d'abord un tropaire-prosaire-cantatorium¹ et ensuite une collection de textes de théorie musicale², écrits et notés par une main française du début du XII^e siècle. Cette seconde partie formait jadis un livre distinct avec pagination propre (pp. 1-45). Ce second livre contient les écrits authentiques de Guy d'Arezzo et ceux qui lui sont attribués : parmi les *dubia*, l'*Epilogus de modorum formulis et cantuum qualitatibus* (ff. 149-150 = GS.II 37 A + CS.II 78 A-81).

Le tonaire édité par Coussemaker (CS.II 81 ss.) commence au fol. 150^v : Igitur protus decem habet regulares formulas... En fait, le manuscrit en donne onze, auxquelles il ajoute encore — dans une *Secunda Pars* (CS.II 85) — trois autres différences. S'il est fidèle à son modèle dans la *Recapitulatio* (« 10 différences »), il ne l'est plus dans la liste des différences qu'il a remaniée et augmentée.

Remarquons enfin que les tons sont au moins une fois groupés deux par deux suivant l'enseignement de Guy (CS.II 93 B) et que la division en chapitres adoptée par l'éditeur est de seconde main récente.

O = OXFORD, Bodleian Library, Digby 25 (1626) :

Manuscrit en minuscule, du début du XII^e siècle, commençant par le tonaire (f. 1-31^v) disposé sur deux colonnes et noté sur lignes en neumes de transition, très voisins des neumes bénéventains³. Cet indice d'origine est corroborée par la présence de la mélodie bénéventaine pour la comm. *Mirabantur omnes*⁴. Notre manuscrit vient donc de la région d'Italie centrale proche de la « zone bénéventaine ». Il semble qu'au XVI^e siècle il était déjà passé en Angleterre : en marge, le chiffre ordinal du ton a parfois été répété en caractères gothiques. Ancienne cote : 3 A 184 (au f. 1).

Apparemment, les textes théoriques du début manquent par suite d'une lacune matérielle : le manuscrit commence *ex abrupto* par *Primum quere*... (CS.II 81 b, ult. lin.). Pour la suite, ce ms. est en relations très

1. Fol. 6-135 : cf. *Le Graduel romain*, II. *Les Sources* (1957), p. 103. — H. HUSMANN, *Tropen- und Sequenzhs.* (RISM), pp. 142-143.

2. Fol. 136-159 : cf. CSM.4, pp. 50-52. — *The Th.I.*, pp. 112-113.

3. Et non « bénéventaine » proprement dite comme l'indique [S.J.P. van DIJK] *Liturgical Mss.* (Oxford, 1952, p. 48, n° 99). — Cf. W. H. FRERE, *Bibl. Musico-liturgica* I, 1894, p. 128, n° 385. La notation alphabétique est employée épisodiquement ff. 16, 16^v, 25.

4. Fol. 7 : sur les diverses mélodies de cette communion, voir plus loin, p. 217.

étroites avec E : il cite les mêmes textes théoriques que lui, en les abrégant parfois un peu ; il apporte les mêmes interpolations et énumère les mêmes exemples.

Après le tonaire, un traité versifié sur les intervalles (*Quattuor e pton-gis constat diatessaron omnis...*), noté en neumes d'Italie centrale et (f. 35^v) les *Carmina sacra* du Cardinal Deusdedit († 1099).

V = ROME, Vaticane, Regin. 1616 :

Manuscrit du début du XII^e siècle contenant le *Micrologus* et les *Regulae rythmicae* de Guy, suivies du tonaire (f. 14-16^v), écrit sur deux colonnes, puis (fol. 15 ss.) à longues lignes¹. Le manuscrit est d'origine française : peut-être même vient-il de Fleury². Il utilise exclusivement la notation alphabétique, mais pas sur toutes les pièces. Par rapport à E, il présente plusieurs omissions de textes explicatifs, d'où suppression des enclitiques de liaison dans les textes maintenus : parfois, des passages entiers sont omis (ex. de CS.II 100 B en bas à 101 A, en bas). — Le tonaire ne cite aucun répons de l'office. Enfin, le VIII^e ton manque par suite d'une lacune matérielle.

L = LONDRES, British Museum add. 10335 :

Petit manuscrit (30 ff. 12 × 20 cms), du XI-XII^e siècle³, contenant les écrits de Guy d'Arezzo, le Dialogue sur la Musique avec son prologue et enfin le tonaire (f. 22^v-30). La notation appartient au groupe des notations en usage dans le bassin du Pô moyen ; elle est disposée sur portée utilisant les couleurs rouge et jaune. La notation du répons *Justum deduxit ꝑ. Immortalis*, ajouté au f. 29^v, est un peu différente, mais appartient encore à l'Italie du Nord. Le tonaire comporte une lacune au début : le premier et le deuxième ton (sauf les chants de la messe) manquent. Il n'a retenu aucun texte explicatif pour les tons III-VIII.

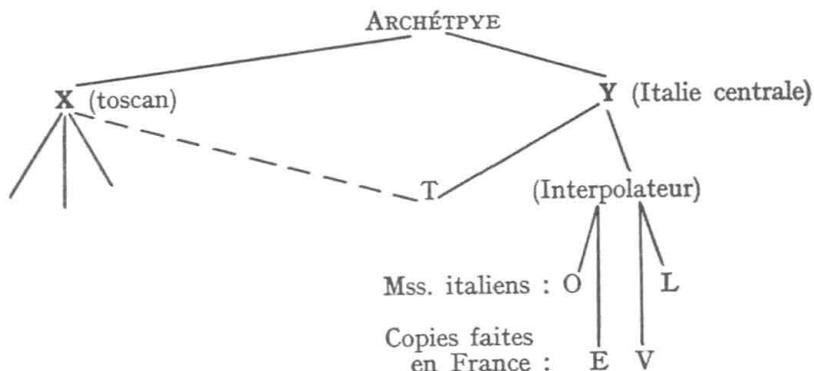
Bien que L ne donne pas de textes explicatifs, en particulier ceux qui sont propres à la seconde classe de manuscrits, il se rattache par l'ordonnance de ses différences à cette seconde classe de manuscrits.

Les affinités des manuscrits de la seconde classe peuvent se schématiser ainsi :

1. BANNISTER, *Monum. Vatic.*, p. 31, n° 111 et tav. 11 b ; p. 60, n° 1083 ; p. 200, n° 1045. — CSM.4, p. 60. — *The Th.* II, p. 118.

2. Noter au f. 1 le titre ... *Magistri Guidonis Augensis* (« Augensis » ne se trouve que dans les mss. anglais ou français). Au fol. 17, changement de manuscrit : l'écriture, une élégante minuscule du XI^e s. semble bien issue du scriptorium de Fleury.

3. HUGHES-HUGHES, *Catalogue of Music Mss. in the Br.Mus.* III (1909), p. 302. — CSM.4, p. 27.



Troisième classe (Manuscrits dérivés ou fragmentaires).

La troisième classe de manuscrits ne constitue pas une famille de texte : elle se compose de témoins qui donnent seulement une partie du tonaire, par exemple les textes théoriques seuls, sans les exemples musicaux, ou qui donnent un tonaire du groupe de l'Abbé Odon, mais avec des remaniements et des variantes d'ordonnance tels qu'il est impossible de rattacher ces manuscrits à l'un de ceux qui ont été étudiés dans les deux premières classes. Pour mieux distinguer ces manuscrits des précédents, nous les avons désignés non par une lettre, — comme dans les classes I et II, — mais par un sigle plus complexe : ainsi, dans les discussions ultérieures, le caractère dérivé de ces manuscrits apparaîtra plus nettement.

Ces manuscrits étant disparates, nous les décrirons suivant l'ordre alphabétique de leurs sigles :

Adm = ROCHESTER, Sibley Musical Library 14 (ancien Admont 494) :

Ce recueil de théoriciens du XII^e s. contient le Dialogue sur la Musique attribué ici à Odon de Cluny (f. 1-11), Aribon (cf. CSM. 2, p. 1), les écrits de Guy et, plus loin, le tonaire de Bernon (voir plus bas, chap. VII, p. 272). Après l'*Epistola Michaëli* — donc suivant la même succession que dans *Clm* et *Aqu* décrits plus bas — vient un début de tonaire noté sur 4 lignes avec lettres-clés C a F D, suivant le système guidonien ; les neumes semblent imités de ceux de l'Italie centrale. Malheureusement, ce tonaire ne compte que quelques lignes :

<i>Primum querite...</i>	Ant. <i>Ecce nomen Domini.</i>	Intr. <i>Rorate</i>
	Ant. <i>Canite tuba</i>	Intr. <i>Statuit.</i>
<i>Secundum autem...</i>	Ant. <i>De Syon exhibit</i>	Intr. <i>Veni & ostende.</i>

Bien que ces incipit correspondent à ceux de la deuxième classe des manuscrits, ils sont cependant en trop petit nombre pour classer ce manus-

crit en toute certitude. Il suffit de retenir ce manuscrit comme témoin de la pénétration du tonaire de l'Abbé Odon en Allemagne du Sud.

Agu = OXFORD, St. John's College 150 :

Recueils de théoriciens écrit au début du XII^e siècle dans le Sud-Ouest de la France (notation à points superposés aux ff. 16^v et 18^v) : il contient le *Dialogue* (voir *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 125), les écrits de Guy (cf. CSM. 4, p. 44) et, après l'*Epistola Michaeli* un début de tonaire commençant par le même texte que J : fol. 24, *Primum querite regnum Dei* (place prévue pour une notation). *Ad iudicium primi toni haec antiphona ponitur. Mox enim ut cum fine alicujus antiphonae...*, etc. La transcription du tonaire n'a pas été poursuivie au-delà de ce texte, qui ici occupe onze lignes. Vient ensuite un tableau des nuances tout à fait semblable à celui de *Clm* (décrit ci-dessous), mais sans les chiffres romains désignant les huit tons.

B. 81 = ROME, Bibl. Vallicellana B. 81.

Recueil de textes théoriques provenant probablement de Norcia¹. Après l'*Epistola Michaëli*, un tonaire réduit aux seuls textes théoriques — sans les exemples musicaux — a été inséré. Il comporte les textes suivants :

- f. 128 : *I u a i e e u e i* (= *Primum querite regnum Dei*) : *Ad iudicium primi toni haec antiphona ponitur...* (cf. p. 202).
- f. 128^v : *Incipit modus II...* *Nam in eadem voce...* (cf. *Clm.* 14523, f. 132^v et voir p. 176). *Hic annotandum est...* (citation des antiennes *Benedicta tu* et *Post partum*) : comme ci-dessus, p. 180. (III^e ton) *Hic adnotandum est...* (CS.II 93 B) : comme ci-dessus, avec la même finale.
- f. 129 (IV^e ton) *Seq[u]untur due formulae quas con iux (sic) in h[oc] modo quis cantet secundo modo diximus facilius convenire.*

Dans ce texte fautif, on reconnaît un fragment concernant les antiennes du IV^e mode transposé.

(V^e ton) *Nota quod finis quinti modi noviter emendatus est...* (= CS.II 97 B). Ce texte, déjà rencontré dans le second tonaire de Plaisance 65 (f. 266^v : cf. p. 180) se retrouve encore dans plusieurs manuscrits du tonaire : comme le ms. de Florence F III 565, notre ms. ajoute à la fin la conclusion suivante : *Constat itaque quia hic finis magis pertinet ad octavum quia quintus vix finitur in voce tertia.*

f. 129^v (VI^e ton) *Notandum est in sexto modo... finiretur in sexto* : même texte que dans Piacenza 65, mais tronqué ici de toute la seconde partie *Sed ex hoc*, etc. (cf. p. 176).

A partir du VII^e ton, le copiste abrège au plus court : il s'est contenté du titre et après un blanc (f. 129^v, en bas), il passe au tonaire des répons :

1. Description dans CSM.4, pp. 62-64 ; *The Th.* II, pp. 85-89. La notation des ff. 140-140^v (répons *Libera me*) est bien celle de l'Italie centrale et la série des versets du répons *Libera me* est la même que dans l'antiphonaire signalé plus loin (Vallicell. C 5).

f. 130 : *Expliciunt formulae tonorum in antiphonis.*
Incipit in responsoriis. Autentus protus.

La suite manque : une main contemporaine, mais un peu différente, a transcrit en lieu et place des répons, les vers de Guy d'Arezzo *Musico-rum et cantorum...*

De ce tonaire du responsorial, nous avons peut-être une copie, ou plutôt un commencement de copie dans l'antiphonaire de Norcia¹ où, après l'antienne-type *Primum querite*, est notée la doxologie des répons prolixes du premier ton *Gloria Patri...* (f. 310). Mais ce verset a été gratté et le tonaire qui ne donne que six incipit de pièces est resté inachevé.

Ainsi, le B. 81 nous donne un éventail de textes plus large qui complète heureusement celui du Clm. 14523 (décrit ci-après). Ces textes explicatifs ont sans doute été extraits d'un tonaire complet : détachés du contexte, ils perdent leur sens explicatif qui est fonction des pièces et du tonaire qu'ils commentent.

Clm = MUNICH, Staatsbibliothek Clm. 14523.

Recueil de manuscrits de diverses époques, rassemblés à St. Emmeran de Ratisbonne² : le second (ff. 118-133) comprend la série des écrits guidoniens sur la Musique. Un tonaire portant le nom de Guy (*Regulae tonorum secundum Guidonem*) a été transcrit (f. 132-133^v), d'après un modèle toscan. La notation de ce tonaire ne laisse subsister aucun doute sur l'origine de son modèle : les neumes sur lignes tracées à la pointe sèche sont bien les mêmes que ceux que l'on rencontre en Italie Centrale, de Florence à Gubbio et de Pistoja à Ravenne³.

Entre la fin de l'*Epistola Guidonis Michaëli monacho (de ignoto cantu)* et le tonaire un tableau des modes et des nuances a été dressé :

VII	I	III	V	I	III	V	VII	I	III	V	I	III	V	VII	I
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	♯	c	d	e	f	g	a
VIII	II	IIII	VI	II	IIII	VI	VIII	II	IIII	VI	II	IIII	VI	VIII	II
V	R	M	F	S	L		V	R	M	F	S	L			
			V	R	M	F	S			V	R	M	F	S	L

1. Rome, Vallicel. C. 5 (310 ff. 32 × 19,5 cm) : antiphonaire avec neumes « de transition » sur lignes (cf. P.M. II, pl. 27 ; XV, p. 96, n° 262) qui ne vient pas en toute certitude de Norcia : cf. N. PIRRI, *L'abbazia di S. Eutizio... presso Norcia*, Romae, 1960, p. 363.

2. CSM.4, pp. 37-38. Sur la première partie (ff. 1-117) qui comprend l'*Epistola ad Dardanum* et Boèce, voir HAMMERSTEIN, dans *Arch.f.Musikwiss.* XVI, 1959, pp. 117-134.

3. Je ne peux suivre ici l'opinion de J. SMITS VAN WAESBERGHE (*Musikerziehung im MA.*, 1969, p. 112) qui estime que cette partie a été copiée en Italie vers 1040 : l'écriture et la notation — dont l'ouvrage cité donne à la p. 113, Abb. 52, un excellent facsimilé — sont des imitations d'un modèle italien, dues à une main allemande qui n'a pu atteindre la perfection de l'écriture et de la notation toscanes. — Les exemples du *De ignoto cantu* sont en neumes à étagement diastématique, mais bien allemands (cf. ceux de Clm. 14663 et 14965 b), mais le dernier exemple (*Spiritus Domini*) est noté, comme le tonaire, en imitant la notation toscane.

(Les chiffres romains désignent les huit tons, les lettres V R M, etc. les notes de la gamme suivant la terminologie guidonienne ; à la seconde ligne les deux octaves de la notation alphabétique) ¹.

Tonaire : *Regulae tonorum secundum Guidonem*

Nonenoeane — Primum querite regnum Dei.

Ad initium primi toni haec antiphona ponitur. Mox enim ut cum finem alicujus antiphonae in eundem melum bene videris convenire de primo eam esse tono non est opus dubitare. Quoniam vero diversa sunt principia antiphonarum variatur psalmus in suo fine...

Le texte de la seconde phrase *Mox enim...* est emprunté au *Micrologus* (cap. XIII = CSM. 4, p. 154 ; GS.II 48).

Ce petit texte concernant l'antienne-type et l'usage des différences psalmodiques est écrit à longues lignes, mais sur la partie gauche de la page, dans les deux tiers de la justification : sur le tiers restant, le copiste a logé deux différences avec leurs exemples. Les autres différences sont transcrites sous le texte théorique cité, sur deux colonnes. La colonne de droite occupe les deux tiers de la droite de la justification. Ce manque d'aisance dans la disposition laisse planer un doute sur l'ordre dans lequel il faut lire les différences. Deux lectures sont possibles, mais l'hésitation se dissipe lorsqu'on constate que l'ordre de la deuxième colonne coïncide — au moins au début — avec celle de J.

I. Sec. Amen : Canite tuba.

2. — : Dies Domini.

3. — : *Leva ejus.*

4. — : *Ecce nomen.*

5. — : *Hodie Christus.*

6. — : *Reges Tharsis.*

7. — : *O beatum Pontificem.*

8. — : *Senex.*

9. — : *Diffusa est gratia.*

I. Sec. Amen : *Leva ejus.*

2. — : *Ecce nomen.*

3. — : *Hodie Christus.*

4. — : *Reges Tharsis.*

5. — : *O beatum Pontificem.*

6. — : *Senex.*

7. — : *Diffusa est gr.*

8. — : *Canite tuba.*

9. — : *Dies Domini.*

(f. 132^v) : 10. Seculorum Amen : *Christi Virgo, Speciosus.*

Finit modus primus, incipit secundus. Nam in eadem voce finitur, etc. Même préambule que dans Plaisance 65 (ci-dessus, p. 176).

Après les deux différences (*Juste et pie, Consolamini*), remarque sur les antiennes du IV^e ton transposé, classées en second ton par certains : *Hic annotandum est quod secundum quosdam diligentius perspicientes, multae antiphonae IV¹ modi maxime que omnes...* (= CS.II 89-90 A, premier paragr.) ... *ignorare potuit.*

III^e ton : *Aianeoeane. Tertia dies est...* Six différences psalmodiques. Répons *O magnum.* Remarque : *Hic annotandum est quod tertius (tritus*

1. Ce genre de tableau est assez répandu dans les manuscrits des écrits guidoniens : voir ci-dessus le ms. J et encore le Clm. 9921 dont H. Sowa a édité plusieurs passages (*Acta musicol.* V, 1933, p. 63).

MS.) *modus maluit...* (= CS.II 93 B) ... *non pateretur. Sunt autem qui et hunc locum emendare volentes eandem antiphonam ita incipiunt : Sic eum volo manere* (cf. CS.II 91 A et Plaisance 65, ci-dessus, p. 176).

IV ^e ton : Noeane. <i>Quarta autem...</i>	9 différences
V ^e ton : Neanes. <i>Quinque prudentes...</i>	2 différences
VI ^e ton : Annes. <i>Sexta hora...</i>	2 différences
VII ^e ton : Nonannes. <i>Septem sunt.....</i>	6 différences
VIII ^e ton : Noeannes. <i>Octo sunt...</i>	5 différences

Le texte des formules échématisques de *Clm* le rattache au groupe des manuscrits de la collection de l'Enchiriadis (cf. p. 70) : Il est un des rares manuscrits du groupe de l'Abbé Odon qui comporte les formules échématisques. Ces formules se retrouvent encore dans G, avec lequel, justement, *Clm* s'accorde sur plusieurs points, notamment dans l'ordonnance des différences aux IV^e, VII^e et VIII^e tons.

Pia = PIACENZA, Bibl. Capitolare 65.

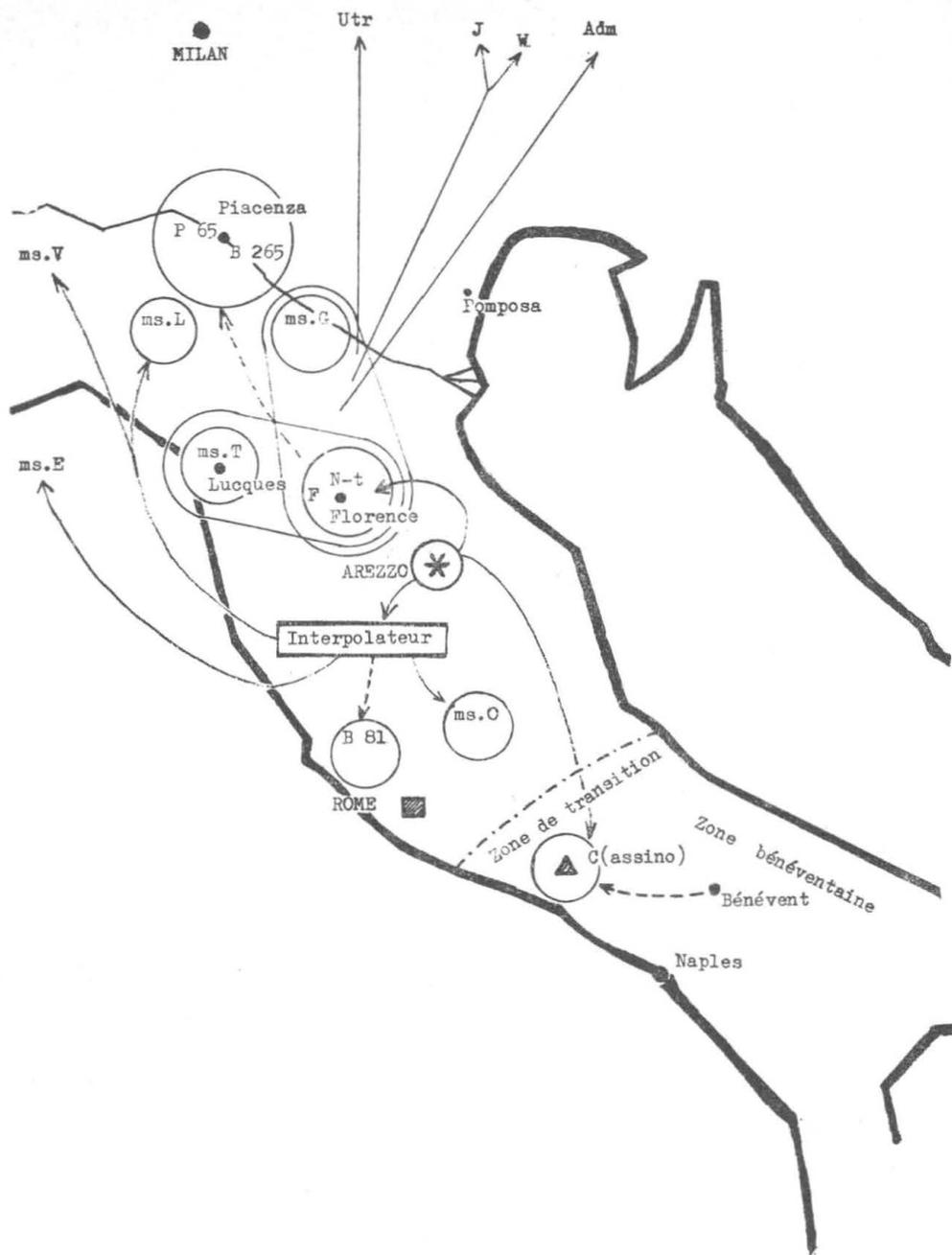
Graduel-antiphonaire de la cathédrale de Plaisance, décrit au début de ce chapitre (pp. 174 ss.) : ce manuscrit donne au début le prologue *Formulas...*, mais le titre du tonaire (*Incipiunt toni...*) a été reporté sur un autre tonaire qui est d'ailleurs resté inachevé.

Utr = UTRECHT, Universiteitsbibliotheek 406 (3 J 17).

Antiphonaire de Ste Marie d'Utrecht (Eccles. 318), transcrit par plusieurs mains d'époques diverses. A la fin (ff. 229-233^v), un tonaire écrit au XII^e siècle, compilé à l'aide de trois ouvrages différents : le tonaire de Bernon de Reichenau, le Dialogue sur la Musique (attribué à Odon) et le tonaire de l'Abbé Odon (voir l'analyse, ton par ton, dans *The Th.* I 137-139). Pour chaque ton, l'auteur donne une introduction tirée du tonaire de Bernon (GS.II 79 A ss.) et du Dialogue sur la Musique. Les différences avec leurs exemples musicaux sont empruntées au tonaire de l'Abbé Odon (notation neumatique mosane), non sans quelques modifications d'ordonnance et quelques additions. Il est difficile de rattacher ce manuscrit à quelqu'autre de la première ou de la seconde classe.

Le tonaire d'*Utr*, comme d'ailleurs celui d'Utrecht, Univ. 408 (xv^e s.) fait plusieurs emprunts au Dialogue du Ps. Odon, en particulier pour la liste des *principia* possibles sur lesquels une antienne peut débiter : cependant, Utrecht Univ. 408 est plus proche qu'*Utr.* de la liste des *principia* du Dialogue (GS.I 259 ss.).

En fin de compte, les manuscrits de la troisième classe offrent plus d'intérêt pour la restitution critique des textes théoriques contenus dans le tonaire que pour la reconstitution du tonaire lui-même.



Diffusion du tonaire de l'Abbé Odon
 en Italie et hors d'Italie, aux XI^e et XII^e s.

C) *Restitution et analyse des éléments du tonaire :*

Au préalable, nous rappelons la liste des sigles désignant les manuscrits utilisés pour la restitution du tonaire et indiquons la classe à laquelle il appartient :

<i>Adm</i>	= Admont (Rochester, Sibley Mus. Libr. 14).....	Cl. III
<i>Aqu</i>	= aquitain (Oxford, St. John Coll. 150)	III
B. 81	= Rome, Bibl. Vallicell. B. 81 (Norcia ?)	III
B. 265	= Berlin, Staatsbibl. Lat. ms. 8° 265 (italien).....	III
C	= Cassino, Arch. della Badia Q. 318 (tonaire I).....	I
<i>Clm</i>	= Munich, Staatsbibl. Clm. 14523	III
E	= [Ebrulfensis] Paris, B.N. lat. 10508.....	II
F	= Florence, Arch. arcivescovile	I
G	= Genève, coll. Bodmer.....	I
J	= Oxford, s. John Coll. 188.....	I
L	= Londres, Br. Mus. add. 10335.....	II
N	= Florence, Bibl. Naz. Conv. soppr. F. III 565 (Toscane)	I
O	= Oxford, Bodleian Libr. Digby 25	II
<i>Pia</i>	= Piacenza, Bibl. Cap. 65.....	III
T	= Lucca, Bibl. Cap. 603 (Pontetetto).....	I
t	= <i>Formula tonorum</i> de Florence, B.N. Conv. soppr. F III 565.....	I
<i>Utr</i>	= Utrecht, Univ. 406.....	III
V	= Vaticane, Reg. 1616 (français)	II
W	= Wolfenbüttel, Herzog Aug. Bibl., Helmst. 1050 (premier tonaire).....	I

Pour la restitution, nous n'avons généralement pas tenu compte de W, de J et, généralement, des manuscrits de la troisième classe lorsqu'il était question de restituer l'ordre des différences¹ : ces manuscrits ont seulement été consultés dans les cas difficiles pour trancher les problèmes. En principe, ils ne sont pas cités dans l'apparatus.

Au cours de l'analyse du tonaire — qui n'est pas une édition critique — nous ne citerons qu'un des exemples cités à chaque différence, soit le premier, soit celui qui est le plus souvent mentionné

1. Les mêmes exemples, plus ou moins nombreux suivant les manuscrits se retrouvent presque toujours d'un manuscrit à l'autre : à ce point de vue, les manuscrits de la III^e classe sont souvent trop différents de ceux des classes I et II pour participer à la restitution des listes d'*exempla*.

dans nos manuscrits. Enfin, nous justifierons l'élimination de certains passages édités par Coussemaker d'après le seul manuscrit E. Certains points de détails seront ultérieurement discutés à propos de l'origine et de la date du tonaire.

Titre : La tradition manuscrite donne deux titres :

1. *Incipit formulas super tonos, qualiter unusquisque cantor in ecclesia agere debeat.*

Ce titre se trouve dans deux manuscrits de la première classe (T et C), avec notation musicale et, dans C seulement, avec une différence psalmodique du II^e ton ! Il est en relation évidente avec le prologue *Formulas quas vobis...* (GS.I 249 A), en particulier avec le passage initial dans lequel l'auteur enjoint avec autorité aux chantres d'utiliser chaque jour le tonaire pour se préparer à l'exercice de leur fonction. Il utilise le terme *formulas (super tonos)* au sens de tonaire, comme les autres théoriciens italiens¹, car le mot *tonarius* n'était pas encore connu à l'époque de la composition de ce tonaire, du moins en Italie². Ce titre, dans C, est jumelé avec un second titre :

2. *Incipiunt^a toni^b qui^c honorifice emendati^d et patefacti^e sunt^f a Domno religioso Oddone^g Abbate^h qui fuit peritus in Arte Musica.*

Ce titre figure seulement dans B 265 C F *Pia*.

Variantes : a) *Item* C b) *tonora per ordinem cum suis differentiis* C c) *quos habemus* d) *et mendati* : *Pia emendatos* C e) *patefactos* C f) *sunt* omitt. CF g) *Hodomne* B 265 *Obdone religioso abbate* C h) *abbate .a.* B 265.

Le début du titre (*Incipiunt toni*) est peut-être un emprunt à un tonaire qui commençait par ces deux seuls mots³.

La suite, attribuant le tonaire à l'Abbé Odon, très versé dans la théorie musicale, n'émane pas de l'auteur lui-même, mais probablement de disciples qui ont diffusé l'œuvre de leur maître : nous verrons un cas analogue de tonaire présenté par un disciple au chapitre VII (voir p. 287).

1. Voir, pour le Dialogue, *Rev. de Musicologie* LV, 1969, p. 168, note 1 et, pour Guy, *ibid.*, p. 166, note 1.

2. Voir l'introduction ci-dessus, p. 16 et plus bas, p. 378.

3. Voir p. 377, la liste des tonaires commençant par *Incipunt toni*.

Prologue : (dans C G N Pia 65) *Formulas quas vobis ad cantandum scribere procuravi, qualiter omnis cantor ecclesiae tenere debeat...* (GS.I 248 A-249 A) ... *qui sensum potuerit capere.*

Ensuite, vient la récapitulation des différences du tonaire : *Habet autem primus tonus decem differentias...* Cette récapitulation figure aussi dans B. 265 (sans ce qui précède). Dans N, la récapitulation est remplacée par un abrégé noté du tonaire, avec seulement un exemple par différence.

Tonaire : Le tonaire commence *ex abrupto* par l'antienne-type *Primum querite...*¹. La formule échématique (Nonnanoeane), qui figure seulement dans C, et ainsi à chaque ton, a probablement été écartée de l'archétype, sinon nous la retrouverions dans tous les manuscrits.

Liste des différences du premier ton (L présente une lacune) :

		E	O	G	V	F	T	C	N
Diff. 1	<i>Ecce nomen Domini</i>	I	I		I	I	I	I	I
Diff. 2	<i>Canite tuba</i>	2	2	3	2	2	2	2	2
— 2 bis (sous gr.)	<i>Erunt prava</i>	2 ^b	2 ^b	.	3	3	3	3	3
Diff. 3	<i>A bimatu</i>	3	3	4	4				
Diff. 4	<i>Dicite pusillanimes</i>	4	4	5	5	4	4	4	↓
Diff. 5	<i>Reges Tharsis</i>	5	5	6	6	5	5	5	↓
Diff. 6	<i>Senex</i>	6	6	8	8	6	6	6	.
Diff. 7	<i>O beatum pontificem</i>	7	7	7	.	7	7	7	↑
Diff. 8	<i>Speciosus</i>	8	8	10	9	8	8	8	↑
Diff. 9	<i>Apertis thesauris</i>	9	9	9	7	9	9	9	4
— 9 bis	<i>Erunt primi</i>	↓	9 ^b	.		↓	↓	↓	↑
Diff. 10	<i>Leva ejus — Erunt primi</i>	10	10	.	10	10	10	10	↑
	Inter natos	11	11						
	Cum inducerent	12	12						
	Hodie Xtus. natus est	13	13						5

Le texte explicatif de la première antienne-type (*Ad iudicium primi toni...*, cf. p. 202), donné par quelques manuscrits qui n'appar-

1. Les considérations théoriques sur les différences du premier ton et les quatre vers *Protus adest...* (CS.II 81 A-B), qui viennent comme ce qui précède d'un apocryphe de Gui, contenu dans les mss. E G C, n'appartiennent sûrement pas au tonaire archétype.

tiennent pas tous directement au groupe ¹, ne fait pas partie de notre tonaire : une phrase de cette explication, empruntée au *Micrologus* de Guy d'Arezzo (cf. CSM. 4, p. 154), laisse penser que cette glose est postérieure à la constitution du tonaire.

Cette seconde partie (différ. 11-13), propre à E O, est manifestement interpolée. E est en contradiction avec sa propre introduction qui mentionne seulement dix différences.

Les listes de pièces de la messe, introïts et communions, suivent l'énumération des différences. CN ajoutent graduels, alleluia et offeratoires. Une correction de la fin de l'introït *Lex Domini (...sapientiam prestans parvulis)* est proposée par E O V (sans not.), F, C (cf. CS.II 86 B).

Un exemple de répons avec *Gloria Patri... seculorum, Amen* est cité pour terminer, sauf par V qui ignore les répons. G et C donnent les exemples avant le *Gloria Patri* d'introït ; C, mais surtout N, donnent des listes de répons plus longues que les autres manuscrits qui se contentent simplement de citer un seul incipit à titre d'exemple.

II^e ton (L présente une lacune) : D'abord un bref prologue théorique (CS.II 87 B) dans E O C (remanié dans F), comme dans *Clm* et dans *Pia*. Les vers terminaux (CS.II 88 A) ne figurent que dans EO.V. Formule échématique dans CG seulement.

Différence unique (*De Syon*) dans tous les manuscrits ; une deuxième différence (*Innocentes*) dans EO.V seulement, mais pratiquement, la mélodie de cette différence est identique à la première.

Après les pièces de la messe, on relève dans EC.N ² une remarque sur les antiennes du IV^e mode transposé (CS.II 89 B-90 A), que certains classent en deuxième ton. Le deuxième paragraphe (*Igitur quemadmodum...* CS.II 90 A) dans E O seulement, mais O n'avait pas toute la première partie. Toute cette remarque est interpolée : la preuve en sera fournie au début du IV^e ton.

A la suite de ces textes théoriques, EO.V introduisent une troisième différence (*Magnum hereditatis...* avec, dans OV, *Martyrum chorus*) qui est sûrement interpolée.

Les tonaires se divisent sur le choix du verset de répons : *ꝛ. Letentur* : *ŷ. Ex Syon* (OF), *ŷ. Ecce dominator* (L), *ŷ. Orietur* (E).

1. B. 81, Clm, J. — F ne cite pas textuellement le texte explicatif, mais il a dû s'en souvenir pour rédiger sa glose : *Ad hunc modum finitur omnis cantus primi toni...*

2. Des variantes se relèvent dans CN, par rapport au texte de E. Dans N, les deux antiennes en litige (*Benedicta tu* et *Post partum*) sont notées (en incipit noté dans C). A ces antiennes, N ajoute enfin le *neuma* du II^e ton, exactement comme la *Commemoratio brevis* (GS.I 217).

III^e ton : Prologue théorique, avec vers, dans EOVG (CS.II 90 B-91 A), sauf premier paragraphe, absent de V. L ne donne aucun commentaire théorique. La corde récitative de l'exemple de psalmodie, dans CN est le si ♯, suivant la tradition primitive maintenue par les seuls manuscrits bénévontains, mais dans les différences psalmodiques qui suivent, on revient au do, suivant la tradition commune.

Après l'exemple de psalmodie, CN transcrivent ici une seconde note introductive sur le troisième ton (*Hic notandum est quod tertius modus...*) que E est allé malencontreusement reporter à la fin (CS.II 93 B). Cette « seconde » introduction a déjà été remarquée dans B. 81 (ci-dessus, p. 200), dans *Clm* (cf. p. 202) et enfin dans *Pia* (cf. p. 176).

Ce préambule se termine par une liste de différences du III^e ton que E a dissociée, on ne sait pourquoi : cette liste ne correspond pas à celle du tonaire : elle est donc interpolée.

Après la première différence (*Dominus legifer*), commune à tous les manuscrits, remarque *Quecumque ergo* sur l'antienne *Sic eum volo* (CS.II 91 A), transcrite seulement par E O C N.

Diff. 2 (*Si quis diligit me*) figure dans tous les mss. sauf dans G N. Suit une « *absimilitudo parvissima* » (ant. *Adhaesit*) dans E, sans mélodie propre ; dans OV, avec mélodie propre (notée en notation alphabétique par V).

Diff. 3 (*Tolle puerum, Qui odit*) : dans tous, sauf dans N ; dans V, cette différence fait partie de la « minuscule variante » précédente. — Remarque théorique dans EO (CS.II 92 A).

Après la deuxième différence de N, les manuscrits se regroupent sur la 4^e différence (*Quando natus es*) qui, dans N est la 3^e, dans G la cinquième, et sur la 5^e (*Omnia, Domine probasti me*), qui dans G porte le n^o VI.

Dans la série des pièces du graduel, FC proposent une correction des deux alleluia qui terminent l'introït *Victricem*.

IV^e ton : Le prologue du IV^e ton nous apporte une nouvelle preuve des remaniements subis par notre tonaire : *Deuterus perstrictus in quinque formulis subinde texatur ipsius plaga que quondam apud quosdam novenis constitutionibus habitudines suorum instituerat melorum*. Ainsi, autrefois, et selon certains, ce tonaire aurait compté neuf différences. Quelles sont-elles ? La liste est donnée par EO (dans O, la liste est notée !). Quant à N, il annonce seulement les neuf diffé-

rences sans les énumérer (cf. texte, p. 189). Cette liste correspond en fait à celle de *Clm.* qui donne effectivement neuf différences. Aussi, le ms. *Clm* a été inséré dans le tableau comparatif, avec indication du sort que ces différences ont subi au cours du remaniement du tonaire :

Liste primitive des différences d'après E O V	Reclassement d'après les mss. du tonaire.
1. <i>Vigilate.</i>	Diff. 1 ds. ts. les Mss.
2. <i>Rubum.</i>	Diff. 2 ds. ts. les Mss. + <i>Clm.</i> ; Diff. 3 ds. N.
3. <i>Iusti autem.</i>	<i>Gaude et letare</i>] Diff. 2, N. Diff. 3 ds. ts. Mss. + <i>Clm.</i> (sauf ds. N.).
4. <i>Fidelia.</i>	<i>Ex Ægypto</i> } = Diff. 4 ds. FTC ¹ . <i>Ad te Dne.</i> } omise p. EOLV.
5. <i>Syon.</i>	Diff. 5 ds. FTC. Diff. 4 : EO ² LV.
6. <i>Omnes autem vos fratres.</i> [O mors (V) = m. diff. que 5].	Diff. 6 ds. FTC. Diff. 5 : EOLV.
7. <i>Ante me non est</i> (sauf dans V).	Diff. 9 ds. FTC. Diff. 6 : EOLV. Ant. svt. classée en protus pr. sa finale, mais en deuterus pr. son intonation proche de <i>Ex Ægypto</i> et <i>Ad te Dne</i> (cf. C, p. 142 B ; <i>Ton. de Metz</i> , p. 40).
8. <i>Benedicta tu.</i>	Diff. 8 ds. FTC (4 ds. N) + <i>Clm.</i> TON VII, 8 ds. ELV.
9. <i>Post partum.</i>	Diff. 7 ds. FTC. TON VII, 9 ds. ELV.

Comme on peut le remarquer, l'état d'origine du tonaire³ a été remanié diversement par les deux branches de la tradition manus-

1. La mélodie de cette diff. (ds. TC) est la même que O (pr. sa 4^e diff.) tandis que F a la même diff. (la-la-sol) que E pr. sa 4^e.

2. Même diff. (la-la-sol) dans ts. les mss. sauf O : cf. note 1.

3. Remarquons au passage que *Benedicta tu* (diff. 8) est citée en IV^e ton par le *Dialogus de Musica* (GS.I 261), ce qui est tout à fait conforme à la tra-

crité, avec naturellement les remarques justificatives d'usage. En effet, trois différences ont été replacées ailleurs : deux en VII^e ton (*Benedicta tu, Post partum*), ainsi qu'on le constatera plus loin, et une en deuxième ton¹.

Dans le tonaire du graduel, deux corrections sont proposées pour l'introït *Accipite jucunditatem* (intonation) et *Judica Domine nocentes* (finale), par E O et C ; dans VF les pièces ne sont pas notées. Dans F, qui donne une glose différente, la même correction de principe est proposée².

V^e ton : Au V^e ton, le sens de la note de EO concernant la correction de la formule échématique ne peut se comprendre que grâce à CN qui nous donnent la finale erronée sur sol, à la suite de la finale normale (cf. p. 180). Mais ce « hors d'œuvre » que nous avons déjà rencontré appartenait-il bien à l'archétype ?

D'après le prologue, ce ton est « double », c'est-à-dire qu'il comporte deux différences, par rapport au suivant qui est « simple » (une seule différence). En fait, EG en donnent trois ! Mais dans CLV les deux dernières ont fusionné en une seule, d'où deux différences en tout. F ne connaît qu'une seule différence qui regroupe toutes les antennes réparties ailleurs sous deux (ou trois) différences : il est probable que le tonaire archétype ne comportait qu'une seule différence, mais que très tôt une seconde y a été ajoutée.

VI^e ton : Une seule différence (*Ipse invocabit me*) à l'unanimité.

VII^e ton : Le VII^e ton commence dans EO par une liste de différence visiblement en désordre (cf. CS.II 102 A) et sur laquelle les deux manuscrits ne s'accordent pas³.

Diff. 1 (*Jerusalem gaude*) EOLV FTC (Diff. 3 dans N ; 2 dans G).

Diff. 2 (*Omnes sitientes*) FTCN (Diff. 6 dans EOLV)
(Diff. 3 dans G)

Diff. 3 (*Jerusalem respice*) FT EOLV (Diff. 4 : CG ; Diff. 1 : N).

La dernière antienne de la liste *Dixit autem Dominus ad cultorem* (cf. CAO III 2771) est suivie d'une brève remarque dans EO (cf.

dition : le premier doute sur la classification de ces pièces est venu de la *Commemoratio brevis* (GS.I 217) et de Reginon (GS.I 231 A).

1. Laquelle ? Aucune des pièces citées n'a été relogée en deuxième ton comme l'indique le prologue.

2. Les cisterciens n'ont pas repris ces « corrections » : ils en ont adopté d'autres.

3. *Laudem dicite*, cité par O est du V^e ton.

CS.II 103 B), qui dans F est résumée en trois mots : *finitur de quarto*. La même correction de la finale est donnée par EOF, mais dans F, la finale est prolongée par le *neuma* du VII^e ton. Dans G, cette antienne est citée à la huitième différence du premier ton.

Diff. 4 (<i>Facta est</i>)	FTN	(5 : C ; 3 : EOLV ; 1 : G)
Diff. 5 (<i>Si coram</i>)	FT	(4 : EOLV ; 3 : N, avec liste d'ex. différents ; 5 dans G)
Diff. 6 (<i>Stella ista</i>)	FTCG	(5 : EOLV)
Diff. 7 (<i>Domine ostende nobis</i>)	FTCG	(N groupe la précédente avec celle-ci ; 6 : EOLV).

Ici, EOLV ajoutent les deux différences qu'ils ont soustraites du IV^e ton. Dans EO, la finale de l'ant. *Post partum* est notée comme dans *Pia*, première manière (voir p. 179) : dans E, la note finale est prolongée par le *neuma* du VII^e ton (CS.II p. 105 B, cf. p. 102 B, première ligne), tout comme en deuxième ton N avait, à la suite de l'Enchirias (GS.I 217) prolongé sa version corrigée par le *neuma* du II^e ton. Cette addition du *neuma* n'a pas d'autre but que de confirmer, justifier la restitution proposée, en appliquant la règle de la bonne adaptation d'un « neume » à une pièce, règle mainte fois rappelée au début des tonaires (voir p. ex. pp. 192 et 202).

C'est dans les tonaires ainsi corrigés que la remarque de *Pia* prend tout son sens : *Huic tono adjungimus duas differentias...* (cf. p. 177) : mais EOLV ont inséré ici les antiennes du type *Post partum* et *Benedicta tu* sans commentaire, portant à neuf le total des différences du VII^e ton.

VIII^e ton : Après la description théorique du ton (= CS.II 106 B-107 B), dans EO (V ne donne que le 2^e paragr. et s'arrête par suite de lacune), et après l'antienne-type, vient la première différence (*Spiritus sanctus*) : cette différence comprend, dans E, deux sous-groupes, mais ces deux sous-groupes n'en forment qu'un dans OL (V a une lacune), tandis que dans FT les deux sous-groupes forment la deuxième différence, la troisième dans CN. Le deuxième sous-groupe de E englobe les antiennes du type « pérégrin »¹. — Différence 2 (*Dixit Dominus mulieri*) : FT ; Diff. 3 dans CGN ; sous-groupe de 1 dans EOL. La mélodie de cette différence est la même que la première : seule une variante rythmique (notes doublées) la distingue de la première. Aussi, EOL ont préféré faire de cette différence un simple sous-groupe de la diff. 1.

1. *Nos qui vivimus* est cité dans L ; *Virgines Dni*. (même timbre), ds.G.

Diff. 3 (*Qui sunt*) FT ; Diff. 2 dans EOLN ; Diff. 4 dans C ; Diff. 1 dans G.

Diff. 4 (*Missus est*) FTG ; Diff. 3 dans EOL ; Diff. 2 dans C

Diff. 5 (*Zelus*) FT ; Diff. 4 dans EOLN ; Diff. 6 dans CG.

Avant cette différence, CG avaient placé une différence (*Dominus dixit ad me, Credidi*) dont ils sont les seuls et uniques représentants.

Après sa 4^e différence (*Zelus*), L ajoute une différence propre (*Dominus, de profundis*)¹.

Diff. 6 (*Beata es, Ne timeas*) dans O F T ; diff. 7 dans G.

Dans cette restitution du tonaire *De modorum formulis*, nous avons décelé un groupe d'interpolations dont chaque morceau commence par *Hic notandum est* et qui est sans doute due à un unique rédacteur. Pour la restitution du tonaire lui-même, nous avons donné la préférence au groupe FT, le moins déformé par les spéculations des théoriciens. Si le groupe EO(LV) a subi tant de remaniements, c'est bien pour se plier devant les principes des théoriciens, en particulier pour sacrifier à la classification des différences (*formulae*) en *praepositae*, *appositae* et *suppositae* (CS. II 81 B), classification proposée par l'apocryphe de Guy, qui précède le tonaire. En effet, là où cette distinction est introduite, dans EO(LV), c'est là que naissent les divergences entre manuscrits : I 10 (CS.II 83 A) ; III 1 (*ibid.*, 91 A) ; IV 1 (*ibid.*, 94 B), etc. La querelle au sujet des antiennes du IV^e ton transposé a entraîné aussi bien des remaniements dans EOLV. Par contre, F (un antiphonaire) et T (récapitulation restée intacte alors que le tonaire du même ms., N, était abrégé) sont restés exempts de remaniements : ils nous donnent l'image la plus fidèle du tonaire archétype qui ne devait comporter que fort peu de textes théoriques, mais seulement l'ordonnance des tons et des différences.

D) *Étude critique sur l'origine et la date du tonaire restitué :*

La situation dans l'espace et le temps du tonaire que nous avons restitué suppose une question préalable : les titres et le prologue donnés par les manuscrits appartiennent-ils bien au tonaire ? Nos manuscrits ne sont pas sur ce point unanimes et il leur arrive de dissocier les éléments que nous avons conjugués dans notre analyse, ainsi qu'on le constate sur le tableau suivant :

1. Mélodie (do, do-si, la, do, do-ré) qu'on rencontre ailleurs, par ex. dans les tonaires aquitains.

	Classe I						Cl. II				Classe III			
	F	T	N	C	G	W	E	O	L	V	B.265	B.81	<i>Clm</i>	<i>Pia</i>
Titres : <i>Inc. formulas</i>		+	+	+										
<i>Inc. Toni... Od-done</i>	+				+						+			+
Prologue <i>Formulas</i>		+	+	+	+									+
Récapitul. des diff.		+	+	+	déb.						+			
Tonaire	+	+	+	+	+	+	+	+	+			(+)	+	(+)
F fait allusion au prologue, mais ne le cite pas explicitement. Dans N, le titre <i>Inc. formulas</i> a laissé une trace (voir p. 188).														

Les titres sont bien, directement ou indirectement, solidaires du prologue : dans F, le titre précède immédiatement le tonaire parce que le copiste a omis délibérément tous les textes autres que les exemples et les différences. Cependant, avant d'étudier ce titre, il importe d'établir la nature du lien qui rattache le prologue au tonaire, lien que les manuscrits ont parfois dénoué, en séparant le tonaire de son prologue : l'histoire des tonaires nous rappelle au besoin, par l'exemple du tonaire de Régino et celui de Bernon, que l'écartèlement de la préface et du tonaire s'est produit plus d'une fois.

Cependant, ce prologue n'est pas, à la différence de la lettre-préface de Régino de Prüm ou de celle de Bernon de Reichenau, un traité ou un abrégé de théorie musicale : il se réduit à une injonction impérative demandant aux chantres de se servir du tonaire et de ne pas se fier à leur suffisance. L'auteur leur enjoint d'étudier chaque jour (*quotidie*, répété à deux reprises, GS.I 248 A) les « formules » et les différences du tonaire. Enfin, il blâme sévèrement les chantres qui entonnent les psaumes sans connaissance suffisante du tonaire et qui « improvisent » à leur idée.

Il énonce le principe de l'analyse modale basée sur la finale de l'antienne (GS.I 249 A, repris par le Dialogue, GS.I 257 B) et illustre cette loi par l'exemple de l'antienne *O beatum pontificem*, que certains chantent avec la psalmodie du deuxième ton, alors qu'elle appartient au premier ton et à la septième différence. Cette surprenante précision d'indication exige un sondage de contrôle dans les tonaires.

Tout d'abord, bien que toute la première partie de l'antienne se cantonne dans la partie plagale du mode, aucun tonaire ne prescrit le deuxième ton psalmodique. Sans doute, l'auteur du prologue a-t-il stigmatisé une initiative de chantres contemporains, car tous les tonaires conservés classent bien la pièce en premier ton : mais pour le choix de la différence, une grande variété est enregistrée¹ :

- 1^{re} différence : aucun tonaire.
- 2^e différence : Metz 351 (éd. Lipphardt, p. 27), Bamberg lit. 5. — Tonaires helvétiques (éd. Omlin, p. 235, diff. ab). — Bernon de Reichenau, Frutolf (éd. Vivell, p. 120), Udalscalc (Clm. 9921, f. 23), Jean Cotton (CSM. 1, p. 153), Francon d'Aix-la-Chap. (Domschatz, G. 20). Monte-Cassino 318 (second tonaire bénév. p. 247).
- 3^e différence : *Alia Musica (Nova expos.)*, éd. Chailley, p. 183 ; Florence, B.N. Conv. soppr. F III 565 (*de modor. form.* modifié).
- 4^e différence : aucun tonaire à notre connaissance.
- 5^e différence : *Regulae tonorum secundum Guidonem* (Clm. 14523) : voir plus bas, septième différence.
- 6^e différence : l'*Intonarium* du Ps. Odon (CS.II 121 B).
- 7^e différence : Paris, B.N. lat. 7185 (tonaire aquitain). Tonaire étudié ici (voir p. 207) et aussi *Regulae tonorum secundum Guidonem* (la place de cette différence est matière à discussion : voir p. 202), c'est-à-dire *Clm.*
- 8^e différence : Vercelli B. Cap. LXX (2^e tonaire) : Piacenza, B. Cap. 65 (f. 3^v, premier tonaire sans notation).
- 9^e différence : Clm. 14272 (modèle chartrain) ; Paris, B.N. lat. 13252, f. 71^v (Saint-Magloire) ; Naples B. Naz. VIII D 14 (Auvergne) et Berlin Oct. 265, f. 4^v (cf. p. 174) ; Paris, B.N. lat. 780 (Narbonne).
- 10^e différence : Madrid, B.N. 288 (manceau) ; Paris, B.N. 776 (Gail-lac. Si on tient compte que la 4^e différence de ce tonaire est un doublet de la 2^e, ce tonaire rejoint le ms. 780 dans la 9^e différence).

Si les tonaires allemands s'accordent dans l'ensemble à fixer cette antienne dans la deuxième différence, les italiens se concentrent sur les septième, huitième ou neuvième différences : mais sur la septième

1. La forme musicale de la différence n'a pas varié substantiellement (finale à climacus), mais seulement sa situation parmi les différences.

nous ne trouvons que notre tonaire et les *Regulae modorum secundum Guidonem*, tonaire d'Italie centrale recopié en Allemagne (notre ms. *Clm.*).

Il est très remarquable que le tonaire qui coïncide le plus exactement avec les précisions données par le prologue soit justement celui-là même qui fait suite à ce prologue dans plusieurs manuscrits.

Mais une autre concordance peut se découvrir entre la récapitulation finale (GS.I 249 A, deux. paragr.) et le total des différences de chaque tonaire.

	B. 265		Pia 65		N	C		Tonaire restitué
	Pro.	Ton.	Pro.	Ton.	Ton.	Pro.	Ton.	
I	8		9	8	10	10	10	10
II	1		1	1		1	1	1
III	4		4	4	5	5	5	5
IV	7		7	7	7+2	9	7+2	9
V	1		1	1	2	1	2	1 (2)
VI	1		1	1	1	1	1	1
VII	5		6	6	7	7	7	7
VIII	4		5	////	6	6	6	6

Il faut équitablement tenir compte, et cette remarque atténuée sans doute l'importance du rapprochement, du fait que la plupart des grands tonaires comptent toujours à peu près le même nombre de différences à chaque ton. Cependant, la concordance d'ensemble de la récapitulation avec le tonaire est assez satisfaisante pour conclure, en liaison avec l'argument précédent (sur l'ant. *O beatum pontificem*), que le prologue et sa récapitulation appartiennent bien au tonaire et que ces pièces forment un ensemble comme la lettre-préface de Bernon de Reichenau et son tonaire.

L'analyse du tonaire pour déterminer, d'après la critique interne et en particulier par l'examen des pièces propres, son aire d'origine, est assez décevante : les pièces citées appartiennent toutes — ou peu s'en faut — au patrimoine commun de l'Antiphonaire et du Graduel grégoriens. Force est donc de glaner dans les antiennes de la messe et dans les pièces de l'office les moindres indices susceptibles de nous aiguiller sur la bonne voie qui nous permettra de remonter au point d'origine.

Les antiennes de communion : La communion *Dilexisti* est citée parmi les pièces du IV^e ton par EOFNC, donc suivant la mélodie

Standard et non en Ve ton conformément à l'usage bénévëntano-cassinien (cf. p. 194, n. 3).

Les communions évangéliques de carême ne sont pas citées, sauf dans C et épisodiquement dans N O : les mélodies correspondant aux tons dans lesquels ces communions sont citées sont les mélodies Standard, répandues en Italie, en Allemagne et en France.

Reste la question de la communion *Mirabantur*, des dimanches après l'Épiphanie : comme les communions évangéliques de carême, cette pièce comporte plusieurs variétés mélodiques dans la tradition, suivant les régions :

1. Mélodie ornée A (VIII^e ton), retenue par l'Édition Vaticane du Graduel romain : cette version, la plus répandue, se remarque dans les graduels des églises de France¹, d'Angleterre, dans plusieurs églises italiennes, surtout dans le Nord.

2. Mélodie syllabique B (I^{er} ton) : Nous la trouvons notée par notre tonaire F (incipit seulement). Elle est attestée par Réginon de Prüm (CS.II p. 56 A), la tradition Est, c'est-à-dire la Suisse, l'Alsace, l'Allemagne (sauf cependant la Rhénanie) et l'Autriche. Dans le graduel de Gaillac (B.N. lat. 776) qui, sur ce point, se sépare de tous les graduels aquitains (donnant la version A), la cadence de *De — i* n'est pas syllabique, mais ornée. La mélodie B se relève encore dans le tonaire de Ripoll (Barcelone Rip. 74), qui cite aussi la mélodie A (cf. p. 161). Le cumul B + A se rencontre dans deux très anciens manuscrits : Chartres 47 (*Pal. Mus.* XI) et Laon 239 (*Pal. Mus.* X).

3. Mélodie C (I^{er} ton), développant par neumes de broderie la mélodie syllabique B (en particulier sur *De — i*) : elle est propre aux seuls manuscrits bénévëntains² et au second tonaire de C d'origine bénévëntaine (voir p. 194), et à O (voir p. 197).

Ainsi, lorsque les tonaires citent, sans même la noter, la communion *Mirabantur* parmi les pièces du premier ton, ils se réfèrent soit à la mélodie bénévëntaine (type C), soit à la mélodie du type B, attestée en Italie par les graduels de Piacenza 65, Verona CV, Padoue A 47 (Pomposa), Modène I 7 (Ravenne) et enfin Baltimore, W.A.G. 11 (Ranchio) : ainsi O (noté) et C (non noté) se réfèrent au type C, béné-

1. Sauf Fleury (Trèves, Sémin. : cf. *Scriptorium* XX, 1966, p. 75) ; Lyon qui ajoute une incise (... *omnes + in verbis gratiae*) et remplace *Dei* par *ipsius* pour se conformer évidemment au texte scripturaire (cf. Luc IV, 22).

2. Au témoignage des graduels bénévëntains énumérés dans *Le Graduel romain*, II, *Les Sources* (1957), il convient d'ajouter le très intéressant missel noté de Berlin, Staatsbibl. Fol. 920 (*pars hiemal.*), f. 27^v.

ventain ; F (noté) et E (non noté) au type B. De toute façon, une mention en premier ton ne saurait se rapporter à la mélodie de type A¹.

Du classement tonal des antiennes de la messe, on ne peut tirer un argument décisif : les graduels italiens, termes de comparaison avec les tonaires, ont été soumis à beaucoup d'influences extérieures et n'offrent pas la même cohésion que le groupe des graduels de l'Est ou que le groupe aquitain. Cependant, nous remarquons dans notre tonaire une tendance le rapprochant davantage des graduels italiens que des graduels clunisiens², surtout pour les tons de communion.

Même conclusion évasive pour la question des versets de répons de l'office. Les manuscrits du tonaire citent à la fin de chaque ton un répons et son verset : nous obtenons donc en principe une liste de huit répons avec leurs versets, mais sur ceux-ci, nous n'obtenons pas toujours l'unanimité qui garantit que le choix vient bien de l'archétype³. D'autre part, les antiphonaires italiens ne s'accordent pas toujours entre eux sur le choix des versets de répons. Quelle conclusion ferme peut-on tirer lorsque les deux termes de la comparaison sont inconsistants ?

De l'examen de l'antiphonaire nous retiendrons deux pièces de l'office propre de saint Benoît, les antiennes *Sanctissime* (IV^e ton) et *Electus a fratribus* (VII^e ton), attestées par EOCN (cf. p. 212). Il faut y ajouter les deux antiennes du IV^e ton *Vir Dei Benedicte* et *Frater Mauve* que F — manuscrit séculier — a dû puiser dans son modèle : ces pièces suggèrent que l'auteur du tonaire devait être moine plutôt que clerc...

Une fois épuisés les arguments de critique interne, il nous reste un argument de critique externe pour tenter de retrouver l'origine du tonaire : le classement généalogique des manuscrits. L'analyse du tonaire a mis en lumière les variantes, les particularités d'ordonnance, les omissions qui permettent de classer les manuscrits en deux groupes.

Un premier groupe est constitué par les manuscrits EOLV (et pro-

1. O a également en VIII^e ton la même pièce, donc suivant la mél. de type A : ce doublet s'explique car la mél. A circulait en Italie.

2. Les coutumes et la liturgie clunisiennes ont pénétré très tôt en Italie, grâce surtout à l'action personnelle des premiers abbés de Cluny. Plusieurs mss. italiens (Rome, Casan. 54 et 1907 ; Berlin, Th.lat. 4^o 377, Brév. neumé) sont des représentants plus ou moins évolués de l'ancien antiphonaire clunisien.

3. Pour les versets de répons du II^e ton, voir p. 208. En III^e et V^e tons, C ne cite pas le même répons que les autres mss. En VIII^e ton, c'est F qui change l'exemple.

blement G) : la parenté étroite de E O, ressort principalement des remaniements d'ordre des différences et des nombreuses additions de textes théoriques. C'est probablement vers la zone de transition sise entre l'Italie centrale et la zone bénéventaine¹ que l'archétype du groupe EO doit être recherché. Le ms. E a bien été écrit et noté à Saint-Évroult, de main normande, mais il a été copié sur un modèle issu de la même région que O. Il contient une série d'apocryphes et de *dubia* de Guy d'Arezzo qui ne se retrouvent que dans les manuscrits d'Italie centrale².

L, écrit et noté dans le bassin du Pô moyen, et V, probablement français, se rattachent au groupe EO, non directement, car ils ne suivent pas EO dans tous leurs accroissements, mais par l'intermédiaire d'un manuscrit perdu du type EO, avant les remaniements du théoricien qui a modifié et augmenté le tonaire.

Quant à l'autre groupe FTN (Florence) et C, il se rattache également par l'intermédiaire d'un ou de plusieurs manuscrits perdus à l'archétype de notre tonaire. L'archétype des deux groupes se situe raisonnablement en Italie centrale, à mi-distance de la Toscane et de la zone de transition.

Si l'archétype de notre tonaire devait être reconstitué, la question de sa notation se poserait inéluctablement. Il faut en effet aborder ce point en nous demandant comment était noté le manuscrit archétype de la tradition manuscrite. Ce point n'est pas difficile à élucider : la notation adoptée par l'auteur et recopiée dans l'archétype n'était pas la notation neumatique toscane ou quelque autre notation neumatique italienne, mais bien une notation alphabétique. Quelle genre de notation alphabétique ? L'examen de nos manuscrits va nous l'apprendre.

La notation alphabétique du tonaire se réduit actuellement à l'état de vestiges, car cette notation fut remplacée, au cours des copies successives aux XI^e et surtout XII^e siècles, par la notation sur portée d'usage courant et universel. La même substitution s'est d'ailleurs opérée dans les manuscrits du Dialogue sur la Musique dans lesquels la

1. Voir la carte de *Graduel romain*, édition critique, II (hors-texte) et de *Pal.Mus.* XV, p. 288, ainsi que notre carte hors-texte, p. 204.

2. Voir les tables de *The Th.* I et II. Il reste à expliquer comment le modèle italien de E est parvenu jusqu'en Normandie. Les conquêtes de Robert Guiscard († 1085), qui constituent la première ébauche du futur royaume normand des deux Siciles, expliquent les rapports politiques entre le Duché de Normandie et la péninsule. D'autres liens, de caractère culturel, entre St. Évroult et l'Italie expliqueraient plus immédiatement la présence du modèle de E en Normandie.

notation diastématique sur portée a pris la place du système de notation alphabétique mis au point par le Maître lombard¹.

Voici l'état des vestiges de notations alphabétique propres au tonaire que nous étudions :

N note les différences psalmodiques du premier ton (fol. 102-104) en lettres minuscules étagées suivant la hauteur relative des intervalles mélodiques. Les différences des tons suivants sont notées en neumes toscans sans lignes, avec une diastématique suffisante.

O note deux brefs passages en notation alphabétique « étagée » suivant les hauteurs relatives des intervalles (fol. 16 et 16^v). Tout le reste est noté en notation « de transition » proche de la bénévontaine.

V n'offre pas un système constant : Bannister (*Monum. Vat.* p. 61, n° 183) a réduit cette notation au schéma $\Gamma - n$. En fait, le notateur emploie plusieurs systèmes : une notation continue de e à n pour les différences psalmodiques du 4^e au 7^e tons ; une notation alphabétique minuscule de a à g pour les différences des 2^e et 3^e tons, mais sans distinction des octaves : l'étagement des lettres permet d'éviter la confusion entre le la grave et le la aigu (d'après le Dialogue, on écrirait A et a). C'est en somme le même système que dans l'antiphonaire de Vérone, B. Cap. XCVIII (92), du XI^e siècle, en notation neumatique, qui note ainsi la différence psalmodique du VI^e ton :

a a a
 g g
 f f
...se- cu- lo-rum A - men.

Pour le premier ton, le notateur utilise un système apparemment incohérent : bien mieux, les conventions adoptées pour les antiennes de l'office diffèrent de celles qui sont suivies pour les introïts. C'est dans ce dernier système qu'apparaît le Γ . On le trouve encore employé en III^e ton (ff. 15-15^v) où il équivaut au G du Dialogue. De toute façon, quel que soit le système, le scribe a maintenu le principe de l'étagement des lettres suivant la hauteur relative des intervalles.

En définitive, le tonaire de l'Abbé Odon comportait une notation, ne serait-ce que pour les différences psalmodiques, car un tonaire dont les différences ne sont pas notées est inintelligible et inutilisable. Cette notation n'est pas la notation neumatique, mais un genre de notation alphabétique comprenant une seule série de lettres, de a à g, lesquelles — pour éviter toute confusion en cas de répétition à l'articulation de l'octave des graves et de l'octave des aigües — étaient étagées suivant la hauteur relative des intervalles. Ce principe de l'étagement avait été proposé par Hucbald (GS.I 109) et appliqué par la *Musica Enchiriadis* (GS.I 156 ss.) : il est employé pour noter une différence psalmodique dans l'antiphonaire de Vérone (voir ci-dessus) et il a encore servi pour noter un *Gloria tropé*

1. Sur la notation des mss. du Dialogue, voir *Rev. de Musicol.* LV, 1969, pp. 151 ss.

dans un fragment de Murano¹. Ce système a même persisté après l'invention de la notation sur lignes, aussi bien dans les manuscrits italiens du Dialogue² que dans ceux du Micrologue.

Cependant, au fur et à mesure des copies nouvelles du traité, la notation alphabétique fut remplacée par la notation sur lignes, de lecture plus directe et plus immédiate. Le même phénomène de remplacement s'est effectué dans les transcriptions successives du Dialogue : la notation alphabétique, plus perfectionnée que celle de l'Abbé Odon (Γ, A-G, a-g, a) et qui — comme la notation « continue » a-p de Guillaume de Volpiano — n'avait pas besoin du secours de la diastématie dans l'écriture, a été plus d'une fois remplacée par une notation sur lignes, alors même que la consultation du traité didactique n'est pas aussi nécessaire et aussi fréquente que celle du tonaire.

Le Maître du Dialogue, un bénédictin de l'Italie du Nord, a probablement emprunté à l'Abbé Odon son système de notation et l'a perfectionné en supprimant la source de confusion entre les deux octaves. Mais il doit encore à son prédécesseur le fameux principe d'analyse modale *In fine dijudicat* (GS.I 257 B = 249 A), l'exemple de l'antienne *O beatum pontificem* (GS.I 256 B = 249 A), l'usage enfin du terme *formula*³.

La tradition manuscrite a d'ailleurs regroupé ensemble les œuvres de ces trois théoriciens italiens moins en raison de leurs liens de pensée et de doctrine qu'à cause de leur communauté d'origine. Le tonaire de l'Abbé Odon, le Dialogue du Maître lombard anonyme et le Micrologue, suivi des autres œuvres de Guy, se répartissent ainsi dans les manuscrits que nous avons étudiés :

1. Feuille de garde d'un manuscrit de Smaragde, provenant de Murano, connue par une copie du Père G. B. Martini (Bologne, Civico Museo bibliogr. Q. 2 : cf. *Storia della Musica* I, 1757, p. 178). Un trait de liaison rattache chaque voyelle du texte aux lettres ou groupes de lettres de la notation alphabétique étagée, exactement comme dans la notation neumatique nonantolienne, usitée surtout à Vérone. Le ms. lui-même, décrit par MITTARELLI, *Bibl. cod. ms.... S. Mich. Venetiarum prope Murianum*, Venise, 1779, c. 1065, n° 701 n'a pas été retrouvé. Nous devons l'indication de ce fragment au Prof. F. A. GALLO, qui — avec le Dr. G. FERRARI, Directeur de la Marciana — a également entrepris la recherche de cet antiphonaire noté en lettres, signalé par FÉTIS (*Hist. de la Musique* IV, 178), sous la cote 720 A C 2 : cette cote ne correspond pas à celles de la Marciana. Il est possible que Fétis ait inventé cette cote ou qu'il ait confondu cet antiphonaire — qu'il appelle « responsable » — avec le fragment copié par le P. Martini...

2. Berlin, Staatsbibl. Ms. lat. Oct. 265, Genève, Coll. Bodmer, Pistoja, B. Cap. C. 100 et Mont-Cassin 318 : cf. *Revue de Musicol.* LV, 1969, p. 164 ; pour les manuscrits du *Micrologus*, il faut comparer l'édition de GS.II 10, 12 et 20 à l'apparatus de l'édition critique de CSM.4, pp. 134 ss.

3. Sur *formula*, qui figure dans le titre et le prologue du tonaire, voir *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 168, n. 1 (dans le Dialogue), p. 166, n. 1 (dans le Micrologue).

fusion en rapportant à l'Abbé Odon la « curieuse correction » faite à l'antienne *O beatum Pontificem*.

Ce texte, dans lequel Odon-auteur supposé du Dialogue cite Odon-correcteur d'une erreur musicale était jadis la croix des commentateurs, mais il devient d'une clarté évidente à partir du moment où il est démontré que le compositeur italien du Dialogue, un *Magister* lombard anonyme, cite un de ses prédécesseurs, l'Abbé Odon¹. Puisqu'il est cité par le Dialogue, l'ouvrage de l'Abbé Odon est donc le premier de la lignée des trois théoriciens italiens du XI^e siècle qui s'achève avec Guy d'Arezzo.

C'est précisément vers Arezzo que nous conduit la recherche sur l'archétype du tonaire de l'Abbé Odon : cette situation centrale répondrait parfaitement au sens de la diffusion pris par les trois classes de manuscrits (voir la carte d'Italie). Mais cette première indication, tirée du *stemma* reporté sur carte, semble encore suggérée par le titre du manuscrit B. 265 : *Incipiunt toni... patefacti... a Domno religioso Hodomne abbate .a.* Dans ce manuscrit où les noms propres des deux évêques échangeant une correspondance sur les huit tons sont désignés par une initiale², cette lettre *.a.* en apposition à un titre de fonction cache un nom de lieu. Ce nom de lieu ne serait-il pas Arezzo (*Arethinensis*) ? Arezzo, terre d'élection du monachisme en Italie centrale, comptait autour de ses murs plusieurs abbayes de Camaldules et de Bénédictins³. Mais les préférences accordées à Arezzo se justifient surtout par la présence des vestiges de l'office et de la messe propres de saint Donat qui sont passées de l'archétype dans plusieurs manuscrits du tonaire, même dans ceux de la classe II interpolée⁴.

1. Cf. M. HUGLO, *L'auteur du Dialogue sur la Musique attribué à Odon* : *Rev. de Musicol.* LV, 1969, pp. 138 ss.

2. Sur cette correspondance, voir p. 230, Appendice.

3. H. COTTINEAU, *Dictionnaire des Abbayes*, I « Arezzo ».

4. Le ms. O donne au fol. 21^v l'antienne *Confractum namque (vitreum)* tirée du récit du verre brisé miraculeusement réparé par le saint, récit qui fournit le texte de l'offertoire de la messe propre de st. Donat. L'ant. *Confractum*, du VI^e ton, se retrouve dans quelques témoins de l'office propre, comme seconde antienne *in Evangelium* dans Lucques 602 (antiph. du XII^e s.) et 603 (antiph. monastique du dioc. de Lucques, XII^e s., f. 182^v), dans l'antiph. de l'Archevêché de Florence. Par contre, on ne la trouve pas dans les autres témoins de l'office propre : Lucca 605, ff. 215^v-224 (Brév. noté à us. de Lucques, début du XIII^e s.), Florence, Archevêché (XII^e s.), Vatic. lat. 7018 (Brév.-Missel neumé de Reggio d'Émilie, ff. 97-99^v). Enfin, dans Cividale, Museo arch. LVII, l'office est différent et concerne st. Donat et ses compagnons, patrons de Cividale (fête le 21 août). Le même récit forme la source de l'offertoire *Confractum* de la messe propre de saint Donat, dont l'introît *Domine Jesu Christe* est cité par les tonaires C (p. 133, col. A) et T : cette messe propre figure dans

Le rattachement de l'Abbé Odon à Arezzo est donc fondé par la présence de ces pièces propres dans nos manuscrits, même lorsqu'ils ont été exécutés pour des églises ou des monastères éloignés d'Arezzo.

Quoiqu'il en soit de l'origine précise de l'Abbé Odon, c'est ce théoricien italien qui a donné son nom à son compatriote, le Maître inconnu auteur du Dialogue sur la Musique¹ : en même temps, l'auteur du Dialogue confisquait l'autorité de ce nom au détriment de l'auteur du tonaire qui, dès la fin du XII^e siècle, avait sombré dans l'oubli total. Bien mieux, l'incise du titre nous renseignant sur les compétences de l'Abbé Odon (*qui fuit peritus in Arte Musica*) passait du titre du tonaire dans le titre du Dialogue².

Cependant, ce titre sur lequel nous nous sommes appuyés pour retrouver l'auteur du tonaire n'est probablement pas le titre original de l'ouvrage : c'est un titre qui a dû être composé par un disciple d'Odon ou par un des premiers copistes transmettant son œuvre³. L'auteur, plus modeste, n'avait sans doute pas indiqué son nom dans le titre du tonaire : le titre primitif est sans doute celui qui est donné par les manuscrits T et C, en relation directe avec le contenu du prologue : *Incipit formula super tonos qualiter unusquisque cantor in ecclesia agere debet*.

Pour nous, cette hypothèse de l'Abbé Odon, prédécesseur du Maître du Dialogue, est celle qui coordonne au mieux les textes et les faits observés. Nous considérons donc comme acceptables les indications des quatre manuscrits qui attribuent à Odon, Abbé d'Arezzo, très expérimenté dans l'*Ars Musica*, la composition du tonaire restitué ci-dessus, noté en lettres à étagement diastématique et introduit par le prologue *Formulas...* L'œuvre de cet Abbé Odon, a été lue par le Maître lombard auteur du Dialogue : tous deux ont préparé la voie à celui qui devait les dépasser par son génie, Guy d'Arezzo.

le graduel d'Arezzo (Tolède, Bibl. Cap. 52.11, f. 325) mais encore dans plusieurs graduels d'Italie Centrale : Rome, Bibl. Angelica 123 (XI^e s.), f. 97 (fac. dans *Pal. Mus.* XVIII) ; Vaticane lat. 7018 (Brév. Missel de Reggio d'Émilie, cité plus haut) ; Pistoja, Bibl. Cap. C 119 et C 120 (XII^e s.) de Reggio d'Émilie ? ; Rome, Bibl. Vallicel. C. 52 (XII^e s.) Norcia ; Paris, B.N. n.acq. lat. 1669 (XIII^e in.) Gubbio, f. 48.

1. Voir *art. cit.* de la *Revue de Musicol.* LV, 1969, pp. 138 ss.

2. Mais dans deux manuscrits seulement (Naples, Bibl. Naz. VIII D 14 et Paris, B.N. lat. 7369) : voir *Revue de Musicol.* LV, 1969, p. 129.

3. D'autres cas semblables se rencontrent dans la tradition littéraire : dans l'histoire des tonaires, on peut évoquer ici le cas du tonaire d'Udalscalc dont la présentation a été faite par un disciple (voir plus loin page 287).

3. LE TONAIRE DE LA CURIE ROMAINE.

Guy d'Arezzo n'avait pas jugé nécessaire de composer un tonaire : il renvoie ses disciples à ceux qui existaient de son temps¹. Le tonaire de l'Abbé Odon a poursuivi sa carrière durant tout le XII^e siècle et peut-être encore au début du XIII^e siècle. Cependant, sous le pontificat d'Innocent III (1198-1216) un grand mouvement de réforme et de restauration, appuyé par les Ordres Mendiants récemment fondés, se dessine dans l'Église, surtout à partir du IV^e Concile de Latran. Innocent III réorganise l'Office divin², promulgue le Missel plénier « *secundum consuetudinem Romanae Curiae* »³ et révisé le Pontifical⁴.

Mais toute réforme d'un livre liturgique entraîne des répercussions sur les livres de chant : la réorganisation du Bréviaire de la Curie touche à l'Antiphonaire et la promulgation du Missel concerne le Graduel, au moins dans son ordonnance liturgique. En outre, le problème se compliquait singulièrement — à Rome et dans les évêchés suburbicaires — en raison de la dualité de répertoire musical : à côté du chant « vieux-romain » encore en usage dans certaines basiliques, le chant grégorien avait conquis sa place en attendant de devenir le seul répertoire « officiel »⁵.

La question qui se pose ici à nos recherches est la suivante : en admettant que l'Antiphonaire (grégorien) ait été conformé au Bréviaire de la Curie pour le calendrier et pour son ordonnance litur-

1. *Ad hoc etiam plurimum valent et versus nocturnalium responsoriorum et psalmi officiorum et omnia quae in modorum formulis praescribentur* (Microlog. XIII, CSM.4, p. 154 : cf. GS.II 48 A). Voir *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 166, n. 1.

2. Voir les travaux de S. J. P. Van DIJK, en particulier *The Origins of the Modern Roman Liturgy* (London, 1960) et P. SALMON, *L'office divin au M.A.* (Paris, 1967), pp. 147 ss. (compléments sur le lectionnaire dans *Anal Bolland.* LXXXVII, 1969, p. 290).

3. S. J. P. Van DIJK, *The Legend of the « Missal of the Papal Chapel »* : *Sacris erudiri* VIII, 1956, pp. 76-142.

4. M. ANDRIEU, *Le Pontifical romain du XII^e s.* (Città del Vatic. 1938 : *Studi e Testi* 86) ; *Le Pontifical de la Curie romaine au XIII^e s.* (*ib.*, 87) : l'édition de ce dernier est établie d'après 14 mss. auxquels il faut désormais ajouter le pontifical découvert par R. AMIET, *Un nouveau témoin du Pontifical romain* : *Scriptorium* XXII, 1968, pp. 231-242 ; pl. 17-21 (notation carrée : cf. pl. 20).

5. Dans le pontifical de la Curie au XIII^e s., plusieurs antiennes ont conservé la version mélodique du « vieux-romain » : M. HUGLO, *Les antiennes de la procession des reliques : vestiges du chant « vieux-romain » dans le Pontifical* : *Revue grégorienne* XXXI, 1952, pp. 136-139. C'est sans doute sous Nicolas III (1277-1280) que le chant vieux-romain dut disparaître à Rome, lors de l'adoption des livres franciscains par la Curie : cf. M. HUGLO, *Le chant « vieux-romain Sacris erudiri* VI, 1954, p. 123.

gique, cet « Antiphonaire romain » comportait-il un tonaire ? Pour S. J. P. Van Dijk, la réponse est affirmative¹ : l'existence de ce tonaire est postulée par l'existence du tonaire en usage chez les Augustins et surtout chez les Franciscains qui, lors de la fixation de leurs livres liturgiques, ont puisé dans les livres « officiels » en usage à la Curie romaine.

Une telle hypothèse implique que le tonaire des Augustins présente des éléments identiques à celui des Franciscains et que les éléments communs aux deux Ordres ont dû être empruntés à une même source romaine : mais si le tonaire des Augustins est un tonaire « bref », une « récapitulation » de tonaire, il n'en est pas de même pour le tonaire des *Ordinationes divini Officii*² et pour le tonaire des manuscrits franciscains. Ce que S. J. P. Van Dijk entend par tonaire est plus exactement un *Cantorinus*, c'est-à-dire un recueil à l'usage du chantre contenant seulement les tons usuels des lectures, oraisons, *Benedicamus Domino*, etc.³.

L'existence d'un tonaire annexé à l'Antiphonaire romain du XIII^e siècle est donc fort problématique. Les premières attestations d'un tonaire d'origine romaine ne datent seulement que de la seconde moitié du XIII^e siècle.

Élie Salomon, prêtre de Saint-Astier de Périgueux, dans sa « Doctrine de la Science musicale » composée à la Curie⁴ sous le pontificat de Grégoire X, en 1274, affirme qu'il a consulté les livres de la Curie pontificale, *vidi in libris de capellani Domni Papae* (GS.III 36 A). Cependant, son tonaire ne se réfère pas aux livres romains lorsqu'il discute du nombre des différences psalmodiques, variables en nombre et en forme suivant les régions⁵. En fait, Élie Salomon avec son esprit analytique de théoricien, ordonne les différences suivant un classement systématique. Ainsi, en premier ton, les différences sont « ordonnées » selon leur finale :

Ordo I : différences à finale sur ré.
— II : — — — fa.

1. *The Origins of the Modern Roman Liturgy*, I, p. 54.

2. Sur ce texte et le tonaire des Augustins, voir chap. XI (pp. 350 ss.).

3. En somme, des annexes secondaires du tonaire. Sur tout ceci, voir le chap. XII (pp. 377 ss.). Sur l'équivoque du mot « tonaire », voir p. 376, note 2.

4. GS.III 64. Cet ouvrage cité par Jean de Muris (GS.III 190 B) nous est parvenu par le ms. de Milan, Bibl. Ambros. D. 75 inf. (*The Th.* II, 55) ; J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung im MA.*, 1969, pp. 136-137 (Abb. 72), 170-171 (Abb. 105).

5. Cf. GS.III 34. Comparer à Jacques de Liège qui, dans sa compilation (CS.II 329 A) se réfère aux différences du premier ton en usage « *in multis... ecclesiis ut in Gallicanis et forsan Romanis* ».

—	III :	—	—	sol.
—	IV :	—	—	la.

D'autre part, Élie Salomon connaît trop bien les usages gallicans¹ pour que nous puissions considérer son traité, pourtant composé à la Curie pontificale, comme témoin de l'Antiphonaire romain dans la seconde moitié du XIII^e siècle.

Un autre clerc appartenant à la Curie, le prêtre anglais Alfred, familier du cardinal Ottobono Fieschi — le futur Adrien V — a compilé en 1271 un important traité dans lequel il cite deux tonaires : un premier tonaire qui donne les usages des églises de France et d'Angleterre (*tonale secundum usum ecclesiarum Franciae et Galliae...*) et un second tonaire « *secundum usum Curiae Romanae* ».

Le traité d'Alfred nous est parvenu dans trois manuscrits : un manuscrit sur papier de la Bodléienne d'Oxford² qui nous donne seulement le début du traité : *Ego Alvredus, presbiter anglicus, in domo et familia venerabilis patris domini Octoboni sancti Adriani diaconi cardinalis, anno gratiae 1271 mense augusti compilavi...*

Pour lire le texte intégral du traité d'Alfred contenant les deux tonaires, il faut consulter le manuscrit de Bamberg, du XIII^e siècle, qui contient les motets du XIII^e siècle découverts et publiés par P. Aubry³. Après le dernier motet, vient sans titre et sans initiale un texte annonçant que l'ouvrage est écrit « *ad utilitatem puerorum* » : (fol. 65) *Licet mihi ipsi in omni scientia nimis sum insufficiens...* (au milieu de la même page) *Ego Amerus presbiter anglicus...* Dans l'*explicit* du fol. 79, le nom de l'auteur devient *Aumerus* et nous trouvons enfin le titre de l'œuvre : *Practica Artis Musicae*.

Un troisième manuscrit, en cursive du XV^e siècle, provenant de l'abbaye Saint-Mathias de Trèves⁴ donne le même texte que le

1. Cf. GS.III, 49 (*Modus legendi Gallicorum*) ; p. 51 l'ant. type du VI^e ton avec la variante aquitaine (*Sexta hora ascendit in crucem* : voir ci-dessus, p. 134) ; p. 58 B, usages des chanoines de Lyon pour l'*organum*.

2. Oxford, Bodleian, Bodley 77 (2265), XIV^e-XV^e s. : cf. W. H. FRERE, *Bibliotheca Musico-liturgica* I (London, 1894), p. 131, n^o 390 ; P. BLANCHARD, *Alfred le Musicien et Alfred le Philosophe : Rassegna gregoriana* VIII, 1909, c. 422-424 (avec facs. du tableau de neumes qui, dans les manuscrits suivants se trouve beaucoup plus avant dans le texte du traité).

3. Bamberg, Staatl. Bibl. lit. 115 (Ed IV 6) : catalogue Leitschuh III, 96-97, P. AUBRY, *Cent motets du XIII^e s.* (1908), I-III : cf. III, 41 (sur le ms.) ; J. KROMOLICKI, *Die Practica Artis Musicae des Amerus und ihre Stellung in der Musiktheorie des M.A.* (Berlin, 1909), pp. I-IV ; F. A. GALLO, *La teoria della notazione in Italia...* (Bologna, 1966), pp. 13-15.

4. Trier, Priesterseminar, 44 : F. A. GALLO, *La teoria della notazione...*, pp. 13-15.

manuscrit de Bamberg. Dans les deux manuscrits, les pièces de chant citées sont notées sur portée rouge en *nota quadrata*.

Pour l'analyse du tonaire de la Curie, nous suivrons le manuscrit de Bamberg : f. 69^v (Trèves, Sem. 44, f. 324) *Incipit tonale secundum usum Curiae romanae in psalmis ad Vesperas, Matutinas et horas.*

Nota quod in Curia romana nunquam faciunt pneuma post antiphonas, sed diebus duplicibus cantant antiphonam ante et post quemlibet psalmum, tam ad vespervas quam ad matutinas, sed non ad horas. In brevibus versiculis tamen ante lectiones, Benedictus et Magnificat faciunt pneumam...

Les rubriques suivantes sont d'ordre liturgique et concernent des usages sûrement romains (IX^e répons nocturne remplacé par le *Te Deum*, suppression du verset de transition entre l'office nocturne et les Laudes, etc.). Les exemples de psalmodie, mais sans les différences finales, font suite : PRIMI TONI : *Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum*, etc. Psaume I, comme dans le tonaire dominicain... *Benedictus... Magnificat...* (ton « solennel » pour les cantiques de Laudes et de Vêpres).

Fol. 70^v *Nunc de antiphonario Curiae romanae inquirendum et sciendum quod ad gravi finali suo in d acutam currit tonus primus et habet seculorum in a acuta... Primus tonus est determinacio vocis d gravis habens elevationem potentialiter usque ad eandem litteram...*

Sunt novem differentiae primi toni (en fait, la première étant répétée, on ne compte que huit différences réellement distinctes).

Après les différences concernant les autres tons, suivent des remarques sur les antiennes de procession et les conduits¹, ainsi que les vers mnémoniques pour les versets de répons : *Ecce modus primus, sic noscitur...* (fol. 72^v).

Fol. 73 *Totum Graduale Curiae romanae diligenter examinatum in officiis tot incia et fines et seculorum in quemcumque tono reperiet non plura* (tonaire d'introit).

Fol. 74 *Explicit tonale de officio*².

Le tonaire de la Curie, tel que nous venons de le décrire, d'après la *Practica* d'Alfred n'est ni un tonaire « officiel » ni même un tonaire

1. Texte dans F. A. GALLO, *La teoria della notazione...*, p. 14.

2. Trier, Sem. 44, f. 329^v (*Explicit*). Un peu après, dans un chapitre intitulé *Regula octo tonorum*, on remarque une définition empruntée au Dialogue du Ps. Odon, mais modifiée : *Tonus quidem regula quae de omni cantu in principio, in medio, in fine dijudicat* (ms. de Bamberg, fol. 74^v).

qui aurait été inséré dans un antiphonaire romain du XIII^e siècle : comme les rubriques citées nous l'apprennent, ce tonaire a été composé artificiellement par collation des livres notés en usage à Rome — l'Antiphonaire et le Graduel. — N'importe quel théoricien aurait pu, d'après les mêmes sources, reconstruire un tel tonaire : le résultat aurait été identique bien que des variantes très notables dans l'ordre des différences psalmodiques fussent intervenues : des initiatives de ce genre, entreprises indépendamment ne sauraient — à moins d'un coup de hasard incroyable — aboutir à un résultat identique. Cette conclusion s'impose avec évidence lorsqu'on compare les différences du premier ton de la *Practica* d'Alfred à celles de Jacques de Liège (CS.II, 329 A) ou aux autres accessibles¹ : on retrouve presque toujours le même nombre de différences (neuf en premier ton), mais l'ordre d'énumération diffère.

Le tonaire que nous a transmis Alfred est donc bien *un* tonaire « *secundum usum Curiae Romanae* », mais non *le* tonaire *ut sic* de la Curie. Le texte est précieux, car il a été puisé à des sources romaines du XIII^e siècle : composé d'après l'antiphonaire, il constitue un document valable pour la reconstitution mélodiques des différences habituellement ajoutées à la fin de chaque antienne dans les antiphonaires. A ce titre, il est un jalon valable pour l'histoire de l'antiphonaire romain du début du XIII^e siècle jusqu'au premier antiphonaire imprimé en 1500 par les soins d'un franciscain, le fr. François de Bruges².

1. Certains manuscrits tels que Barcelone, Bibl.Central M 883 (voir plus loin, p. 419), écrit vers 1400, font appel aux usages romains, à propos de psalmodie : *Nota quod secundum consuetudinem et usum Curiae romanae et aliquarum dyocesium regionum sic incipiunt toni... Primus tonus sic incipit et sic flectitur...*, etc. : mais dans quelle mesure ce mélange d'usages romains et non romains représente-t-il le contenu du tonaire de la Curie ?

2. La première édition de l'antiphonaire romain est due à la famille des Junta de Venise (cf. Paolo Camerini, *Annali dei Giunti* I (Venezia, 1962), p. 108, n° 58 qui rectifie la notice de K. MEYER-BAER, *Liturgical Music Incunabula*, London, 1962, p. 3, n° 11). Le Graduel romain fut édité un an auparavant par Spira : cf. CAMERINI, *op. cit.*, I, p. 99, n° 46 ; K. MEYER-BAER, *op. cit.*, p. 6, n° 20. Le prologue théorique (*Quid sit tonus quoad primum modum...*) pas plus que celui de l'antiphonaire n'a de valeur « officielle » : il est dû au fr. François de Bruges.

Le *Compendium Musices* (Venise, 1499) et le *Cantorinus* inséré dans l'édition de ce même livre en 1513 (voir plus bas, p. 441) ne sauraient davantage être considérés comme représentants authentiques des usages de la Curie en matière de psalmodie.

APPENDICE.

La correspondance des deux évêques
au sujet des VIII tons du chant grégorien.

Cette curieuse correspondance entre deux évêques comporte seulement deux lettres : celle d'un évêque désigné par l'initiale A. s'adressant à un autre évêque, désigné par l'initiale E., très versé dans la théorie musicale : *hujus artis [Musicae] peritia maxime suffultum*. Dans la première lettre, A. demande à E. si l'on doit parler de huit tons ou seulement de quatre : cette demande fait écho à la distinction posée dans le Dialogue sur la Musique du maître lombard anonyme, au début du XI^e siècle (cf. GS.I 258 B), suivi sur ce point par Guy d'Arezzo (*Microl.* cap. XII ss. : CSM. 4, pp. 147 ss.). Pour ces deux auteurs italiens, il faut compter quatre « modes », basés sur les quatre finales possibles en chant grégorien (D, E, F, G), mais en raison des huit tons psalmodiques traditionnels, ces quatre modes se subdivisent en deux (authentique et plagal), d'où huit « tons ».

Le destinataire E., répond en exposant la théorie des huit tons et en formulant quelques règles pour le classement d'une pièce dans la subdivision authentique ou plagale du « mode ». La théorie est illustrée par la pratique dans le tonaire. Avant d'énoncer les différences psalmodiques, le manuscrit de Berlin ajoute une incise qui se veut une définition de la différence : « *Differentia autem idcirco dicitur eo quod discernat seu separet plagas ab authenticis* » (?).

La première réaction du critique est de se demander si cette correspondance est une simple fiction littéraire destinée à introduire un enseignement d'autorité ou s'il s'agit réellement d'un échange de lettres. Mais l'étude de l'adresse, du protocole et des tournures littéraires des deux lettres est compliquée du fait que cette correspondance nous est parvenue dans deux versions qui expriment les mêmes pensées sous des tournures parfois très différentes : une première version, remplie de fautes de copistes, est transmise par le ms. de Berlin, Staatsbibl. lat. 8^o 265, f. 1^v (éd. partielle dans CSM. 4, p. 5 : voir ci-dessus, p. 174) ; l'autre version, moins négligée est conservée par Naples, Bibl. Naz. VIII D 14 (voir p. 157), à la suite du Dialogue sur la Musique, attribué par ce manuscrit à Odon. La réponse englobe un tonaire que nous avons localisé en Auvergne : alors que Berlin ne donne qu'un seul exemple par différence psalmodique, Naples apporte une liste d'exemples plus fournie et note ces exemples par points superposés (notation aquitaine).

Ce qui pour nous est important ici, c'est le fait que la réponse de « l'évêque musicologue » et le titre du Dialogue, dans le manuscrit de Naples citent le titre et le prologue du tonaire de l'Abbé Odon :

Titre du tonaire d'Odon	Correspondance des deux évêques :	
	Ms. de Berlin	Ms. de Naples
Incipiunt toni... a Domno Odone	...et testamus O[donem]	Sed nos testamus
religioso Abbate qui fuit peritus	religiosissimum Abbatem	optimae sequentes me- moriam abbatem religiosissimum [cf. titre du Dialogue, p. 157].
in Arte Musica.	exponentem	musicae artis dulcedinem
[PROLOGUE DU TONAIRE] ... ut octo tonos	cantum tonos	cantum tonos exponentem
quos in figura octo beatitudinum exposuimus	dulcedine Musicae Artis in specie VIII beatitudinum	octo in specie beatitudinum

Si le titre du tonaire de l'Abbé Odon (rétabli p. 206) figure bien dans le manuscrit de Berlin, le prologue *Formulas...* manque. D'autre part, le copiste du ms. de Naples a usurpé une incise du titre du tonaire de l'Abbé Odon (...*qui fuit peritus in Arte Musica*) au profit de l'auteur du Dialogue, du nom supposé d'Odon (voir *Rev. de Musicologie* LV, 1969, p. 129). Ce qui importe ici, c'est que le rédacteur de la réponse avait sous les yeux un manuscrit du tonaire de l'Abbé Odon, avec son titre et son prologue, tels que nous les avons restitués.

Les manuscrits de Naples et de Berlin ne contiennent donc pas le texte original des deux lettres : ils nous donnent une copie plus ou moins remaniée du texte original. Le manuscrit de Berlin, d'origine italienne, n'a recopié que le premier exemple de chaque différence du tonaire parce que celui-ci était d'origine étrangère et ne correspondait pas bien à l'usage local. Seuls les textes de liaison l'intéressaient.

Cependant, cette correspondance ne semble pas une fiction littéraire. Aussi, devrait-on pouvoir retrouver dans les listes épiscopales de l'Italie du Nord ou du Sud-Ouest de la France dressées par GAMS, *Series episcoporum*, le nom de deux évêques contemporains portant respectivement les initiales A. et E. (le ms. de Berlin inverse les initiales de l'auteur et du destinataire, mais en l'occurrence cette inversion est moins grave qu'une substitution). L'habitude de désigner les correspondants par leurs initiales n'est pas un cas isolé dans l'art épistolaire du x^e et du xi^e siècles : voir par exemple la correspondance de Gerbert (éd. J. Havet, 1889), ou la lettre de saint Hugues, Abbé de Cluny, à Bernard de Sahagun, éditée par M. FÉROTIN, dans *Bibl. de l'École des Chartes* LXI, 1900, p. 339, et enfin, pour revenir au domaine de l'*Ars Musica*, la lettre de Guy d'Arezzo à son confrère Michel (GS.II 43 ss.) dans certains manuscrits : *Beatissimo atque dulcissimo fratri M. G., per anfractus...* (Oxford, S. John Coll. 150, fol. 15).

L'édition de la correspondance des deux évêques sur les VIII tons est préparée par M. Reynoud Maartense sous la direction du Professeur J. Smits van Waesberghe.