

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 IX

LES TONAIRES FRANÇAIS DU X^e AU XIII^e SIÈCLES

La physionomie des tonaires français est assez différente de celle des tonaires allemands. Les circonstances de temps et de lieu expliquent pourquoi le tonaire complet, avec sa liste intégrale d'antiennes, reste inconnu en France à l'époque où, en Allemagne, les théoriciens compilent les grands tonaires. Au Nord de la Loire, la notation diastématique apparaît quelques années avant l'an 1100 : la nécessité du tonaire complet destiné à apprendre méthodiquement tout le répertoire se fait moins pressante qu'en Allemagne où les neumes tracés *in campo aperto* restent en usage jusqu'au XIII^e siècle et même après, suivant les régions. En France, grâce à la notation sur tétragramme tracé à sec ou en couleurs — comme dans les manuscrits italiens — il ne faut plus dix années pour retenir tout le répertoire, mais seulement quelques mois pour apprendre à bien le lire à vue. Aussi, le tonaire qui n'est plus désormais qu'un instrument d'études pour faire connaissance avec la théorie des huit modes se réduit à quelques *exempla* destinés à illustrer concrètement l'enseignement. Il incorpore des éléments théoriques et devient un traité-tonaire, notamment au XIII^e siècle, chez Jean de Garlande, Pierre de la Croix, Guy de Saint-Denis et enfin Jacques de Liège.

L'apparition de la diastématie, plus précoce dans le Nord de la France qu'en Allemagne — et cependant plus tardive qu'en Languedoc — n'explique pourtant pas la réduction du tonaire dès l'époque carolingienne. Il est tout de même singulier que les plus anciens tonaires français, à l'exception d'un seul, le tonaire de Metz 351, soient des tonaires brefs : le tonaire de Saint-Riquier pour les chants de la Messe (voir pp. 25-29), le tonaire de la collection de l'*Enchiriadis* (pp. 66-71) et enfin, le tonaire du Paris, B.N. lat. 4995 pour les chants de l'office.

I. LES TONAIRES ANONYMES :

Le ms. Paris, B.N. lat. 4995 de la Bibliothèque Nationale de Paris, contenant des Capitulaires, provient de la bibliothèque des Carmes de Clermont¹. Au verso du dernier feuillet (f. 38^v), une main — différente de celle qui a transcrit les capitulaires pour les années 802 à 806, mais aussi ancienne qu'elle (x^e siècle), a ajouté un tonaire réduit ne comportant que la formule échématique d'intonation et quelques incipit : cet incipit représente probablement l'exemple correspondant à chaque différence psalmodique, dont la mention même abrégée (*E u o u a e*) fait complètement défaut.

Après quelques mots grattés, on relève le texte suivant :

- | | | |
|--------------------|---|--|
| [I] Nananoeane | — | <i>Ecce nomen Domini. Ecce in nubibus. Apertis. Vade Satanas. Ille homo. Cognoverunt omnes. Heuge [serve bone]. Sint lumbi vestri. Laudate Dominum de celis. Volo Pater.</i> |
| [II] Noeais | | <i>O sapientia. Assumpsit.</i> |
| [III] Aianenoaeane | — | <i>Tu Bethleem. Dum fortis armatus. Haec est que nesci[vit]. Qui de terra.</i> |
| [IV] Noeais | | <i>Quaerite. Benedicta tu. Et factum est [in die]. Justi autem. Ne reminiscaris. In mandatis. Sion. Ex Aegypto.</i> |
| [V] Neannes | | <i>Vox clamantis. Intellige.</i> |
| [VI] Annes | | <i>In hac ergo [fidei constantia]. Benedictus [Dominus Deus].</i> |
| [VII] Noannes | | <i>Omnes sitientes. Accipite. Hierusalem. Domine. Non. Erumpant montes. Misit Dominus.</i> |
| [VIII] Noeais | | <i>In illa die. Missus est. Ego sum. Animae. Veniet fortior.</i> |

Ce tonaire est caractérisé par le choix de ses formules échématiques, différentes pour chaque ton, suivant la liste des manuscrits du cycle de l'*Enchiriadis*². Son choix d'exempla, malgré sa brièveté, permet cependant de déceler son origine. On y rencontre en effet des antiennes propres aux antiphonaires français : *Sint lumbi vestri*

1. Paris, B.N. lat. 4995 (38 ff. 23 × 30,5 cms.) : voir le *Catalogue des mss. des départements*, t. XIV, p. xvii, n° 33 ; MGH. *Leges* (In-fol.), I, pp. xxiii et 187 ; MGH. *Leges*, V (In-qu.), t. II, p. xxiv ; W. A. ECKHARDT, *Die Capitularia Missorum specialia von 802* : *Deutsches Archiv* XII, 1956, pp. 498-516. La référence de ce manuscrit m'a été aimablement communiquée par M. Jean VEZIN, conservateur au Département des Manuscrits de la B.N.

2. Voir plus haut, page 70.

et *Justi autem*¹, pièces des communs du sanctoral qui se retrouvent souvent à la Toussaint dans les manuscrits français. Remarquons surtout l'antienne *In hac ergo (fidei constantia)*, tirée de l'office propre de saint Denis, qui s'est répandu, il est vrai, fort loin de sa source, jusqu'à la périphérie de l'Île-de-France et même bien au-delà vers l'est et le nord de la France.

Le tonaire du ms. lat. 4995 est donc un tonaire français : mais chaque antienne citée remplace-t-elle bien une différence psalmique ? Si on ne considère que le nombre des pièces citées, la réponse affirmative est plausible : mais si on examine sous quelle différence ces pièces se chantent habituellement dans les autres tonaires français, la réponse doit être nuancée, car on relève des doublets (plusieurs antiennes pour une même différence).

Certains incipit sont d'ailleurs trop abrégés pour déterminer de quelle pièce il s'agit :

(VII) Hierusalem = *Jerusalem gaude* ou *Jerusalem respice* ?

Non = *Non est inventus* ? ou *Non lotis manibus* ? ou *Non sis mihi* ?

(VIII) Ego sum = *Ego sum in medio* ? ou — — *ostium* ? — — *pastor omnium* ?

Ego sum qui testimonium ?²

Remarquons enfin que certaines antiennes qui ne font pas partie du fonds primitif de l'antiphonaire grégorien comportent dans la tradition deux mélodies différentes :

Vade Satanas (pour le premier dimanche de Carême) comporte une mélodie en VI^e ton, dans les tonaires de l'Est³, mais qui se trouve ramenée en premier ton à l'Ouest, moyennant une modification de la cadence finale⁴. Quant aux tonaires helvétiques, ils se partagent pour le choix entre I^{er} et VI^e ton⁵.

1. Elle ne figure pas dans le tonaire de Metz, mais est citée par Aurélien de Réomé (GS.I, 48 B) ; elle figure aussi dans quelques tonaires helvétiques (OMLIN, *Die sanktgallische Tonarbuchstaben...*, p. 266).

2. Je n'ai retenu que les antiennes propres au ton considéré : il en est bien d'autres ayant même incipit : cf. CAO.III, n° 2588-2604.

3. Tonaire de Metz 351, Frutolf, Hartker et aussi l'*Alia Musica* (éd. Chailley, pp. 93 et 157).

4. Tonaire de Guillaume de Volpiano, *De modorum formulis*, Tonaire du Cassinensis 318 (p. 247), les antiphonaires français, mais encore quelques tonaires et antiphonaires allemands (Udalscalc, Ant. de Quedlinburg, etc.).

5. OMLIN, *Tonarbuchstaben*, p. 245.

Sint lumbi vestri (Toussaint ou Commun des saints) : La tradition de cette antienne se répartit en trois groupes, textuellement et mélodiquement distincts :

A	B	C
Sint lumbi vestri / <i>precincti et lucernae ardentes in manibus vestris : et vos si- miles hominibus... revertatur a nuptiis.</i>	Sint lumbi vestri / <i>precincti et lucernae ardentes in manibus vestris, dicit Dominus.</i>	Sint lumbi vestri / <i>precincti et lucernae ardentes in manibus vestris.</i>

La version B (VIII^e ton) est propre aux manuscrits allemands¹ ; la version C (III^e ton), au texte bref, se rencontre dans quelques manuscrits italiens et français ; la version A (I^{er} ton) dans les manuscrits français et plus particulièrement dans les manuscrits parisiens² et enfin chez Walter Odington, au XIV^e s. (CS. I 220, 221). C'est à ce dernier groupe que se rattache le tonaire du manuscrit lat. 4995.

Un second manuscrit rejoint le groupe formé par les deux tonaires précédemment décrit : il s'agit du tropaire-prosaire de Saint Magloire³. Comme un certain nombre de tropaires-prosaires, ce manuscrit contient un tonaire réservé aux pièces de l'office et introïts.

Le titre du ton est rubriqué. Viennent ensuite les formules échématisques (*Nonanoeane*) suivant la terminologie de l'*Enchiriadis*, et les antiennes qui permettent de reconnaître le mode (*Primum querite... Octo sunt*) ; enfin les différences psalmiques groupant chacune quelques antiennes.

Au premier ton, on relève l'antienne *Beatus Audoenus* qui vient de l'office propre de saint Ouen, évêque de Rouen : cet office se retrouve précisément dans les manuscrits notés de Rouen⁴, mais non

1. Metz 351 et Bamberg lit. 5 ; Karlsruhe, Aug. LX (f. 219^v) et les manuscrits helvétiques (OMLIN, *Tonarbuchstaben...*, p. 308).

2. *Alia Musica* (éd. CHAILLEY, p. 183) ; Gui de St. Denis ; Prémontrés, Dominicains ; ant. de Rouen, de Worcester, etc.

3. Paris, B.N.lat. 13252 : cf. *Le Graduel romain*, II, p. 106. L'origine (St. Magloire) a été confirmée par HUSMANN, *Tropen und Sequenzhs.*, pp. 143-144.

4. Fête le 24 août : voir Rouen 248 (f. 72^v), 254 (fol. 129) ; Ste Geneviève 2732 (f. 126^v). L'ordre des pièces de cet office suit l'ordre numérique des huit tons grégoriens.

dans les manuscrits parisiens notés actuellement conservés, dont les plus anciens ne remontent pas au-delà du XIII^e siècle.

Les antiennes de l'office sont suivies de quelques introïts (*de officiis*). Le tonaire de saint Magloire ne note pas la psalmodie : il la décrit en termes sommaires : *Gloria primi toni incipit a medio ejus et finitur in primo... Gloria septimi toni : Incipit de ultimo ejus sono et finitur in primo*. La description du *Gloria* du huitième ton fait défaut : elle devait être transcrite au fol. 77, mais a été remplacée par des additions de seconde main. Cette lacune peut être suppléée par les formules ajoutées au fol. 1 d'un manuscrit de Boèce écrit à Echternach au XI-XII^e siècle¹ qui donne le texte complet des huit formules :

Gloria primi toni...

Gloria octavi toni incipit de ultimo ejus sono et finitur iterum in illo.

Le tonaire d'introït est généralement d'accord avec l'ensemble de la tradition, mais le plus souvent, en cas de division, il rejoint le « groupe de Saint-Denis »² sauf cependant sur trois pièces où le groupe de Saint-Denis n'est pas cohérent :

Introït.

<i>Nunc scio</i>	{	III St. Magl.	+ Maz. 384, B.N. lat. 9436 + Groupe Paris (21 mss.).
	{	IV K et R	
<i>Sacerdotes tui</i>	{	III L, St. Magl.	+ B.N. lat. 1337 (2 ^e main), grad. Paris.
	{	IV K R	+ Maz. 384, B.N. lat. 9436 + Gr. Paris.
<i>Sancti tui</i>	{	III St. Magl.	Maz. 384, B.N. lat. 9436 + Gr. Paris (18 mss.).
	{	IV K R	Arsenal 110 (Paris).

Ces variantes — hésitation dans l'assignation à l'authentique ou au plagal — sont négligeables, d'autant plus que le groupe Saint-Denis est lui-même hésitant sur les trois pièces considérées.

Le tonaire de l'office devrait davantage retenir notre attention, car il pourrait contribuer en liaison avec le ms. lat. 4995 et avec le manuscrit de l'Ambrosienne, H 146 inf. à reconstituer le tonaire de la collection formée autour de l'*Enchiriadis*, étudié plus haut (pp. 66

1. Paris, B.N. lat. 10275 : *The Th.I.*, p. 112 date l'addition du XIII-XIV^e s. date manifestement trop basse.

2. K = B.N. lat. 12050 (X^e s.) ; I = Laon 118 (X^e s.) ; R = Graduel du Mont-Renaud (*Pal. Mus.*, t. XVI) : sur ces trois manuscrits, voir ci-dessus pp. 91-92.

ss.). Ce tonaire très ancien s'est quelque peu effrité au cours des copies successives, mais il est encore possible de retrouver, à l'aide de nos trois témoins, l'ordre des différences et même la liste des exempla qu'il avait adoptés.

D'autres manuscrits français anciens contiennent également des tonaires, mais d'une présentation différente.

Sur les derniers feuillets d'un manuscrit français de la Musique de Boèce, écrit au ^x^e siècle ¹, une main à peine plus jeune a ajouté un tonaire sans notation (ff. 126-129). Pour chaque ton, ce tonaire cite les pièces de la messe (y compris graduels, alleluia et offertoires) puis quelques antiennes de l'office (deux ou trois par différence psalmodique) et enfin quelques répons nocturnes.

Pour chaque ton, appelé *tropus*, est indiquée la formule d'intonation *Nonanoecane*, etc. suivie de l'indication, parfois ajoutée en marge, du degré initial du ton psalmodique simple et de la finale propre des antiennes : par ex. au premier ton, *mese* (= la) et *lichanos hypaton* (= ré). Cette indication est à rapprocher, sous une autre forme, de celle du tonaire de Saint-Magloire.

Parmi les pièces citées, il faut souligner la présence de la communion *Dilexisti* parmi les pièces du V^e ton : c'est là un trait qui apparente notre manuscrit au groupe Saint-Denis et à Paris (voir p. 98, note 1).

Le tonaire de saint Claude est également une addition faite au tournant des ^x-^xⁱ^e siècles à un manuscrit de Florus ² datant des environs de 850. Cette addition est malheureusement incomplète : le tonaire ne comporte que les quatre premiers tons. Il semble que la fin, qui devait se trouver sur la deuxième colonne du dernier folio du manuscrit a été grattée pour récupérer le parchemin nécessaire à la transcription d'une charte en faveur de Saint-Claude.

Le premier ton ne compte que cinq différences comme chez Aurélien de Réomé et comme chez Régino de Prüm. Mais l'attribution des antiennes à ces différences présente trop de divergences pour autoriser une identification de notre tonaire avec celui de l'Abbé de Prüm. On remarque par ailleurs que l'ordre liturgique de citations des antiennes n'est pas bien respecté. Ce tonaire n'est probablement

1. Vaticane, Regin. 1638 : BANNISTER, *Monum. Vaticani*, p. 190, n° 873, cf. n° 961 et 1046. — P. FISCHER, *The Theory...* II, p. 118. Le tonaire est sans neumes.

2. Troyes, Bibl. Mun. 96, signalé par S. CORBIN, *Les notations musicales* (Thèse de Doctorat, Paris, 1957). Voir *Le Graduel rom.* II, p. 145. Le manuscrit n'est pas considéré comme lyonnais par CHARLIER (*Les mss. personnels de Florus...* : *Mélanges Pothier*, Lyon, 1945, p. 83).

pas une copie d'une œuvre antérieure, mais un essai inachevé de composition¹.

La formule échématique d'intonation (*Noeais*) n'apparaît qu'au début du IV^e ton : elle a été omise aux trois premiers tons qui n'emploient que les formules latines *Primum querite... Secundum autem...* (à la fin du deuxième ton, incomplet)... *Tertia dies est...* Signalons enfin que la doxologie des répons nocturnes est notée sur les deux membres : *Gloria Patri... Spiritui Sancto + Sicut erat... seculorum, Amen.* (Voir p. 397).

A Fleury-sur-Loire, surtout à l'apogée de l'école claustrale illustrée par Abbon († 1004), l'*Ars Musica* était cultivé au même titre que les autres disciplines du *Quadrivium*. C'est à partir de 999 que Bernon, futur abbé de Reichenau, vint suivre l'enseignement des maîtres de l'école de Fleury. Des traces de l'activité intellectuelle dans le domaine de la théorie musicale peuvent être relevées dans un petit recueil de traités d'astronomie et de musique (Paris, B.N. lat. 8663) et dans deux fragments d'un même tonaire aujourd'hui séparés.

Une copie d'un ancien tonaire de Fleury est partiellement conservée par deux manuscrits différents : ces *membra disjecta* d'un même tonaire² ont même dimension (13,5 × 18,5 cm.), même disposition (trois colonnes de 19 lignes), même notation neumatique du Val-de-Loire : ils se trouvent dans deux manuscrits différents qui ont cependant appartenu tous deux à J. A. de Thou : le Paris, B.N. lat. 7185 (fol. 116), qui contient les tons IV à VII et le lat. 2667 A, fol. I, qui continue et termine le précédent (fin du VII^e ton et VIII^e ton).

Ce tonaire cite les formules d'intonation grecques et latines³, les différences psalmodiques (*Gloria... seculorum Amen*) avec quelques antiennes comme exemples, un invitoire avec un verset du Psaume 94 (Psaume invitoire de l'office nocturne), un incipit de Répons avec son *Gloria Patri* et enfin les pièces de la messe. Les exemples cités sont généralement pris aux antiennes de l'Avent, c'est-à-dire à des pièces qui viennent en tête de l'antiphonaire. On remarque au

1. Notre tonaire a sans doute été plus influencé par Aurélien que par le tonaire de Metz 351 : il même nombre de différences, en premier ton, que le théoricien, alors que Metz est plus riche (cf. p. 33).

2. Dans *Annales musicologiques* (t. IV, 1956, p. 12), j'avais déjà signalé que ces deux fragments venaient du même tonaire : mais j'indiquais St. Evroult comme provenance. L'*ex-libris* de Fleury peut se lire sous éclairage aux rayons ultra-violets dans le ms. lat. 7185, fol. 116v.

3. Dans la formule du V^e ton, on relève l'addition *virgines* à *Quinque prudentes* : cette addition, postulée par le texte même de la formule, est assez rare dans les tonaires (voir chap. XII, p. 386).

VIII^e ton l'antienne *Insignes preconiiis* de l'office de Saint-Denis¹.

Au V^e ton, le verset d'alleluia cité est *Beatus vir qui suffert* : c'est là une erreur, cette pièce étant du mode de ré². Mais le notateur s'est aperçu de la faute du copiste et il a remplacé *suffert* par *timet* : l'alleluia *Beatus vir qui timet* est en effet l'exemple type du V^e ton depuis le VIII^e siècle³.

Après le VIII^e ton, une main légèrement plus récente a transcrit et noté en neumes assez frustes la formule mnémorique d'intonation de la psalmodie simple :

(I) <i>Pater in</i>	(II) <i>Filio</i>
(III) <i>Filius</i>	(IV) <i>in Patre, etc.</i>

Cette formule qui figurait déjà dans le tonaire de Metz 351 se retrouvera encore bien souvent par la suite (voir chap. XII).

Le manuscrit latin 8663 de la Bibliothèque Nationale contient plusieurs traités scientifiques⁴ : le *Poeticon astronomicum* d'Hygin, sur les constellations et le *In somnium Scipionis* de Macrobie. Ensuite (fol. 51), un petit traité-tonaire a été transcrit d'une main plus menue que les pages qui précèdent. Le traité n'a pas de titre, mais il s'agit du même traité (*A prima quoque specie...*) que dans le manuscrit de Prague, Univ. XIX C 26, étudié au chapitre précédent, et qui portait dans ce manuscrit le titre suivant : *De mensura monocordi et de varietate tonorum atque chordarum*. Ce titre recouvre en fait la troisième partie de l'*Alia Musica* appelée *Nova expositio* (éd. Chailley, pp. 183 ss.) qui a circulé à part dans plusieurs manuscrits⁵. En fait, la *Nova Expositio* est un traité-tonaire ou un tonaire glosé. La copie du ms. lat. 8663 ne représente donc pas la tradition musicale propre à Fleury : celle-ci nous est connue par les fragments de tonaire décrits ci-dessus.

Dans les monastères affiliés à Cluny, l'antiphonaire et le graduel étaient généralement conformés à l'*Ordo Cluniacensis* en admettant toutefois le maintien de certaines pièces en usage avant l'affiliation,

1. Antienne gallicane composée pour saint Maurice, adaptée ensuite à saint Denis : cf. MGG.IV, c. 1310-1311 (art. « Gallikanische Liturgie »).

2. SCHLAGER, *Thematischer Katalog...*, n° 62 (parfois écrit en sol).

3. Voir les tonaires de St. Riquier (ci-dessus p. 28) de Madrid, B.N. 288 et de St. Vaast (*infra*).

4. L. DELISLE, *Cabinet des mss.* II, 365. — *The Th...* I, pp. 110-111. Voir A. WILMART dans *Bulletin d'information de l'Inst. de Rech. et d'Hist. des Textes*, VIII, 1959, pp. 40-44 (description et analyse du manuscrit).

5. La *Nova Expositio* se trouve dans les manuscrits suivants : Barcelone, Arch. de la Couronne d'Arag., Ripoll 42, f. 66^v (cf. p. 58 et 67), Prague, Univ. XIX C 26 (voir plus haut, p. 304) et enfin dans Bruges 532, du XIII^e siècle (ce ms., omis par *The Th.*I, est décrit dans le catalogue de Bruges dû à A. de Poorter, t. II, 1934, pp. 631-632).

ou de certaines divergences mélodiques¹. Il ne semble pas que le tonaire ait été unifié comme les livres liturgiques, ainsi qu'il le sera plus tard dans l'Ordre de Cîteaux : cette constatation émane de l'examen de quelques tonaires clunisiens.

A Saint-Maur-des-Fossés, un tonaire d'introït a été ajouté au graduel-antiphonaire (Paris, B.N. lat. 12584) qui a déjà été étudié pour ses indications tonales portées en marges (voir pp. 112-115) : le tonaire n'occupe qu'une page du manuscrit (fol. 216). Après le titre (*Incipiunt toni. Feliciter*), la formule d'intonation (*Primum querite...*) a été notée sur quatre lignes rouges — alors que graduel et antiphonaire sont neumés *in campo aperto* — au moyen de petits points liés ; à la suite, la psalmodie d'introït, mais sans exemple. Cette absence d'exemples s'explique du fait que chaque introït porte une indication tonale en marge. Voilà donc un tonaire réduit à sa plus simple expression. Il serait plus exact de le considérer comme un simple aide-mémoire de psalmodie que comme tonaire proprement dit.

La même remarque restrictive s'applique au « tonaire réduit » d'un autre manuscrit clunisien : le grand bréviaire de chœur noté² de Corbie, en Picardie, qui fut écrit et noté après l'introduction de la réforme clunisienne dans la célèbre abbaye par l'abbé Robert (1123-1142). On y remarque au fol. 234-234^v les formules *Primum querite*, suivie chacune de la mélodie régulière des versets de répons prolixes *Gloria Patri...*

La doxologie des répons prolixes suivant les huit tons est également notée dans l'antiphonaire de Saint-Denis³, mais ici elle est suivie de la liste des doxologies de répons qui comportent une mélodie différente de celle qui avait été primitivement fixée pour chaque ton. Semblable complément se retrouve dans le graduel de Saint-Corneille de Compiègne (Paris, B.N. lat. 17329, f. 240^v-246^v), avec une liste plus longue et dans le tonaire de Gaillac, au chapitre des répons à chaque ton (cf. p. 141).

1. Il suffit de comparer par exemple le graduel de Cluny (Paris, B.N. lat. 1087) à celui de Saint Martial-de-Limoges (Paris, B.N. lat. 1132) sur la question des communions évangéliques de Carême (cf. plus haut, p. 153), ou de comparer les antiphonaires clunisiens sur la question des répons de Noël ou de Pâques (cf. *Revue grégorienne* 30, 1951, p. 200 ; *Acta musicologica* 40, 1968, p. 23).

2. Amiens 115, ff. 234. Description du ms. par V. LEROQUAIS, *Bréviaires manuscrits...* I, pp. 17-20 (ne mentionne pas le petit tonaire).

3. Paris, B.N. lat. 17296, ff. 170-171 : cf. CAO.II, pp. xi-xv.

De ces deux manuscrits, il convient de rapprocher un recueil de *varia*, du XII^e siècle, en provenance de la cathédrale de Cambrai, qui contient divers extraits intéressant la théorie musicale¹. Après un chapitre sur les modes (*de modis*, f. 11) et divers extraits de Boèce et de Guy d'Arezzo, ce manuscrit cite les vers d'Henri d'Augsbourg *Primus ut Exurge* sur les différences psalmodiques d'introïts², enfin (f. 19) *De octo modis nocturnalium Responsoriorum : Ecce modus primus...*

Ce dernier quatrain noté se retrouve dans d'autres manuscrits en notation messine, en particulier dans un tropaire de l'église de Metz³ où il est jumelé, comme dans le manuscrit précédent, avec les vers d'Henri d'Augsbourg.

La présence de tonaires dans les tropaires français ne risquait-elle pas de tenter les « tropatores » en les poussant à inventer des tropes sur les pièces des tonaires, en particulier sur le *neuma* final des formules échématisques ? C'est effectivement ce qui s'est produit à Laon, dans le tropaire de la cathédrale qui, à côté de pièces assez curieuses⁴ donne un tonaire d'introît tropé, noté en neumes messins. Le tonaire tropé commence par une définition du trope : « *Tropus est dictio a propria significatione translata, tropus enim graece figura dicitur latine...* », etc. Le rubricateur a ensuite inscrit en toutes lettres le numéro du ton : *Primus tonus* ; puis *Gloria, seculorum Amen* avec la mélodie de la psalmodie d'introît. Sur l'*e* de *Amen*, long *neuma* sans texte. Cette vocalise est ensuite « monnayée » à raison d'une note par syllabe sur le texte du trope : *Est qui nutu regit horum cursus...*, etc. Enfin, un ou parfois plusieurs incipit d'introïts sont donnés à titre d'exemple pour chaque ton. Et ainsi de même pour les tons suivants⁵.

Ces tropes, exemples de composition uniques en leur genre, concernent davantage l'histoire du trope que celle de l'*Ars Musica*⁶.

1. Cambrai 172 (167) : J. HOURLIER, *Domaine de la not. messine* : *Rev. grég.* 30, 1951, p. 106. — J. SMITS VAN WAESBERGHE, *The Theory...* I, pp. 83-84.

2. Voir *Revue de Musicologie*, 53, 1967, pp. 57-58 et ci-dessus p. 280.

3. Metz 452, f. 91^v (add. de 2^e main ancienne) : description du ms. par H. HUSMANN, *Die Tropen- und Sequenzhs.* (RISM), pp. 108-109.

4. Laon 263 (XII^e s.) : H. HUSMANN, *Die Tropen und Sequenzhs.*, pp. 103 ss. Parmi les pièces « curieuses », mentionnons seulement au fol. 104, le *Gloria in exc.* en grec (édité dans *Revue grégorienne*, 1950, pp. 33-35), un verset d'alleluia en grec, pour le 27 décembre (cf. *Annales musicologiques* VI, 1958, p. 37, n. 2). L'office des morts (f. 172) est celui de Laon.

5. Ces tropes ont été édités par U. CHEVALIER, *Ordinaires de l'église cathédrale de Laon*, Bibl. liturg. VI, 1897, p. xxxii.

6. Les tonaires aquitains connaissent des développements musicaux dans les introïts (cf. p. 137 et 142), mais non les tropes littéraires.

Dans l'énumération des tonaires en notation messine, il faut faire une place au fragment d'un feuillet d'antiphonaire du début du XIII^e siècle¹. Le tonaire ne donne que la fin du troisième ton et se poursuit jusqu'au septième. Il aurait dû être noté, comme l'antiphonaire (f. 14 b), en neumes messins.

Le monastère de Saint-Vaast d'Arras n'a pratiqué que « tardivement » — c'est-à-dire à la fin du XII^e siècle — la notation messine : les plus anciens témoins de la notation musicale à Saint-Vaast, tels que l'office du patron du monastère (Arras 734 [686] ; cf. 875 [568] f. 1) et surtout le graduel du XI^e siècle (Cambrai 75), sont en effet notés en neumes français tracés verticalement comme ceux de Saint-Denis. C'est à la même famille de notation neumatique qu'appartient le tonaire de Saint-Vaast, transcrit au X-XI^e siècle, conservé par un manuscrit de Cambridge (Trin. Coll. 939-II), à la suite d'un autre manuscrit comprenant la Géométrie de Boèce et les *Agri-mensores*.

Le second manuscrit, de petites dimensions (9 × 13 cms) contient un tonaire bref du graduel et de l'antiphonaire, suivi d'une liste d'antiennes de communion (ff. 9-11), classées par tons, et neumées de la même main que le tonaire. Cette liste ne présente un intérêt pratique que dans la mesure où la psalmodie durant la communion demeurerait encore en usage (cf. p. 89).

Schéma du tonaire : *Autentus protus in introitibus in tribus modis variatur. Duorum primus modus est : Gaudete, Etenim... Secundus modus est : Beatus quem elegisti* (cet introït est tracé en lettres rouges), *Rorate... Tertius modus... In gradalibus, modus uniformis.*

Le tonaire cite encore quelques exemples d'alleluia, d'offertoire et de communion puis viennent quelques incipit de répons nocturnes et enfin les antiennes de l'office classées encore par « *modi* ». Ce terme désigne très improprement les différences : c'est sans doute un archaïsme qui n'a pas cédé devant les termes plus répandus (*differentia, diffinitio*). En outre, pas de formules échématisques ni d'antiennes types ; le ton dit « pérégrin » ne figure pas au tonaire.

L'origine du tonaire est déterminée par la présence de l'introït propre de la messe de Saint-Vaast, *Beatus que elegisti*, seul tracé en lettres rouges, qui figure dans le graduel de Saint-Vaast (Cambrai 75, fol. 47^v) avec la même notation neumatique (la transcription diastématique est fournie par les graduels sur lignes de Saint-Vaast,

1. Clm. 29164 (recueil de fragments surtout liturgiques) : fol. 14 b invitatoires, f. 14 a. tonaire (16,5 × 26 cms, à 2 col. de 13 portées). Ce fragment m'a été signalé par le Professeur K. von Fischer.

Arras 444 [888], et de Saint-Amé, Lille 23 [502]. En outre, le tonaire cite au VI^e ton l'antienne *Plenitudinem* de l'office propre de Saint-Vaast¹. Enfin, dans la liste finale des communions, on relève la série des cinq communions évangéliques de Carême : les mélodies sont bien celles qui étaient en usage à Saint-Vaast (Cambrai 75), à savoir la mélodie « standard » pour les trois communions *Qui biberit*, *Nemo*, *Videns* (cf. tableau, p. 153, colonne des Mss. franç.), mais mélodie particulière pour *Oportet* (désignée par le sigle F dans nos classements) et pour *Lutum* (type C*). Le tonaire du manuscrit de Cambridge est donc bien celui de Saint-Vaast d'Arras, ou bien sommes-nous en présence d'une copie directe du tonaire, exécutée en Angleterre ? La réponse n'est pas douteuse : le manuscrit a bien été copié en France, car « un scribe anglais du XI^e siècle n'aurait pas écrit dans une minuscule caroline de ce genre » (selon M. Jean Vezin, conservateur aux Mss. de la B.N.). En outre, un Anglais n'aurait sans doute pas recopié en rouge l'introït propre de saint Vaast. Par ailleurs, les neumes sont beaucoup plus proches des neumes de Saint-Vaast (Cambrai 75 et Arras 784 [686]) que des neumes anglais.

Cependant, il ne semble pas que le manuscrit ait franchi la Manche avant le XV^e siècle car une note du XV^e siècle suggère qu'il a dû auparavant séjourner à Orléans :

(f. II^v) *Aurelianus habet quod non habet Aurelia*|||
Vix bene perlecto quod non habet Aurelianus
Immaduit lacrimis Aurelianus h[]t.

A l'époque de cette addition (XV^e siècle), le tonaire de Saint-Vaast avait évolué : le fragment de tonaire de la Bibliothèque municipale d'Arras² qui contient seulement la fin du VII^e ton et le début du VIII^e, écrit vers 1350, donne le « neuma » avant l'intonation du *Magnificat*. Il a en outre réintégré le ton « pérégrin » à sa place (au VIII^e ton), mais, comme son ancêtre du X-XI^e siècle, il ignore l'antienne type (*Octo sunt beatitudines*).

Au XII^e siècle, à une époque où les notations neumatiques avaient presque partout disparu en France, nous relevons deux tonaires importants. Le premier figure dans un tonaire-prosaire de la région

1. L. BROU, *L'ancien office de saint Vaast, évêque d'Arras : Études grégoriennes* IV, 1961, p. 25. Cette antienne est à la sixième des nocturnes dans le premier office, composé suivant l'ordre numérique des huit tons (cf. *art. cit.*, p. 29).

2. L. BROU, *Ordinale Sci. Vedasti* (London, 1957, H. Bradshaw Soc. 86-87), p. 23.

du Mans¹, encore noté en neumes franco-normands à diastématique relative. Après la formule mnémonique des intonations de la psalmodie simple (*Pater in — Filio — Filius...*, etc., cf. p. 391) et l'antienne-type *Primum querite...* vient la liste des chants de la messe, la liste des différences psalmiques avec leurs exemples, les répons et enfin les antiennes d'invitatoire.

Comme souvent, le tonaire abrège ses listes à partir du II^e ton. L'antienne-type du troisième ton *Tercia dies est* (fol. 7) est reprise dans le Jeu pascal transcrit plus loin² dans le même manuscrit. Au VII^e ton, l'antienne *Magnum nomen Domini Emmanuel*, restée sans neumes, est citée intégralement parmi les exemples³ : curieuse marque d'intérêt pour une pièce d'origine liturgique, qui deviendra par la suite très populaire.

Au milieu du graduel-troaire de Nevers du XII^e siècle, un tonaire inséré dans la trame d'un traité a été transcrit et noté de première main⁴. Ce traité-tonaire est rédigé sous forme de questions et de réponses⁵ : *Tonus quid est ? — Regula quae de omni cantu in fine dijudicat...* Cette question et sa réponse ouvrent le tonaire par un emprunt au *Dialogue* d'Odon (GS.I, 257 B). La suite continue par questions et réponses : *Primus tonus quid est ? Determinatio quartae vocis D, habens elevationem potentialiter...*, etc.

Ce tonaire dialogué se retrouve à peu près identique dans le manuscrit du British Museum, Harleian 3199, qui a déjà été mentionné au chapitre précédent⁶. De part et d'autre on retrouve la même

1. Madrid, B.Nac. 288 (a 158), du début du XII^e siècle : cf. ANGLÈS-SUBIRA, *Catalogo musical de la B.N. de Madrid*, I (Barcelona, 1946), p. 36, n° 20 et facs. VII. — H. HUSMANN, *Die Tropen- und Sequenzhs.* (RISM), pp. 87-88. D'après ce dernier, le ms. viendrait de l'église de Syracuse, en raison de sa liste alléluatique. Cependant, la notation neumatique française utilisée rend cette indication contestable. De toute façon, le modèle est manseau (f. 175^v, office de saint Julien du Mans : cf. *Acta musicol.* 35, 1963, p. 76, n. 112) et il n'est pas exclu que la liste alléluatique de Syracuse ait pu être apportée en Sicile lors de l'installation de la dynastie normande dans l'île, après 1061.

2. Fol. 172^v. Voir encore le Jeu des pèlerins d'Emmaüs du troaire normano-sicilien de Madrid (B.N. 289), édité par C. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church* I (Oxford, 1962), p. 459.

3. G. BENOIT-CASTELLI, *L'antienne « Ecce nomen Domini » : Études grégoriennes* II, 1957, p. 135.

4. Paris, B.N. nouv. acq. lat. 1235 (XII^e s.), f. 141^v-146. Voir *Le Graduel romain*, II. *Les Sources*, p. III.

5. A. MACHABEY, « Tonale » inédit du graduel manuscrit de Nevers : *Rev. de Musicol.* VII, 1926, pp. 113-125 (voir la critique de l'éd. dans *Jahrb. für Liturgiewiss.* VII, 1927, n° 449) : l'éditeur a omis les *exempla*.

6. Cf. p. 303. Le ms. de Londres, Br.Mus. Harl. 3199 n'est pas une copie du tonaire de Nevers : trop de petites variantes rédactionnelles les séparent. Tous deux sont issus d'un même archétype, remanié différemment ici et là. Cet archétype, qui pourrait remonter au début du XII^e siècle, a peut-être servi

doctrine, exprimée dans les mêmes termes, avec parfois quelques variantes rédactionnelles : réticence sur l'usage du *gamma* dans la notation des pièces du deuxième ton (éd. cit., p. 122) ; nécessité de la transposition des antiennes du quatrième ton type *Post partum virgo* ou *Benedicta tu* (cf. éd. cit., p. 123). Sur ce dernier point, la rédaction du manuscrit de Londres est abrégée. Le choix des exemples est identique dans les deux manuscrits : cependant, le manuscrit de Nevers a veillé à conformer son choix des tons psalmodiques en conformité avec le graduel qui précède. Le tonaire de Nevers cite encore les antiennes de procession sans psalmodie (f. 142^v, 143, etc.), quelques répons et antiennes invitatoires. Parmi les antiennes de l'office, on discerne l'antienne *Longum enim* tirée de l'office de saint Germain d'Auxerre¹. A la fin du tonaire, liste notée des intervalles (*Diapente* et *diatessaron...*) et antiennes-types des huit tons *Primum querite... Octo sunt*² : ces antiennes ont été déplacées. Dans le modèle, elles devaient se trouver en tête de chaque ton, ainsi que le veut l'usage et suivant la copie du ms. Harleian 3199.

Le tonaire du manuscrit de Nevers ne paraît pas d'origine locale : il est une adaptation d'un tonaire français aux usages nivernais.

2. LES TONAIRES DES THÉORICIENS :

Les théoriciens qui ont traité de la modalité ont de tout temps éclairé leur enseignement théorique par une illustration puisée dans la pratique quotidienne : le tonaire de jadis devient facilement entre leurs mains un traité-tonaire. Le tonaire pratique est devenu un manuel de théorie musicale. Il est cependant arrivé que le tonaire a gardé toute sa valeur pour la formation pratique du chantré : ainsi, lorsque la fondation d'un nouvel ordre religieux ou la réforme d'un

de modèle, quant à la forme dialoguée, au *Tonale sci. Bernardi* (GS.II, 265 s.). Cette présentation se retrouve dans un tonaire plus récent édité par A. SEAY (*An anonymous Treatise from St. Martial : Annales musicologiques* V, 1957, pp. 40 ss.), d'après trois manuscrits du xve s. auquel il faut ajouter un ms. de Barcelone, *The Th.II*, pp. 33, 84, 128).

1. Cette pièce se retrouve dans la table d'antiphonaire de Nevers, du XI^e siècle (Paris, B. Mazar. 1708, fol. 97), dans le Vaticane Regin. 255 (BANISTER, *Mon.Vat.*, p. 84, n° 242 et tav. 46 a, facs. du fol. 191, où figure l'ant. neumée) et naturellement dans les manuscrits de Nevers (Auxerre 60 [59], brev. noté, f. 223 et Paris, B.N.lat. 1029, t. II, fol. 376, mais à une place liturgique différente). Au IV^e ton, le tonaire de Nevers donne l'ant. *Dum ante praesidem* que je n'ai pu identifier. Ces deux pièces ne sont pas citées par le ms. de Londres, Br.Mus. Harleian 3199.

2. Fol. 146 : facsim. dans l'art. cit. de la *Rev. de Musicol.* VII, 1926, p. 121.

ordre ancien a été suivie d'une restauration profonde du chant propre à cet ordre. Il fallait alors codifier et fixer les règles de la psalmodie pour maintenir l'unité de la tradition musicale dans l'ordre. Aussi, du ^x^e siècle au ^{xiii}^e, verrons-nous défiler plusieurs catégories de tonaires fort diverses.

a) *Odon* : Odon, disciple de Rémy d'Auxerre à Paris, chanoine de Saint-Martin de Tours, moine puis Abbé de Cluny (927) ; véritable fondateur de l'Ordre de Cluny, par sa personnalité et par son action. Au retour d'un voyage en Italie, il meurt à Tours près du tombeau de saint Martin, le 18 novembre 942.

C'est probablement à Tours qu'Odon composa les trois hymnes et les douze antiennes en l'honneur de saint Martin qui lui sont attribuées par le moine Jean, son premier biographe : « ces antiennes — écrit Jean ¹ — sont jusqu'à ce jour conservées à Bénévent. » La série, qui commence par l'antienne *Sanctus Martinus obitum suum* est transcrite au onze novembre dans tous les antiphonaires clunisiens ².

Quelle part prit Odon dans l'organisation de l'office clunisien ? La question est difficile à résoudre. Nous apprenons qu'Odon fut *magister scholae* ³ et qu'en cette qualité il enseigna aux enfants les rudiments des belles-lettres et la pratique du chant liturgique.

Ses deux premiers biographes ne mentionnent pas le *Dialogus de Musica* (GS.I 252 ss.) parmi ses œuvres et cet ouvrage ne figurait pas parmi les écrits des Abbés de Cluny qui étaient religieusement gardées dans la bibliothèque de l'abbaye au ^{xii}^e siècle ⁴. L'attribution du Dialogue à Odon n'est pas fondée ⁵, pas plus d'ailleurs que celle des divers tonaires qui portent son nom ⁶. L'Abbé Odon de Cluny n'a donc pas laissé d'enseignement écrit sur l'*Ars Musica*.

1. *Retinentur hactenus Beneventi* (P.L. CXXXIII, c. 48 C) : cette remarque précise s'explique du fait que Jean dédie sa biographie *Salernicensibus fratribus*. Une des antiennes de la série est citée par le Cassin. 318, p. 142 A (*Exequiae Martini*) : mais l'antiphonaire de Saint Loup de Bénévent (CAO.II, n° 116) ignore cette série.

2. J. HOURLIER (*Rev. grég.* 30, 1951, p. 232, n. 2) a supposé que s. Odon avait composé ces antiennes à Tours. On les trouve dans les antiphonaires clunisiens édités par R. J. HESBERT (CAO.II, n° 116), auquel on ajoutera : B.N.lat. 12601 (Cluny), f. 153 ; lat. 12044 (St. Maur), f. 203^v ; Rome, Casan. 54 (Nonantola, Table d'antiphonaire clunis.), f. 74^v-75. Ces antiennes avaient pour particularité d'être composées de trois incises : *ternas per singulas habentes differentias*. C'est là l'interprétation donnée par H. OESCH, *Guido von Arezzo* (Bern, 1954), p. 45.

3. P.L. CXXXIII, c. 56 et 93.

4. L. DELISLE, *Cabinet des Mss.* II, p. 469, n° 300-314.

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

6. Voir ci-dessus pp. 183 ss.

b) *Odorannus de Sens* : Odorannus († 1046), moine de Saint-Pierre-le-Vif à Sens, réunit à la fin de sa vie ses opuscules résumant l'état de ses connaissances : *INCIPIT LIBER OPUSCULORUM ODORANNI MONACHI*¹. Dans la liste de ces œuvres mineures, qui intéressent autant l'histoire que l'hagiographie et la liturgie, deux opuscules concernent l'*Ars Musica* : un bref traité exposant le système des tétracordes, la théorie des consonances et l'utilisation du monocorde, enfin un tonaire. Cet opuscule, portant le n° V, est dédié par Odorannus à son confrère Rotbertus.

Le tonaire, longtemps inédit, est aujourd'hui accessible². Il commence par un titre, avec gloses interlinéaires probablement écrites de la main d'Odorannus :

FORMAE (*i.e. species*) REGVLARIVM MODORVM (*tropi et toni et modi idem sunt*).

Chaque ton est précédé d'une brève analyse de son ambitus propre dont la rédaction est textuellement identique à celle du tonaire de Narbonne, avec cependant une variante importante : Odorannus suit l'équivalence entre pseudo-modes grecs et tons ecclésiastiques donnée par l'*Alia Musica*, tandis que Narbonne suit l'énumération de Boèce³.

Ensuite, Odorannus reproduit la *Melodia* de chaque ton, c'est-à-dire la formule échémétique (*Noenoeane*), avec sa vocalise finale, puis la formule latine qui, par comparaison, permet de reconnaître à quel ton on a affaire (« *Agnitio ejus* » : *Primum querite...*)

Enfin, après le *Gloria Patri* de la psalmodie ordinaire, notée en neumes français, énumération des différences finales du ton psalmodique, avec quelques exemples d'antiennes se chantant sous cette différence ; un *Gloria Patri* de répons nocturne (avec la seconde partie *Sicut erat... Amen*) ; le *Gloria* d'Introït avec quelques antiennes

1. Vaticane, Reg. 577, f. 4^v. Sur le ms., voir BANNISTER, *Mon. Vaticani*, p. 44, n° 152. — H. VILLETARD, *Odoranne de Sens et son œuvre musicale* (Paris, 1912) ; *Office de S. Savinien et de S. Potentien* (Mâcon, 1956, ouvr. posthume), pp. 32 ss. — *The Th.II*, pp. 111-112. — J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musik-erziehung im MA.* (1969), p. 128, Abb. 62.

2. L'édition intégrale des œuvres d'Odorannus, contenues dans le manuscrit probablement autographe de la Vaticane, est préparée par R. H. BAUTIER dans la collection « Sources d'Histoire médiévale publiées par l'IRHT ». — En appendice à ma thèse (mai 1969, pp. 232 ss.) j'avais donné la transcription du tonaire préparée pour l'édition de M. Bautier. Ainsi, sera enfin publié ce « *mediocre opusculum* » que le premier éditeur d'Odorannus, le cardinal Mai, avait laissé aux *peritis ejus artis* ! cf. P.L. CXLII, c. 808 D.

3. Voir p. 148. Chronologiquement, le tonaire de Narbonne est postérieur à celui d'Odorannus, mais peut très bien dépendre d'une même source (voir un cas tout à fait similaire, p. 332).

d'entrée et d'autres pièces du graduel, enfin, les antiennes de communion.

Dans son énumération des différences, Odorannus ne suit pas, comme Bernon par exemple, un ordre systématique fondé sur l'écartement progressif du degré final de chaque différence par rapport à la tonique du mode. Il suit l'ordre habituel des tonaires français et a sans doute adopté la succession d'un tonaire plus ancien non identifié. Cependant, en premier ton, Odorannus énumère seulement cinq différences, mais il ajoute trois différences dérivées, ce qui donne en réalité un total de huit.

La présence du répons propre pour saint Ebbon, évêque de Sens¹ indique bien l'origine sénonaise du tonaire. Par ailleurs, la communion *Per signum crucis* (f. 6^v) pour l'Invention de la Croix (3 mai), qui se chantait à Saint-Pierre-le-Vif, mais non à la cathédrale², implique que le compositeur du tonaire appartenait effectivement à l'abbaye sénonaise. Enfin, la communion *Dilexisti* est classée en cinquième ton, comme dans les graduels parisiens et sénonais³.

Pour corroborer l'attestation de cette origine, il suffit de placer en évidence les points où la tradition pratique de l'abbaye, consignée dans le graduel du missel noté ms. 18 de Sens, diverge de celle de la cathédrale, et d'examiner le comportement du tonaire à l'égard de ces divergences :

	SENS, Cathédrale		SENS, St. Pierre-le-Vif	
	B.N. lat. 10502	Sens, 16-17	Sens 18	Tonaire
INTR. <i>Miserere... conculc...</i>	III	III	III	I
<i>Nunc scio</i>	IV	IV (1 ^{re} m.) :		
		III	III	III
<i>Redime me</i>	I	I	II	II
<i>Sacerdotes tui</i>	III	III	IV	IV
<i>Sancti tui</i>	IV	III (s/gratt.)	IV	III
<i>Gloria & honore...</i>	I	I	VII	VII

1. Répons *Sancte Ebbo* du commun des confesseurs, adapté ici par addition du nom propre du saint patron de Sens (fête le 27 août).

2. Du moins au temps d'Odorannus, car dans Sens 17 (XIII^e s.), f. 40^v la comm. *Per signum crucis* a repoussé en second rang la comm. plus ancienne *Nos autem gloriari*, suivant la « loi des doublets » (cf. p. 296).

3. Voir ci-dessus p. 98, note 1 et p. 194.

Le tonaire est presque toujours d'accord avec la tradition de Saint-Pierre-le-Vif, là où celle-ci diverge de celle de la cathédrale. Il faut tenir compte des divergences d'âge des témoins considérés : notre tonaire est de la première moitié du XI^e siècle, avant 1046, alors que les graduels ont été transcrits et notés dans le courant du XIII^e, soit plus de 170 ans après. Certains changements se constatent d'ailleurs sur les graduels eux-mêmes (voir *Nunc scio*).

La confrontation du tonaire d'introît d'Odorannus aux graduels du XIII^e siècle montre que le nombre des différences psalmiques s'est amenuisé et que les pièces qui avaient droit à une différence un peu particulière ont été réparties dans les catégories plus importantes qui ont seules subsisté. Un tableau rend cette confrontation éloquent :

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Total
Odorannus	5	2	2	2	3	2	2	2	20
Sens 18 (XIII ^e s.) [Graduel].	3	1	2	1	1	1	1	1	11

Ainsi, le tonaire d'Odorannus nous permet, en l'absence de témoins anciens du graduel à Saint-Pierre-le-Vif, de saisir quelques traits de l'évolution musicale entre le XI^e et le XIII^e siècle. Il est surtout un chaînon important dans l'histoire du tonaire en France. En effet, Odorannus est le témoin des connaissances de son temps : il n'invente rien, il transmet. Par sa terminologie de la description des modes, par sa manière de classer les pièces¹, Odorannus demeure comme un point fixe de référence à son temps. Le début de l'évolution commence à se dessiner après lui, dans le grand tonaire à notation bilingue, conçu et réalisé à Saint-Bénigne de Dijon, sous l'abbatiat de Guillaume de Volpiano.

c) *Le tonaire de Guillaume de Volpiano* : D'origine lombarde, Guillaume de Volpiano († 1031) devint en 990 abbé de Saint-Bénigne de Dijon. Il réforma les coutûmes et la liturgie et étendit son action réformatrice à plus de quatre-vingt monastères surtout en Normandie

1. En particulier les introîts, plus particulièrement étudiés dans *Annales musicologiques* IV, 1956, pp. 14 ss. : Odorannus se place à côté des « anciens » tonaires.

(Fécamp, Jumièges, Troarn) et, indirectement, en Angleterre (Winchcombe et Gloucester).

Les traces de son influence se décèlent dans le détail de l'organisation liturgique des chants de l'office et sans doute faut-il lui attribuer la composition de quelques antiennes et répons qui ne se rencontrent que dans les manuscrits des monastères par lui réformés¹. Mais Raoul Glaber, dans sa biographie du réformateur, nous apprend que Guillaume, lui-même très versé dans la connaissance de l'*Ars Musica*, réforma aussi le chant : « *Cum supernae dulcedinis nectare, artificialis etiam musicae perdoctus... tam in antiphonis quam in responsoriis vel hymnis corrigendo et emendando ad tantam derexerit recititudinem, ut nullis decentius ac rectius psallere contingit in tota ecclesia romana. Psalmorum nihilominus concentum dulcissimo ultra omnes distinguens decoravit melodimate.* »²

Est-il possible de découvrir dans les textes quelques traces des connaissances de Guillaume et le fruit de ses travaux ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'analyser en détail le manuscrit H 159 de la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier, écrit à Saint-Bénigne de Dijon³.

Le tonaire-graduel de Montpellier réalise une habile synthèse entre le tonaire classant les pièces par tons, mais suivant l'incipit seulement, et le graduel qui transcrit intégralement les pièces chantées. Découvert par Danjou, le 18 décembre 1847, ce manuscrit a été reproduit en facsimilé dans le tome VIII de la *Paléographie Musicale*. Quoique « tonaire-graduel », le manuscrit de Montpellier se distingue à la fois des graduels et des tonaires par l'originalité de sa présentation. Les pièces ne sont pas citées par leur incipit, comme dans les tonaires mais, intégralement et elles ne sont pas classées dans l'ordre liturgique, comme dans les graduels classiques, mais par tons et de la manière suivante : f. 13, Introïts du protus authent, du protus plagal, du deuterus authent, etc. ; f. 54, Alleluia du protus authent, du protus plagal, etc. ; f. 69, Traits du tetrardus plagal (ceux du protus sont au f. 151^v) ; f. 77, graduels du protus, du deuterus, du tritus, du tetrardus (ici, pas de subdivision en authent et plagal) ;

1. R. LE ROUX, *Guillaume de Volpiano, son cursus liturgique au Mont St. Michel et dans les abbayes normandes* : *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, Études historiques et archéologiques* I (Paris, 1967), pp. 417-472 : voir en part. p. 470.

2. Radulfus Glaber, *de vita Guglielmi Divion.* (P.L. CXLII, 715 D). Voir aussi les textes réunis par VI. FÉDOROV à l'art. « Dijon » dans MGG.III, 457.

3. Ce paragraphe résume mon étude sur le *Tonaire de Saint-Bénigne de Dijon* parue dans les *Annales musicologiques* de 1956 (t. IV, pp. 7-18).

f. 99, offertoires (mêmes divisions que pour les graduels) ; f. 151^v, traits en protus (il n'existe aucun trait en deuterus ou en tritus).

La notation des pièces est double : notation neumatique traduite diastématiquement par une notation alphabétique¹, comportant quelques signes épisématiques pour noter des intervalles enharmoniques à proximité du demi-ton².

L'origine du manuscrit peut être déterminée par l'analyse des pièces. L'usage suivi est celui de Saint-Bénigne de Dijon, tel qu'on le trouve dans le graduel³ écrit et noté dans le célèbre monastère dijonnais entre 1228 et 1288 et tel qu'il est codifié dans l'Ordinaire de Saint-Bénigne au XIII^e siècle⁴. Toutes les additions déposent dans le même sens et prouvent bien que le manuscrit de Montpellier fut adapté — moins d'un demi-siècle après sa transcription — à l'usage de Saint-Bénigne de Dijon. Cependant, il est permis de conclure que le manuscrit y fut composé et transcrit, car le tonaire de Montpellier et le graduel de saint Bénigne au XIII^e siècle sont identiques entre eux d'après les variantes retenues pour l'édition critique du Graduel romain⁵.

Le tonaire de Saint-Bénigne a été conçu comme manuscrit d'étude et, plus tard, fut adapté à la pratique chorale grâce à quelques additions et renvois. Toutes les pièces sont transcrites intégralement, si bien que le manuscrit pouvait servir à l'étude et à la pratique du chant. Son intérêt pédagogique ressort avec évidence : l'élève avait sous les yeux la mélodie dans son intégrité et il était à même en la « solfiant » de l'analyser et de découvrir les raisons de sa classification modale.

De cette particularité en découle une autre. Comme les pièces sont intégralement notées, rien n'est plus facile que d'en mesurer l'étendue mélodique : en marge des pièces, l'ambitus a été indiqué au moyen de la lettre C (= *Circulus* ou *Circuitus*), suivie de deux lettres désignant l'une la note la plus grave et la seconde la note la plus aigüe de la pièce. Malheureusement, ces indications ont disparu en plus

1. Sur cette notation, voir S. CORBIN, *Valeur et sens de la notation alphabétique à Jumièges et en Normandie* dans *A Jumièges, Congrès scientifique*, t. II (Rouen, 1955), pp. 913-924 (cf. *Revue de Musicol.* 50, 1964, p. 226, note 3 ; LV, 1969, pp. 144 ss.).

2. R. BARALLI, *L'episema del ms. H 159 di M.* : *Rassegna greg.* X, 1911, 11-28, 109-136. — J. GMELCH, *Die Vierteltonstufen im Messionale von M.* (Eichst., 1911).

3. Bruxelles, Bibl. Royale II 3824 (Fétis 1173) : *Le Graduel romain*, II, *Les Sources*, p. 38.

4. *Statuta seu Ordo monasterii Sci. Benigni Div.* édité par L. CHOMTON, *Histoire de l'église St. B. de Dij.* (Dijon, 1900).

5. *Le Graduel romain* IV. *Le texte neumatique*, vol. I, pp. 260-261.

d'un endroit¹. Toutefois, cette particularité distingue le manuscrit de Saint-Bénigne des autres tonaires et le rapproche des traités théoriques médiévaux qui accordent dans la définition du mode une place importante à l'*ambitus*. Ce n'est pourtant pas d'après le *circuitus* que le compositeur a classé les chants à l'intérieur de chaque mode, ni même d'après leur type modal ou d'après l'ordre liturgique. Le plan du compositeur n'apparaît pas clairement ici et l'ordre qu'il a adopté ne se retrouve pas ailleurs.

Le compositeur du tonaire a séparé nettement les antiennes d'introit et de communion — qui se chantent avec une psalmodie — et les répons ou chants ornés tels que les offertoires. L'architecture de ces pièces dépasse souvent les cadres théoriques de la classification modale médiévale : aussi, notre théoricien a nuancé sa classification en distinguant le corps du graduel de son verset et l'antienne d'offertoire de ses versets en assignant à chaque partie sa qualification propre A(uthente) ou P(lagal).

Dans les cas où la tradition a hésité entre la classification authentique ou plagale d'un même mode, le tonaire de Saint-Bénigne a abandonné la classification ancienne pour se placer près des témoins de la classification plus récente². En un mot, le tonaire de Saint-Bénigne se place à l'amorce du mouvement qui s'achèvera au début du XII^e siècle par le remaniement des mélodies traditionnelles au nom des principes théoriques.

Par ses marques propres, par ses innovations, le tonaire de Saint-Bénigne est un manuscrit qui occupe une place tout à fait à part dans la tradition des tonaires. Il est donc légitime de considérer le manuscrit de Montpellier comme un témoin de la tradition musicale instaurée à Saint-Bénigne de Dijon par Guillaume de Volpiano.

L'importance du grand tonaire du graduel a quelque peu éclipsé l'intérêt du petit tonaire de l'office qui a été copié dans ce même manuscrit, au début, sur les pages restées blanches (= p. 8 du facs. de la *Pal. Mus.* VIII). Le début du premier ton est écrit dans la marge extérieure du fol. 11^v : la suite du tonaire se poursuit sur quatre colonnes : *Differentiae primi toni. Ecce nomen Domini, Montes et*

1. R. BARALLI, *I cartelli marginali del cod. H. 159 di M.* : *Rassegna greg.* IX, 1910, c. 537 s. — H. SIDLER, *Zum Messtonale von M.* : *Kirchenmusikl. Jhb.* 31-33 (1936-1938), pp. 46 s. (contrairement aux allégations de ce dernier, c'est le relieur du ms., et non le photographe, qui est responsable des amputations marginales qui nous privent des indications d'*ambitus*).

2. Voir les cas présentés dans l'art. cité des *Annales musicolog.*, 1956, pp. 14 ss.

omnes colles, Ante me... (huit différences, plus deux ou trois très effacées). Souvent la différence (*Gloria, seculorum Amen*) vient après les antiennes qu'elle concerne, contrairement à l'usage constant des tonaires : naturellement, un « glissement » inévitable rapproche cette différence de la série d'antiennes qui suit (le cas peut s'observer avec netteté dans le VII^e ton). La fin du VIII^e ton manque : on ne trouve pas les antiennes du type *Nos qui vivimus*.

A la sixième différence du quatrième ton, on cite l'antienne *Sancte Benigne* qui implique que le tonaire a été transcrit pour l'abbaye dijonnaise¹. Au fol. 12, une main plus récente a complété d'une écriture peu soignée quelques lacunes : antiennes du Psautier (*Deo nostro, De profundis*) et le ton dit « pérégrin ».

Ce tonaire abrégé, assez mal copié, est cependant d'une très grande importance, car il a dû être transcrit sur le tonaire qui fut compilé sous l'abbatit de Guillaume de Volpiano² et diffusé dans les monastères qu'il réforma, en particulier ceux de Normandie.

Cette conjecture resterait hypothétique et sans fondement si nous n'avions un tonaire de Fécamp à placer en face du tonaire abrégé de Montpellier : il s'agit du manuscrit A 190 (catalog. n° 245) de la bibliothèque municipale de Rouen³, antiphonaire-hymnaire du XIII^e siècle, précédé d'un traité de musique (f. 2 ss.) et d'un tonaire (ff. 5-28). Le tonaire annonce d'abord le nombre des différences (*De primo tono qui decem habet differentias*), note l'antienne-type (*Primum querite...*) et énumère ensuite — sur trois colonnes — les différences et leurs antiennes ; les exemples de psalmodie simple et de psalmodie ornée (*Magnificat, Benedictus*) sont donnés à la fin de la première différence et sont parfois répétés à toutes les différences suivantes. Toutes les pièces sont notées sur portée de 4 lignes rouges.

Ce qui est très remarquable, c'est de trouver dans un tonaire du XIII^e siècle des listes d'exempla aussi longues et aussi complètes que dans les plus anciens tonaires. L'énumération des pièces est

1. Cette antienne figure bien dans les documents dijonnais témoins de l'office propre (Arsenal 274, f° 475 ; Ordinaire, éd. Chomton, p. 452 ; Dijon 113 n'a que le sanctoral d'été), mais non dans les livres des abbayes réformées par Guillaume qui célébraient pourtant le disciple présumé de S. Polycarpe (Rouen 244, f. 293, 251, f. 201, de Fécamp ; Rouen 248, f. 110, de Jumièges). Sur l'origine de l'office, voir R. LE ROUX, *L'office de St. B. de Dijon dans les bréviaires monastiques normands : Millénaire... Mt St. Michel I* (Paris, 1967), pp. 462-466.

2. Il paraît osé de voir dans le texte de Raoul Glaber cité plus haut (p. 221) une allusion à l'« augmentation » des différences psalmodiques : « *psalmodiorum... concentum... ultra omnes distinguens* ».

3. G. LECROQ, *Mss.liturg. de Fécamp* (1935), p. 35 ; *The Th.I*, p. 128 (décrit le « traité » qui précède le tonaire).

donnée, dans chaque différence, suivant l'ordre liturgique de l'antiphonaire¹.

Sur ces longues listes, on peut pointer toutes les antiennes citées dans le tonaire abrégé du manuscrit de Montpellier. Les différences du manuscrit de Fécamp, notées sur lignes coïncident avec les différences notées en neumes dans le petit tonaire de Saint-Bénigne, avec parfois une interversion d'ordre². La concordance est telle que le manuscrit de Fécamp permet parfois de restituer les passages effacés du tonaire fragmentaire.

Ainsi, à l'aide de ces deux tonaires³ il serait possible de restituer l'œuvre de Guillaume de Volpiano qui constitue l'un des monuments les plus importants précédant la réforme musicale cistercienne mise sous le nom de saint Bernard.

d) *Saint Bernard* : C'est entre 1135 et 1140 que fut entreprise la réforme du chant de l'Ordre cistercien, placée sous l'autorité de saint Bernard, abbé de Clairvaux. Cette réforme très profonde, réduisant singulièrement les différences psalmodiques habituelles et retouchant nombre de mélodies traditionnelles au nom des principes théoriques adoptés comme normes de correction, fut imposée à tous les monastères du nouvel Ordre. L'unité d'observance et l'unification fut réalisée dans chaque abbaye grâce à la visite annuelle de l'abbé fondateur et par l'autorité législative du Chapitre général⁴.

Pour l'enseignement du chant cistercien, on utilisait dans les abbayes le *Tonale sancti Bernardi*⁵, transcrit dans les plus anciens antiphonaires cisterciens. Ce tonaire fut naturellement placé sous le nom et l'autorité de celui qui avait patronné la réforme du chant par sa lettre préface *Inter caetera*. Il en est donc du tonaire comme du *De cantu monachorum*, simples conseils sur la psalmodie qui se réclament aussi de saint Bernard⁶ : ce sont des textes d'origine cistercienne, mis sous l'autorité de saint Bernard.

1. Remarquons que les pièces de la Dédicace viennent avant celles de St. Jean-Baptiste (24 juin) : cette place convient bien à la date de la dédicace de Fécamp (15 juin) et non à celle de St. Bénigne de Dijon (31 mars) : le manuscrit a été adapté au propre local.

2. Ainsi, au troisième ton, Fécamp inverse les différences 3 et 4 de St. Bénigne ; au IV^e ton, ce sont les deux premières qui sont inversées.

3. Et à l'aide des autres témoins énumérés p. 332, n. 1.

4. Voir plus loin, chap. XII (Tonaires des Ordres religieux) sur les sources et la diffusion du tonaire cistercien.

5. GS.II, 265-277. — P.L. CLXXXII, c. 1153-1166.

6. *Institutio Dni. Bernardi quomodo cantare et psallere debemus* (texte à comparer aux *Instituta Patrum* d'Ekkehart IV dans GS.I, 6 ss., cf. S. J. P. VAN DIJK, *Musica Discipl.* IV, 1950, 99-109). Mss. : Paris, B.N.lat. 933 (La Grasse),

Le tonaire de saint Bernard — dont nous étudierons les sources et la diffusion plus loin — est un tonaire d'origine française et devait comme tel être replacé dans son cadre. Si par son origine ce tonaire est enraciné en terre française, il n'a eu en dehors de l'Ordre cistercien que fort peu d'influence : il a parfois été transcrit dans des recueils d'écrits théoriques non cisterciens, à titre de document.

Cependant, le chant réformé propre à l'Ordre de Cîteaux, allait devenir au XIII^e siècle, l'une des sources les plus importantes du chant dominicain, notamment du graduel dominicain.

e) *Jérôme de Moravie et le tonaire dominicain :*

Au XIII^e siècle, l'enseignement des Arts libéraux ne se fait plus seulement dans les écoles cathédrales et claustrales, mais encore à l'Université, notamment à Paris, au Collège des Arts¹ où clercs et religieux Mendians se disputent les chaires. Si plusieurs dominicains tels Vincent de Beauvais², Albert le Grand³ ou Thomas d'Aquin⁴ avaient défini et divisé l'*Ars Musica* suivant les règles de la dialectique scolastique, il manquait dans l'Ordre en plein essor un théoricien de la Musique.

Celui-ci se révéla en la personne de Jérôme de Moravie qui rédigea un *Tractatus de Musica*, connu par un seul manuscrit de la fin du XIII^e siècle⁵, œuvre écrite qui nous donne une idée de l'enseignement oral professé à l'Université de Paris dans la seconde moitié du XIII^e siècle. Mais la datation du traité est une recherche délicate qui

f. 101 (*The Th.I*, 90) ; Bruxelles, B.R. 1079-84 (*ibid.*, p. 53) ; Londres Br.Mus. Harl 5235, f. 127^v ; Royal 5 A VI, f. 30^v ; Paris, B.N.lat. 14506, f. 336 (*The Th.I*, p. 120) ; Siena, B. Comunale L V 30, f. 129^v (*The Th.II*, p. 122). Ce texte fut imprimé en 1517, avec le tonaire, dans l'*Isagoge in Musicam Smi... Bernardi* (cf. plus bas, p. 441).

1. A. PIRRO, *L'enseignement de la Musique aux Universités françaises : Mitteilungen der Intern. Gesellschaft für Musikwiss.* II, 1930, pp. 26-32 ; 45-56.

2. *Speculum Doctrinale*, imprimé en 1477. Cf. G. GÖLLER, *Vincenz von Beauvais o.p. und sein Musiktraktat* (Kölner Beiträge zur Musikforschung), 1959.

3. Enseigna à Paris et à Cologne avant de devenir évêque de Ratisbonne. Outre des compositions liturgiques, il aurait écrit une *Summa de scientia musicali* et un commentaire de Boèce dont il ne reste que des fragments. Cf. D. METTENLEITER, *Aus der musikalische Vergangenheit... Musikgeschichte der Stadt Regensburg* (1865), pp. 23-24. H. HÜSCHEN, *Albertus Magnus und seine Musikanschauung : Speculum Musicae Artis* (Festgabe f. H. Husmann), München, 1970, pp. 205-218.

4. H. J. BURBACH, *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin* (Kölner Beiträge z. Musikforschung, XXXIV), 1966.

5. Paris, B.N.lat. 16663 (cf. *The Th.I*, 124), édité d'abord par de Coussemaker (CS.I, pp. 1-94) puis par S. M. CSERBA, *Hieronymus de Moravia o.p., Tractatus de Musica* (Freiburger Studien zur Musikwiss., Heft 2), Regensburg, 1935.

a ses répercussions sur la question des rapports textuels entre ce traité et le tonaire de l'Ordre qui figure en bonne place dans le « Gros livre », c'est-à-dire l'*Exemplar* ou archétype de tous les livres liturgiques de l'Ordre dominicain¹.

En effet, si Jérôme de Moravie a écrit son *Tractatus* entre 1255 et 1264 comme le pensait Gastoué², c'est le traité qui est la source du tonaire dominicain *Omnis cantus ecclesiasticus...* : on peut même avancer, dans cette hypothèse, que Jérôme de Moravie aura pris part à la rédaction du tonaire et même à la fixation de la version dominicaine du chant ordonnée par le Maître général Humbert de Romans, réalisée à partir de la version cistercienne et de celle de Paris. Cette datation du traité expliquerait pourquoi les citations de pièces musicales faites par Jérôme ne coïncident pas toujours avec la version devenue officielle en 1255.

Si par contre on tient matériellement compte des citations faites par Jérôme de Moravie, on est contraint de reculer la composition du traité à la fin du XIII^e siècle³, entre 1272 et 1304 : dans cette perspective, c'est Jérôme de Moravie qui a englobé dans son chapitre 21 le prologue du tonaire, dont le texte figurait dans l'*exemplar*, ou prototype des livres de chœur dominicains, conservé au couvent Saint-Jacques⁴. Grâce à un enclitique, Jérôme a sans peine raccordé cette citation au début de son chapitre : « *Omnis igitur cantus ecclesiasticus...* (éd. Cserba, p. 159).

La question des rapports entre le traité de Jérôme de Moravie et le tonaire dominicain ne pourra être définitivement tranchée que lorsque la datation du traité sera plus solidement établie. La solution

1. M. HUGLO, *Règlement du XIII^e siècle pour la transcription des livres notés* : Festschrift Br. Stäblein (1967), p. 132. Voir plus loin le chapitre XII sur le tonaire des Ordres religieux.

2. A. GASTOUE, *Un dominicain professeur de musique au XIII^e siècle...* : *Archivum Ordinis Fr. Predicatorum* II, 1932, pp. 232-251. Voir aussi F. X. MATHIAS, *Die Tonarien* (1903), p. 53, qui considère également le traité de Jérôme comme source du tonaire dominicain.

3. CSERBA (pp. XXII-XXIII) s'appuie surtout sur les citations de s. Thomas d'Aquin — que Gastoué n'avait pas remarquées (cf. p. xvij et xxij) — pour avancer cette datation. Mais la datation des œuvres de Thomas d'Aquin est-elle hors de contestation ? La nature même des citations demande une vérification : au chap. 9, Jérôme adapte un texte de la première question de la *Prima Pars* de la *Somme théologique* (CSERBA, p. 42) : mais la *Somme* n'est bien souvent qu'une refonte du commentaire des *Sentences* datant de 1252-1254. Il faudrait donc vérifier toutes les citations des auteurs du XIII^e s.

4. L'*exemplar* est aujourd'hui conservé à St. Sabine. Le prologue du tonaire, au début de l'antiphonaire, manque par suite d'une lacune matérielle (un feuillet arraché) : ce texte y figurait certainement, comme dans la copie portative à l'usage du Maître général (Londres, Add. 23935, f. 249) : voir chapitre XII, par. 4.

est lourde de conséquences, car certains auteurs du XIII^e siècle mentionnés dans le *Tractatus* ne sont approximativement datés que par ces citations ! Ainsi en particulier pour Petrus Picardus que l'on hésite à identifier avec l'amiénois Pierre de la Croix.

f) *Pierre de la Croix et Gui de Saint-Denis* : Il est remarquable qu'au XIII^e siècle les traités de musique mesurée (*de musica mensurabili*) comportent presque toujours une première partie consacrée au chant liturgique : ainsi, le traité du Pseudo-Aristote comporte un petit tonaire qui expose l'essentiel de la théorie modale¹.

De même, Pierre de la Croix, originaire d'Amiens, a composé un traité de musique mesurée et des motets, mais encore une *historia*, c'est-à-dire un office propre² et surtout un traité sur les tons : *Incipit tractatus de tonis a Magistro Petro de Cruce Ambianensi*³. Dans l'introduction, Pierre de la Croix emprunte la définition du ton au Ps. — Odon puis expose brièvement les caractéristiques de chaque ton et traite rapidement des différences. A ce propos, l'auteur fait remarquer la grande variété des usages contemporains : « *Usus enim civitatum qui sunt diversi, dant eis differentias diversi modo, tum quia unus plus, alter vero minus* (CS.I 282 B). Quant à Pierre de la Croix, il reflète dans son tonaire l'usage de l'église d'Amiens, ainsi que nous le confirme Gui de Saint-Denis dans les citations du tonaire de son prédécesseur.

Le tonaire de Gui, moine de Saint-Denis à la fin du XIII^e siècle, est transcrit dans le même manuscrit et de la même main que le *De tonis* de Pierre de la Croix⁴ : ce tonaire forme la partie « pratique » illustrant la partie « théorique », constituée par le traité initial.

Dans son tonaire, Gui de Saint-Denis nous livre la tradition de l'abbaye de Saint-Denis, mais il est au courant des usages de l'église de Paris ou de ceux d'Amiens qu'il cite à travers le *De tonis* de Pierre de la Croix. Mais avant tout, il se conforme dans ses citations « *ad usum et consuetudinem sancti Dionysii* ».

1. CS.I 262-268 (édité d'après Paris, B.N.lat. 11266) : on le trouve dans plusieurs autres mss. notamment le lat. 6755/2, en écriture allemande, mais avec une addition, *Primi toni melodiam...*, d'origine allemande.

2. Suivant Gastoué (*Primitifs de la Musique française*, 1922, p. 47) et suivant G. Durand (*Ordinaire de N.-D. d'Amiens*, 1934, p. xxij), Pierre de la Croix aurait composé l'office de saint Louis : en fait cet office paraît plutôt d'Arnaud du Pré (cf. *Archiv. francisc. hist.*, X, 1917, pp. 560-575).

3. CS.I, 282-292 (d'après Londres, Br. Mus. Harl. 281).

4. Londres, Br.Mus. Harl. 281, ff. 81^v-96^v : ouvrage inédit sur lequel j'espère revenir dans une étude séparée.

Gui de Saint-Denis — comme d'ailleurs Jérôme de Moravie — se réfèrent encore à Jean de Garlande « *qui fuit magnae reputationis musicus* » et auteur d'un traité *de tonis*.

g) *Jean de Garlande* : Jean de Garlande musicien et Jean de Garlande poète ne « forment sans aucun doute un seul et même homme »¹. Jean de Garlande vécut à l'ombre de l'Université de Paris et mourut vers 1272. Outre son enseignement sur la musique mesurée, qui fit autorité au XIII^e siècle, Jean a écrit comme ses prédécesseurs et ses successeurs sur les huit tons : il nous donne une sorte de tonaire glosé, mais sans différences psalmodiques ni formules d'intonation². Il est probable que le *de tonis* mentionné par Gui de Saint-Denis devait être plus consistant et sans doute voisin du *De tonis* de Pierre de la Croix quant à la présentation.

*
* *

Aussi haut qu'on remonte dans la tradition française, le tonaire d'enseignement — le tonaire bref — révèle partout son utilité pour la formation des chantes et pour l'illustration de la doctrine des huit tons. Le tonaire complet, aux longues listes de pièces, est rare et même exceptionnel, si du moins on s'en tient aux documents conservés (Metz 351 et Rouen 245). Néanmoins, le tonaire reste présent dans la plupart des églises, non seulement pour la transmission de la doctrine, mais encore pour le développement de la vie liturgico-musicale. Parfois c'est une pièce qu'on lui emprunte pour le Jeu pascal (antiennne-type *Tertia dies est* dans le Jeu pascal manceau). A Laon, au XII^e siècle, le *neuma* final des antiennes-types devient support de tropes. C'est probablement à cette époque que les « neumes » du tonaire passent dans la liturgie pour devenir, au chœur, la « cauda » des antiennes de Laudes et de Vêpres aux jours solennels, ainsi qu'il ressort des observations des liturgistes contemporains tels que Jean Belet ou de ceux des siècles suivants tels que Guillaume Durand.

1. W. G. WAITE, *Johannes de Garlandia, Poet and Musician* : *Speculum* XXXV, 1960, p. 194 (cf. p. 192).

2. CS.II, pp. 170-175. L'édition est basée sur le seul manuscrit de St. Dié 42, ff. 68-82 (cf. *The Th.I*, 132) qui comporte ici plusieurs lacunes matérielles. Il faudrait collationner d'autres manuscrits, en particulier celui de Rio de Janeiro (Congress. Libr., Cofre 18), signalé par R. Stevenson (*Notes* 24, 1967, pp. 9-17). A ce sujet, cf. F. A. GALLO, *Tra Giovanni de Garlandia e Filippo de Vitry* : *Mus. Disciplina* XXIII, 1969, pp. 15-18 : notre « tonaire » ne figure pas dans plusieurs mss.

Cette curieuse coutume persistera même dans le plain-chant néogallican du XVIII^e siècle. Mais le « neuma » connaîtra une autre fortune : il formera la partie de *tenor* de certains motets français du XIII^e siècle¹.

La persistance du *neuma* dans le tonaire, à la suite de l'antienne-type, ou même sans « support » textuel, reste en effet la note caractéristique du tonaire : si au cours des âges le tonaire s'est délesté de plusieurs éléments, il a toujours gardé sous une forme ou sous une autre le fameux « neume ».

1. Montpellier, Fac. de Méd. H 196 (éd. phot. Y. ROKSETH, 1935), n° 56 (Neuma I toni) ; Bamberg, lit. 115 (éd. phot. P. AUBRY, 1908), f. 53^v (Motet *Salve Virgo rubens rosa* : tenor *Pneuma primi toni*) ; Paris, Arsenal 3518, f. 118 (P. AUBRY, *Cent motets...* III, pl. V) ; Montpellier, motet n° 54 (neume du 2^e ton), n° 117 (neume du 3^e ton). Voir encore le Triplum *Douce Plaisance* de Philippe de Vitry (vers 1320), basé sur le *neuma* du V^e ton : cf. H. BESSELER, *Studien zur Mus. des MA.* I (1926), pp. 249-251.

CHAPITRE X

LES TONAIRES ANGLAIS

Lorsque saint Augustin et ses quarante missionnaires envoyés en 596 par le pape Grégoire-le-Grand, eurent débarqués sur le sol anglais, près de Ramsgate, ils firent leur entrée dans Cantorbéry au chant de l'antienne *Deprecamur te*. 63/

Dans ce récit, où on découvrait naguère l'attestation d'authenticité grégorienne de l'*Antiphonale Missarum* contenant cette antienne¹, il est aussi valable de trouver une attestation du chant basilical ou « vieux-romain » qui contient, lui aussi, cette même pièce. L'attestation d'un *texte* ne saurait être étendue à une version mélodique donnée que moyennant une extrapolation valable seulement dans le cas où nous nous trouverions en présence d'un seul type de mélodies. Or, ce n'est pas le cas ici, puisque en dehors des mélodies usuelles, dites « grégoriennes », nous rencontrons sur le même texte que le « grégorien » deux autres versions mélodiques d'une facture différente et apparemment plus archaïque : l'une ambrosienne et l'autre « vieux-romain ».

Or, si le chant vieux-romain est le seul répertoire musical en usage à Rome même et dans les diocèses suburbicaires avant l'époque carolingienne, c'est bien le vieux-romain que l'Angleterre a reçu de Rome en 596 et qu'elle a maintenu en usage grâce à des relations très suivies avec la Ville⁴. Mais les documents — non notés évidemment —

1. Sources : Bède-le-Vénéral, *Hist.Eccles.* I, 25 (P.L. XCV, 56) ; *Vita Augustini Cantuar.* : *ACTA SS. Maii*, t. VI, p. 382 (dans certains mss. de la *Vita*, l'ant. est notée sur lignes suivant la version grégorienne).

2. R. J. HESBERT, *Antiph.Missar.sext.* (1935), p. cxxi.

3. Sur ce problème, nous renvoyons à notre étude de *Sacris erudiri* VI, 1954, pp. 96-124 et surtout à P. CUTTER, *The Question of the Old Roman chant, A Reappraisal* : *Acta Mus.* XXXIX, 1967, pp. 2-20 et Br. STÄBLEIN, *Monumenta Monodica Medii Aevi* II, Einleitung.

4. Sur ces relations, voir l'introd. du t. XII de la *Pal.Mus.* (pp. 99-110) et Br. STÄBLEIN, *Zur Frühgeschichte des röm. Chorals* : *Atti del Congresso intern. di Musica sacra*, Roma, 1950 (Tournai, 1952), 271-75.

qui permettent de déceler la présence du vieux-romain en Angleterre sont peu nombreux et très minces¹. C'est que le vieux-romain a été submergé par les vagues successives de l'apport grégorien en Angleterre, à partir du IX^e siècle.

Les relations des églises et monastères d'Angleterre avec les grands centres chrétiens de l'empire carolingien se font de plus en plus nombreuses et étroites : des envois de manuscrits et de chantres du continent vers les Iles Britanniques² apportent des traditions liturgico-musicales différentes de celles qui avaient été implantées par les missionnaires de saint Grégoire. Mais le vieux-romain a dû subsister longtemps encore dans certains centres écartés et lorsqu'il a cédé le pas au grégorien, ce ne fut pas toujours sans heurts, parfois violents³.

En fait, l'unification liturgico-musicale a été réalisée surtout après la conquête de l'Angleterre par les Normands (1066), lorsque le Duc Guillaume-le-Conquérant, couronné roi d'Angleterre, installa dans les églises insulaires des hommes de confiance tel Lanfranc, évêque de Cantorbéry, puis Primat d'Angleterre. Le chant grégorien triompha définitivement et il fit même, dans ce nouvel évêché fondé en 1075 à Old Sarum l'objet d'une recension qui devait être adoptée par plusieurs cathédrales d'Angleterre. D'autres préférèrent suivre la liturgie et le chant de l'église d'York ou de celle d'Hereford. Quant aux monastères, ils se plièrent aux usages de la *Regularis Concordia* compilée d'après des coutumiers continentaux⁴ par saint Dunstan, vers 970 ; ou bien ils adoptèrent les *Decreta* que Lanfranc composa à Cantorbéry⁵ ou enfin se rallièrent à la réforme que Guillaume de Volpiano avait introduite dans les monastères de Normandie : ainsi à Winchcombe et à Saint-Pierre de Gloucester.

1. Voir *Sacris erudiri* VI, 1954, pp. 100, 122-123. Voir aussi les actes du concile de Cloveshoe (747), sur les livres reçus de Rome, *Pal. Mus.* XII, p. 101.

2. Le missel en usage au temps de Léofric (1050-1072), à Exeter, vient du diocèse de Cambrai (cf. éd. Warren, 1883). Le tropaire de Winchester, au début du XI^e s. a beaucoup d'éléments venus de Fleury. Enfin, on sait que saint Æthelwold a fait venir de Corbie à Winchester les meilleurs chantres.

3. Ainsi à Glastonbury, sous l'abbé normand Turstin en 1082 : cf. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Die Geschichte von Glastonbury und Ihre Folgen : Colloquium amicorum* Jos. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn, 1967, pp. 372-378.

4. Éd. dans P.L. CXXXVII, 475-502 ; éd. Th. SYMONS (Edimbourg, 1953). Sur les sources, Dunstan nous renseigne lui-même (cf. Th. SYMONS, dans *Downside Review* 59, 1941, pp. 14 ss., trois articles) : il a puisé dans les *Constitutiones* de Fleury et de St. Pierre du Mont-Blandin à Gand.

5. Éd. P.L. CL, 443-516 et éd. KNOWLES (Edimbourg, 1951).

I. TONAIRES ANONYMES :

Ces circonstances historiques de l'arrivée relativement tardive du chant grégorien en Angleterre expliquent en partie¹ la rareté des manuscrits de théorie musicale anciens sur le sol anglais : à côté d'un Hucbald provenant de Saint-Augustin de Cantorbéry, du début du XI^e siècle² et d'un second manuscrit de Christ Church qui donne le texte de l'*Enchiriadis*³ et de la *Commemoratio brevis* — en dépendance d'un archétype tronqué, d'origine continentale, cf. p. 63, note 5 — nous trouvons dans la bibliothèque de Saint-Augustin de Cantorbéry un tonaire qui a été apporté de Saint-Vaast d'Arras, mais on ne sait pas exactement à quelle époque⁴.

Le plus ancien des deux tropaires de Winchester, le manuscrit de Cambridge⁵, qui date du premier quart du XI^e siècle, contient un tonaire d'introït *Incipiunt octo officiales toni*⁶, c'est-à-dire les tons de l'*officium* ou introït (sur le terme, voir p. 148, n. 1) ; plus loin, au fol. 197, les huit *Gloria (Patri)* avec les neumes de l'intonation des versets de répons nocturnes suivant les huit tons.

Les vers qui sont transcrites au début de chaque ton sont ceux que Bernon de Reichenau avait composés pour son tonaire du Graduel (cf. p. 278, n. 1). La sélection d'introït se rattache au « tonaire du groupe Saint-Denis » (cf. pp. 91 ss.) : ainsi, lorsque l'ensemble de la tradition hésite sur le choix d'un ton d'introït, Winchester se range aux côtés du groupe Saint-Denis, comme on le constate sur le tableau suivant :

1. Les destructions d'archives et de manuscrits ordonnées par Henry VIII constituent un second facteur de rareté de documents anciens.

2. Cambridge, Univ. Gg V 35 (catal. 1567) : outre les fameux *Carmina Cantabrigensia*, ce ms. contient le *De Musica* d'Hucbald. On y relève des neumes lorrains aux ff. 263-263^v et 268. Selon M. Yves Chartier, ce ms. serait l'un des meilleurs de la tradition d'Hucbald.

3. Cambridge CCC 260 (X^e s.) Christ Church. L'*Enchiriadis* est précédé des *Excerptiones Hogeni Abbatis* (« *Architas vero cuncta ratione constituens...*») : le nom d'Hoger ne figure que dans Valenciennes 337.

4. Cambridge, Trin. Coll. 939 (II) : cf. pp. 321-322.

5. Cambridge, CCC 473, décrit par A. HOLSCHNEIDER (*Die Organa von Winchester*, Hildesheim, 1968), pp. 14-20. Celui d'Oxford (Bodl. 775), plus récent, selon Holschneider (pp. 24-26) ne contient pas le tonaire.

6. F. 70^v (jusqu'au fol. 72^v) : édition du texte par W. H. FRERE, *The Winchester Troper* (London, 1894), H. Bradshaw Soc. VIII, pp. 62-64.

	Winchester	Groupe St. Denis	Graduel de Corb. BN. 18010	Autres tonaires
INTR. <i>Deus dum egredereris...</i>	VIII	VIII	VIII	III
<i>Eduxit Dnus. populum.</i>	IV	IV	incipit trop bref	VII ou VIII
<i>In virtute.....</i>	VIII	VIII	///	VII
<i>Nunc scio.....</i>	IV	IV	///	III
<i>Sacerdotes tui.....</i>	IV	IV	IV	III
<i>Victricem</i>	III	III	VIII	VIII

Cet accord unanime de Winchester avec le « groupe de Saint-Denis », dont fait partie le ms. K (= B.N. lat. 12050) de Corbie ¹, s'explique sans peine, lorsqu'on se souvient qu'Aethelwold fit venir des chantres de Corbie à Winchester (voir p. 340, note 2). Ce bref sondage dans la tradition, surtout considéré en relation avec d'autres examens du même genre ², recoupe donc bien les données historiques attestant la dépendance de certaines églises et monastères de Grande-Bretagne à l'égard de celles du Nord de la France.

Les tonaires anglais que nous connaissons sont d'âge plus récents : ils sont construits sur le même plan.

1) Dans l'antiphonaire ³-processionnal-hymnaire-graduel du Chapitre de Worcester (ms. F 160), écrit et noté peu après 1230, un tonaire abrégé, sans *exempla*, a été ajouté de seconde main ancienne, à la fin du XIII^e siècle, sur les dernières pages de l'antiphonaire (pp. 441-442 du facsim.) : il ne comporte que les psalmodies simples et solennelles (*Benedictus* et *Magnificat*), les différences finales, sans texte, et le mélisme de chaque antienne-type, ou neuma, sans texte.

1. Le graduel neumé de Corbie, du XI^e s. (Paris, B.N. lat. 18010), incomplet par suite de lacunes matérielles (cf. *Le Graduel romain* II, p. 110) est en désaccord sur l'intr. *Victricem* : mais le III^e ton n'a été maintenu au delà du X^e s. que par quelques tonaires isolés.

2. Pour la notation, voir A. HOLSCHNEIDER, *op. cit.*, p. 82. Pour la liste alléluatique de Winchester (et de Bury St. Edmond), type *In te Dne speravi*, en relation avec celles de Corbie et de St. Denis, voir D. H. TURNER, *The Missal of the New Minster* (London, 1962, H. Bradshaw Soc. XCIII), pp. XXI-XXII.

3. Reproduit dans *Pal. Mus.*, t. XII (Le tonaire des pp. 126-154 est une patiente compilation des éditeurs). Pour le graduel, voir le *Graduel rom.* II (Les sources), p. 154 ; IV (Le groupem. neumatique) 262.

2) Deux tonaires identiques dans l'Antiphonaire-Missel-Processional de Guisborough¹, écrit peu après 1246 : mais il s'agit là d'un manuscrit augustin qui sera étudié plus loin (chap. XII, Les tonaires des Ordres religieux).

3) De même, le tonaire qui fait suite à l'Ordinaire de l'abbaye d'Augustins Sainte-Mary & Sainte-Frideswide d'Osney, près Oxford (Bodleian, Rawl. C 939 (12770)).

En somme, ce sont là des résumés de tonaires, ou pour reprendre l'heureuse dénomination du tonaire de John Wylde (voir plus bas), des « récapitulations » de tonaires plus importants qui ne sont pas toujours transcrits.

4) A la fin d'un cantatorium de Durham², du xve siècle, on a inséré un tonaire bref qui se réduit aux exemples de psalmodie avec quelques exemples :

I. Primus tonus sic mediatur et sic finitur.

Evangelicus (c'est-à-dire le *Benedictus* et le *Magnificat*) *sic mediatur*, etc.

Septimus tonus... (c'est ici qu'est placé le pérégrin *Nos qui vivimus*).

Octavus tonus... On y cite plusieurs antiennes *Cuthbertus...* *Patriarchae...* *Igne fervens...* *Fantasticum...* *E secretis*³.

En somme, ce sont là des tonaires abrégés, des résumés de tonaires ou pour reprendre l'expression d'un manuscrit anglais une « *recapitulatio* » : cette récapitulation est sans doute le seul vestige d'un tonaire plus important qui ne nous a pas été conservé.

Plusieurs tonaires anglais sont incorporés dans des traités. Walter Odington, à la fin du XIII^e siècle ou au début du XIV^e a écrit un vaste traité *De speculatione Musicae*⁴ en six parties : c'est dans la cinquième partie qu'il est question de la notation, des nuances et des modes. Pour chaque ton, l'auteur suit le même ordre :

1. Londres, Br.Mus. add. 35285.

2. Cambridge, Jesus Coll. Q B 5 (catal. James, n° 22), xve s. : *Le Graduel rom.* II, p. 40 ; G. REANEY, *Mss. of Polyph. Mus.* (RISM.), 1966, pp. 476-477.

3. Je n'ai pu vérifier si ces antiennes viennent de l'ancien office propre de St. Cuthbert conservé par deux manuscrits en notation bretonne cités dans mon étude des *Acta musicologica* XXXV, 1963, p. 71.

4. CS.I, 182-150 : l'éd. repose sur un manuscrit unique (Cambridge CCC. 410 du xve s.). Cf. F. F. HAMMOND, *The « Summa de speculatione Musicae » of Walter Odington. A Critical Edition and Commentary.* Dissert. Yale Univ. 1965. Ann Arbor Microf. n°. 65'9679. — Art. « Odington » (G. REANEY) MGG. IX. 1849-50.

les *principia* possibles dans chaque ton, avec souvent les mêmes exemples que dans le Dialogue du Ps. Odon, un invitatoire, un verset de répons nocturne, l'antienne-type (*Primum querite...*), les formules échématicques¹, la psalmodie et enfin les différences psalmodiques avec leurs antiennes, soit le tonaire proprement dit. Une compilation, en somme, très complète mais qui tient davantage du traité que du tonaire.

La *Practica Artis Musicae* du prêtre anglais Alfred², familier du cardinal Ottobono de Fieschi, légat romain en Angleterre, a été rédigée en 1271 : ce traité comporte deux tonaires, l'un romain et l'autre — placé juste avant — un tonaire « franco-anglais » : *Incipit tonale secundum usum Ecclesiarum Franciae et Angliae in psalmist ad Matutinas Horas et Vesperas.* 45/

Notandum quod differentiae vocantur diversae inceptions antiphonarum, responsoriorum, officiorum et omnium cantuum sed ipsa principia quae inter se et a seipsis differunt. Item « seculorum » improprie dicuntur differentiae licet inter se differant, quia non sunt principia sed fines.

Primi toni melodiam psallat in directo. Euouae (suivent les différences, au nombre de dix).

Secundus tonus sic mediatur et sic finitur...

Tertium tonum suspende...

Cette citation des trois premiers tons pose un problème : Alfred utilisait-il les formules habituelles *Primus tonus sic mediatur*, etc., comme en France et en Angleterre, ou les formules allemandes *Primi toni melodiam...* (voir plus loin, p. 414 ss.) ? La substitution de formules pourrait très bien être l'œuvre d'un copiste allemand³ qui, au deuxième ton, aurait oublié de faire le changement et se serait ainsi trahi involontairement...

Alfred donne ensuite les antiennes-types *Primum quaerite...* (en marge *Pneuma primi...*) suivies chacune de la psalmodie ornée du *Benedictus* et du *Magnificat*. Cette relation entre le *Pneuma* et les

1. L'auteur (p. 219) commente ces formules en s'inspirant d'Aurélien (GS.I 42) et du petit texte explicatif d'un auteur anonyme dont il sera question plus loin (p. 386).

2. Les sources de ce traité ont été citées plus haut, p. 229.

3. L'œuvre intégrale d'Alfred nous est connue par deux manuscrits allemands (Bamberg, lit. 115 et Trèves, Priesterseminar 44 : cf. p. 227) qui ont déformé le nom de l'auteur, autant qu'on peut le constater par comparaison avec le ms. d'Oxford, Bodley 77, qui ne donne que le début du texte.

cantiques évangéliques semble indiquer — surtout par contraste avec la sobriété romaine à cet égard (cf. p. 228) — qu'en Angleterre on chantait le « neume » final des antiennes-types à la fin de l'antienne propre de la fête *ad Benedictus et ad Magnificat*.

Dans le manuscrit d'Oxford, qui contient le début de la *Practica* d'Alfred (Bodley 77), on trouve une copie du traité de John Wylde, préchantre de Waltham Abbey, dans l'Essex : le manuscrit autographe est conservé à Londres au British Museum¹. Ce manuscrit, du XIV-XV^e siècle, contient plusieurs traités : un traité en deux parties dont la seconde est un traité-tonaire, intitulé *Tonale*, qui doit beaucoup aux *Regulae* cisterciennes de Guy d'Eu² ; les œuvres de Guy d'Arezzo (cf. CSM. 4, p. 31) et le commentaire anglais du *Micrologus* intitulé *Metrologus*³ ; enfin un grand tonaire.

Ce tonaire, très développé, commence au fol. 71^v dans le ms. du British Museum par la formule mnémonique *Pater in Filio*, destinée à retenir l'intonation des huit tons psalmodiques, puis *Primum querite*, suivi du *Neuma primi toni*.

La psalmodie d'Introït, notée sur *Gloria Patri*... est suivie de la psalmodie de l'Office avec plusieurs exemples à chaque différence : on y relève quelques exemples pris à des offices propres, en particulier à l'office de saint Thomas de Cantorbéry († 1170) : au II^e ton, ant. *Monachus* (fol. 74), au III^e ton, *Cultor* (fol. 75^v), etc.

A la fin, *Sequitur recapitulatio intonacionum octo tonorum cum differentiis et neumatibus eorum*. C'est en somme l'abrégé du tonaire, tel que nous le trouvons parfois isolément dans les manuscrits anglais — voir plus haut, p. 343 — mais sans le tonaire développé qu'il doit en principe résumer.

Le tonaire du manuscrit Lansdowne 763 semble bien inspiré du tonaire de Sarum : il en est par ses nombreux exemples, l'amplification.

1. Londres, Br.Mus. Lansdowne 763 (cf. CSM.4, pp. 31-3) et sa copie sur papier (Add. 4912).

2. Je dois cette précision à Miss C. Sweaney qui prépare une dissertation sur John Wylde (*The Musical Treatise of John Wylde*, Univ. of California, 1970). Voir encore l'art. « (John) Wylde » (G. REANEY), MGG., t. XIV, 918.

Sur l'extension du terme *tonarius* (*tonale*), voir la « Summula » d'Henricus Helenae : *Quintum capitulum ... est practica totius operis... quapropter et tonarius hoc capitulum nuncupatur*. (Cité par F. A. GALLO, *La definizione e la classificazione della Musica, nella « Summula » di Henricus Helenae : Jucunda Laudatio I*, 1963, 3-6). La source est le ms. de la Marciana lat. cl. VIII 24 (coll. 3434), du XV^e s., analysé depuis dans *The Th.II*, 127).

3. Commentaire édité par J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Expositiones in Micrologum* (Musicologica Medii Aevi I), Amsterdam, 1957, pp. 64 ss.

2. LE TONAIRE DE SARUM :

L'évêque Richard Poore (1217-1228), ancien doyen du chapitre de Salisbury, entreprit en 1220 l'édification d'une nouvelle cathédrale qui ne devait être consacrée qu'en 1258. Avant même d'être élu à la tête du diocèse, et dès 1197, Richard Poore, avec l'aide du trésorier Edmond Rich, commença la restauration du Missel : l'Ordinaire¹, le Graduel et l'Antiphonaire², durent être revus en coordination avec cette réforme des anciens livres diocésains, qui aboutit à une liturgie très cohérente, fusion des anciens rites autochtones et des rites du continent apportés par les Normands, notamment le liturgie de Bayeux³.

L'Ordinaire décrit le déroulement des cérémonies et énumère les chants et oraisons qui doivent être récités au cours de l'année liturgique. Plusieurs manuscrits de l'Use of Sarum le font suivre d'un tonaire très complet et très détaillé qui règle dans le détail les questions de musique liturgique :

« *INCIPIT TONALE secundum vsum Sarum et universalis ecclesiae.* »

Ce tonaire, soigneusement édité par W. H. Frere⁴, à la suite de l'Ordinaire, figure dans les manuscrits suivants :

OXFORD, Corpus Christi College 44, du xiv^e s., Ordinaire de Sarum, suivi du tonaire (f. 194-212) : W. H. FRERE, *Bibl. Musico-liturgica* I, p. 153, n° 501 ; *The Use of Sarum* I, p. LVI, ms. C.

LONDRES, Brith. Mus. Arundel 130, du xv^e s. : Ordinaire (f. 1-100) ; *Metrologus* (f. 100-103) ; Tonaire (f. 103-110^v) ; Tons usuels divers (f. 110^v) : W. H. FRERE, *The Use of Sarum* I, p. LVII, ms. A ; HUGHES-HUGHES, *Catal. of MSS Music in the Brith. Mus.* III (1909), p. 301, 307 ; J. SMITS VAN WAESBERGHE, CSM. 4, pp. 33-34 ; *Expositiones in Micrologum* (1957), p. 64.

1. Walter Howard FRERE, *The Use of Sarum* I (Cambridge, 1898) et II (1901). — Cf. Chr. WORDSWORTH, *Ordinale Sarum sive Directorium sacerdotum* (London, 1901-1902), Henry Bradshaw Society XX, et XXII.

2. W. H. FRERE, *Graduale Sarisburiense* (London, 1894) ; *Antiphonale Sarisburiense* (London, 1901-1925), 2 vol. in-fol. : les préfaces décrivent les graduels et antiphonaires ayant suivi l'usage.

3. Il serait intéressant de faire la critique des sources du rite : entre mille exemples, citons le ton pascal propre à Rouen et Sarum (reproduit par *Revue grég.* 41, 1963, n° 4-5, tabl. I a).

4. *The Use of Sarum*, vol. II (1901), à la fin, après la page 236, avec une nouvelle pagination en chiffres romains.

SALISBURY, Cathédrale 175, de la fin du XIV^e siècle : Ordinaire suivi du Tonaire (f. 199^v-216) : W. H. FRERE, *Bibl. Musico-Liturgica* II (London 1930), p. 21, n° 606 ; *The Use of Sarum* I pp. LVI-LVII, ms. S.

La *recapitulatio* ou des extraits du Tonaire de Sarum peuvent se trouver dans les divers manuscrits qui nous ont conservé le rite de Sarum :

EDIMBOURG, Advocates Libr. 18. 2. 13 a (XV^e s.) f. 166 : *Hic incipit Tonale secundum usum Sarum* (« a very brief Tonal », selon W. H. FRERE, *Antiph. Sarisburiense* I, p. 79).

LIVERPOOL, Mayer Museum 12016, Psautier-Hymnaire selon l'usage de Sarum, du XIV^e s. (provenance : Cardington Beds) : à la p. 1, Tonaire commençant au V^e ton. Lacunes, feuillets déplacés (W. H. FRERE, *Bibl. Musico-liturgica* II, p. 28, n° 621).

BERGS, Longworth House : Deuchworth Breviary, Bréviaire noté du XIV-XV^e siècle. Tonaire à la fin (W. H. FRERE, *Antiph. Sarisbur.* I, p. 79).

PARMA, Bibl. Palat. 98 : Graduel selon l'usage de Sarum (XIV^e s.). Fol. 183^v : *Hic incip|||| dicere* : PRIMUS TONUS : *Gaudete, Memento, Statuit...* (nombreux ex.) *Intonacio psalmorum* : *Beati immaculati in via...* *Gloria Patri...* SECUNDUS TONUS... (exemples moins nombreux).

Le tonaire de Sarum est très développé : il comporte un long exposé théorique à chaque ton, puis il énonce chaque différence en indiquant quelle formule d'intonation elle concerne. Les différences sont très souvent divisées en sous-groupes (*variatio*), parfois très nombreux : seize pour la cinquième différence du premier ton, par exemple. Cette « *variatio* » est fonction de l'intonation de l'antienne ou, plus précisément, de sa formule d'intonation.

A la fin du ton, on note l'exemple de la psalmodie simple, puis la psalmodie solennelle (*Benedictus* et *Magnificat*) et enfin le *neuma* du ton, c'est-à-dire l'antienne-type avec sa vocalise. A Sarum, comme dans les églises du continent à la même époque, le *neuma* était chanté dans les offices liturgiques, à la reprise de l'antienne, du moins à certains jours de fête (jamais en Carême), et à certains offices¹.

A chaque ton, le tonaire cite une des antiennes de l'office propre de saint Thomas de Cantorbéry (canonisé deux ans après sa mort, en 1172), suivant l'usage de Sarum² : *Granum cadit* (première ant. de Laudes, I^{er} ton) ; *Monachus* (seconde ant. de Matines, II^e ton), *Cultor agri* (III^e ton), *Nec in agnos* (IV^e ton), etc.².

1. W. H. FRERE, *The Use of Sarum* I, p. 152, 157.

2. Office de saint Thomas le Martyr suivant l'usage de Sarum, dans *Analecta hymnica* XIII, pp. 238 s. (mélodies dans l'Antiphonaire au 29 déc.). Sur les formes de l'office, voir H. HUSMANN, *Zur Überlieferung der Thomas-Offizien : Organicae voces* (*Festschr.* J. SMITS VAN WAESBERGHE, Amsterdam, 1963), pp. 87-88.

A la fin du VIII^e ton, le Ps. 113 et le *Magnificat* sont notés suivant le ton à deux teneurs dit « pérégrin » (éd. Frère, pp. LXIV s.).

Ensuite (p. LXVI), on donne une récapitulation, c'est-à-dire la liste de toutes les mélodies de différences, à la file (pas dans le même ordre que dans le tonaire), sans texte.

Enfin (p. LXXI), la psalmodie des introïts du graduel, avec quelques exemples.

Ce tonaire, exactement conforme à l'antiphonaire de Sarum¹, devait contribuer par une bonne formation des chantres, au maintien des traditions musicales dans les cathédrales anglaises. Aussi, à la fin du Moyen-Age, le rite de Sarum était-il considéré comme « le soleil dans le firmament, dont les rayons répandent leur lumière sur les autres églises »².

1. Dans les tables de l'*Antiphonarium Sarisburiense*, FRÈRE a indiqué pour chaque pièce la référence au ton et à la différence du *Tonale*.

2. Cité par D. STEVENS dans *Rev. de Musicologie*, 1953, p. 142.

CHAPITRE XI

LES TONAIRES DES ORDRES RELIGIEUX

La fondation d'un nouvel Ordre religieux ou sa réforme sont suivies à plus ou moins brève échéance d'une révision, voire même d'une refonte importante de la liturgie et du chant.

L'histoire démontre en effet que ce n'est pas au premier jour de la fondation que le chant particulier de l'Ordre considéré a été fixé, mais quelques années plus tard : le choix du répertoire et la fixation d'une tradition mélodique uniforme n'ont été faits qu'une fois résolus les problèmes de la première organisation et souvent après la rédaction des nouvelles constitutions de l'Ordre.

Ces Ordres, au cours de leur développement et de leur extension à travers l'Europe ont gardé et transmis leur héritage propre à l'abri de l'influence des traditions liturgico-musicales des diocèses sur le territoire desquels les fondations avaient été faites. C'est ainsi que, par ex., la notation cistercienne, dérivée de la notation lorraine, a pénétré dans les régions d'Allemagne du Sud et d'Autriche qui utilisaient encore la notation neumatique et que la notation carrée des Ordres mendiants s'est propagée dans les églises du Saint-Empire où la notation gothique et la notation à clous étaient seules en usage.

Ces diverses constatations sur la formation et la fixation du chant propre aux Ordres religieux se vérifient chez les Chanoines réguliers, les Chartreux, les Cisterciens, les Dominicains et enfin les Franciscains.

I. LE TONAIRE DES CHANOINES RÉGULIERS :

Parmi les innombrables variétés de chanoines vivant en communauté sous une règle — habituellement celle de saint Augustin — la plus répandue est celle qui fut fondée par saint Norbert († 1134) et qui prit le nom de la première fondation, Prémontré près de Laon.

Le nouvel Ordre, fondé en 1121 ne se mit en quête d'unité liturgique que sous le successeur de saint Norbert, Hugues des Fosses († 1161) : les plus anciens manuscrits notés ayant appartenu à des maisons de l'Ordre¹ ne sont pas conformes à l'*Ordo* de Prémontré et n'ont été adaptés qu'après coup à la liturgie unifiée de l'Ordre².

Les Prémontrés, qui ont une tradition musicale propre depuis le troisième quart du XII^e siècle³, ne semblent pas avoir beaucoup utilisé le tonaire. Les tonaires que nous allons décrire appartiennent en effet à des maisons de chanoines augustins qui ne font pas partie de l'Ordre des Prémontrés :

1) Le tonaire le plus ancien que nous connaissons figure dans l'antiphonaire-missel noté et processional du prieuré de Gisburne (ou Guisborough), dans le comté d'York⁴. Ce manuscrit contient deux tonaires : le premier (f. 106-106^v) comprend à chaque ton l'antienne-type (*Primum querite... Octo sunt...*), les intonations de la psalmodie simple suivant les huit tons (*Dixit Dominus...*), les psalmodies solennelles (*Magnificat, Benedictus*), le *Gloria Patri* des répons prolixes. Le mot *ton(us)* est écrit en rouge au début de chaque ton, dans le premier tonaire, mais non dans le second (ff. 342-342^v). En outre, quelques petites divergences dans le choix et l'ordre des différences psalmodiques se remarquent entre les deux tonaires.

2) Un tonaire est transcrit à la fin de l'Ordinaire de l'abbaye Ste Mary & S. Frideswide d'Osney, près d'Oxford⁵. Les psalmodies simples (*Dixit Dominus...*) et solennelles (*Magnificat, Benedictus*) figurent sur la page de gauche (f. 127^v), en face des différences (*Sae : Seculorum Amen*) et du

1. Ainsi par ex. les missels ou graduels notés de Paris, B.N.lat. 833 (cf. *Le Graduel rom.* II, p. 95), de Munich, Clm. 17019 (*ibid.*, p. 81) ou de Berchemles-Anvers (*ibid.*, p. 33) ; ajouter N. J. WEYNS, *Een Antwerps missaal uit de 12 de eeuw : Bijdragen tot de geschiedenis...* Brabant 49, 1966, pp. 5-42.

2. Pl. LEFÈVRE, *L'Ordinaire de Prémontré d'après des manuscrits du XII^e et du XIII^e siècle* (Louvain, 1941), Bibl. de la Rev. d'Hist. ecclés., fasc. 22. — *Coutumiers liturgiques de Prémontré du XIII^e et du XIV^e s.* (Louvain, 1953), Bibl. de la Rev. d'Hist. ecclés., fasc. 27.

3. L'Ordre a chanté la version grégorienne avec des variantes propres et des pièces particulières, en part. des versets d'alleluia : cf. Pl. F. LEFÈVRE, *La liturgie de Prémontré : Ephemerides liturg.* LXII, 1948, pp. 195 ss. (sur le chant, p. 197) ; *La lit. de Prém. Histoire, formulaire, chant* (Louvain, 1957) ; *Les versets d'alleluia... dans l'antiph. de Prém.* (*Scrinium Lovaniense, Mélanges van Cauwenbergh*, Louvain, 1961, pp. 265-271). Sur les particularités musicales du répertoire de l'Ordre, voir J. BORREMANS, *Le chant liturgique traditionnel des Prémontrés. Le Graduel* (Malines, 1913-1914), avec les mises au point de G. Beyssac dans *Revue grégorienne* VI, 1921, pp. 70-77. Suivant F. PETIT, *La spiritualité des Prémontrés aux XII^e et XIII^e siècles* (Paris, 1947), p. 221, une influence germanique se révélerait dans l'hymnaire et dans les *toni communes*.

4. Londres, Brith.Mus. add. 35285 (ms. de 347 ff. 17,5 × 24,5 cms.) : a appartenu au Duc d'Ashburnham.

5. Oxford, Bodleian, Rawlinson C 939 (12770), du XIII-XIV^e s. : voir S. J. P. van DIJK, *Latin Liturgical Mss.*, Bodleian Library, Oxford, 1952, p. 49, n° 101.

« neuma » sans texte, sur la page de droite (f. 128). Le nombre des différences psalmodiques varie sensiblement par rapport au manuscrit précédent.

3) A la fin d'un psautier-hymnaire du xv^e siècle, provenant de Corpus Christi de Cologne¹, de la Congrégation de Windesheim, le tonaire se réduit aux huit tons psalmodiques *Dixit Dominus... Magnificat* (ff. 177-178), noté au moyen de cette notation dite « à clous » (Hufnagelschrift).

4) Contenu identique dans le Psautier-Antiphonaire des Augustins d'Utrecht vers 1400, conservé aujourd'hui à la Mazarine².

5) De même dans un diurnal des Dames blanches³ ou Augustines de Sainte Marie-Madeleine, daté de 1590.

6) Dans l'hymnaire augustin de l'an 1483 acquis en 1877 à la vente de Coussemaker par la Bibliothèque Royale de Belgique à Bruxelles (ms. II 263, Catal. n° 614), on relève, après les *Gloria Patri* des répons prolixes, les *Euouae* de chaque ton, suivis d'un alleluia et d'un *neuma*, c'est-à-dire le mélisme final de l'antienne-type du mode. Cette fois, la notation est carrée.

7) Dans un recueil de traités de musique des Augustins de Wengen, au diocèse d'Ulm (Cm. 21311), un tonaire bref a été copié à la suite des *Flores Musicae* d'Hugo Spechtshart von Reutlingen et d'un traité *De Musica plana : De tonis et eorum differentiis* (f. 126) : *Item sciendum primo quod tonus...* La première différence est intitulée *Tenor capitalis* ; les différences qui suivent portent seulement un numéro d'ordre.

e/

Maigre bilan en vérité. Mais avant de tirer des conclusions définitives sur l'absence de tonaire — au sens strict — chez les Chanoines réguliers et en particulier chez les Prémontrés, il resterait à examiner les livres notés, généralement tardifs des diverses congrégations de chanoines augustins⁴.

1. Darmstadt, Hessische Landes-und Hochschul-Bibliothek 848 (178 ff. 25 × 37 cm.) : L. EIZENHOFER et H. KNAUS, *Liturgischen Hds. der Hessischen Landesbibliothek* (Wiesbaden, 1968), pp. 211-212, n° 82.

2. Paris, Bibl. Mazarine 385, ff. 32-34 : LEROQUAIS, *Psautiers mss.* II, pp. 27-28 ; M. BERNARD, *Catal. des mss... notation musicale* II (Paris, 1966), pp. 95-96.

3. Darmstadt, Hess. Landesbibl. 952, ff. 10-20^v : L. EIZENHOFER & H. KNAUS, *Die liturg. Hds.*, pp. 314-316, n° 130.

4. En particulier ceux des Ermites de st. Augustin : cf. A. ZUMKELLER, *Manuskripte von Werken der Autoren des Augustiner Eremitenordens in mittel-europäischen Bibliotheken*, Würzburg, 1966, pp. 498-504, 626. — Art. « Augustiner » (H. HÜSCHEN), MGG.I, 842-848. Quant au « tonaire » inséré dans les *Ordinationes divini Officii* (fin xiii^e s.), emprunté suivant S. J. P. Van DIJK à l'hypothétique tonaire de la Curie (voir ci-dessus, p. 226), ce n'est pas un tonaire au sens strict. Il contient les *toni communes*, c'est-à-dire les tons des lectures, des oraisons, des divers *Benedicamus Domino*, etc. comme chez les Mineurs (voir plus bas, p. 373).

2. LE TONAIRE DES CHARTREUX.

Les premiers chartreux avaient adopté un office de type cano-
nial¹, mais devaient très tôt « monastiser » leur office (13 antiennes
et 12 répons à Matines). Les seuls textes retenus dans l'antiphonaire
sont, comme à Lyon du temps d'Agobard, ceux-là seuls qui sont
tirés de l'Écriture sainte. Quant au graduel cartusien, il est très voi-
sin de celui de Grenoble qui lui-même a été influencé par celui de
Lyon.

Les manuscrits cartusiens notés à points superposés sur lignes
colorées ont été recopiés au fur et à mesure des besoins des fonda-
tions nouvelles. Les plus anciens sont parfois des manuscrits aqui-
tains adaptés et corrigés pour les conformer à la version musicale
en usage dans le nouvel Ordre². Pourtant, il ne semble pas que l'unité
liturgico-musicale que nous constatons dans les manuscrits cartusiens
et que le premier chapitre général de 1140 avait impérieusement
réclamée³ ait été obtenu aux débuts de l'Ordre, vers 1084 : l'unité
du chant n'est venue en somme que longtemps après la fondation.
Ultérieurement elle sera consolidée par référence à un *exemplar*
dûment corrigé, mais seulement à partir de 1259, à l'instar des
usages franciscains fixés en 1254 et des usages dominicains fixés
en 1256⁴.

Mais les premiers chartreux n'avaient pas attendu pour soigner la
copie de leurs livres ce genre de mesures nécessaires dans les Ordres
centralisés à diffusion très rapide : chez eux d'ailleurs, les livres ser-
vaient davantage à la *recordatio* qu'à l'usage choral, la tradition
orale ayant persévéré dans l'Ordre plus longtemps que partout ail-
leurs.

Si les manuscrits cartusiens notés témoignent du soin apporté à la
pratique du chant⁵, les manuscrits de théorie montrent l'intérêt

1. Deux des six premiers compagnons de saint Bruno († 1101) à Chartreuse
étaient chanoines de St. Ruf. M. Hans Jakob BECKER, dans sa thèse sur les
répons de l'antiphonaire cartusien (Munich, 1969), a reconstruit le respon-
sorial primitif, de type canonial. C'est au Vén. Père Benoît LAMBRES, Char-
treux de la Valsainte que je dois cette référence et plusieurs précisions sur le
chant cartusien.

2. Par ex. le graduel de Nîmes 4 : *Le Graduel rom.* II, *Les Sources*, p. 86.

3. Cf. P. . CLIII, c. 1126 : texte cité dans mon article de la *Stäblein
Festschrift* (1967), p. 121.

4. M. HUGLO, *art. cit.* (1967), p. 133.

5. Le graduel de Sélignac indique la hauteur relative de l'intonation de
certaines pièces par les lettres B ou M : cf. ci-dessus, p. 119, n. 4.

porté à l'étude de l'*Ars Musica*. Il est très remarquable que plusieurs manuscrits cartusiens transmettent le Dialogue du Ps. Odon en tout ou en partie ou bien l'utilisent dans leurs tonaires. C'est ainsi que le graduel de Parkminster A 33, du milieu du XII^e siècle, est encadré par le *Dialogus in Musica*¹ et par un tonaire (f. 197-199).

L'origine de ce manuscrit est difficile à préciser, car sa notation n'est pas celle qu'on rencontre habituellement dans les plus anciens graduels cartusiens², qui est généralement une notation dérivée de la notation aquitaine. La Dédicace se trouvant après le 29 septembre, date de la dédicace de la nouvelle église de Chartreuse, le manuscrit doit remonter à un original écrit à la Grande-Chartreuse après l'avalanche de 1132 : mais il ne semble pas qu'il ait été copié pour la Maison-Mère, car il contient quatre pièces³ qui ne semblent jamais y avoir été en usage.

Suivant certains⁴, le manuscrit aurait été à l'usage de Buxheim, mais l'absence de toute addition de pièces locales ou de fêtes propres rend improbable l'usage du manuscrit en Allemagne. Par ailleurs, il ne figurait pas dans le catalogue de la bibliothèque de Buxheim, mise en vente par C. F. Meyer de Munich en 1883, au cours de laquelle cinq graduels du XV^e au XVII^e siècle furent dispersés. Cependant, c'est bien en Allemagne que le manuscrit fut exposé et vendu par J. Rosenthal⁵.

De toute façon, l'origine du tonaire n'est pas liée à celle du graduel. En effet, le tonaire est transcrit sur trois feuillets distincts du corps du manuscrit : un feuillet isolé (197) est collé sur un bifolium (198-199), lui-même rattaché par un fil au dernier cahier du manuscrit. Ce tonaire incomplet n'a plus que la fin du VII^e ton (5^e différence et suiv.), le VIII^e ton et un tonaire des répons et invitatoires. Les pièces sont toutes neumées *in campo aperto*.

1. Fol. 1-7 : GS.I 252 ss. ; ensuite (fol. 7, col. B), un passage de Guy (GS.II 36 A-36 B : *Duas enim colores...*) concernant la coloration des lignes de la portée. Enfin, *Ter terni sunt modi* (f. 7^v), avec notation aquitaine sur une ligne colorée. Cf. *Revue de Musicol.* LV, 1969, p. 125.

2. Voir discussion dans *Le Graduel romain*, II. *Les sources*, pp. 113-114.

3. L'offert. *Viri Galilaei* et les trois versets d'alleluia *Regnavit Dominus Deus noster*, *Oportebat*, *Christus resurgens*.

4. R. STEPHAN, dans *Arch. f. Musikwissenschaft* XIII, 1956, p. 66, n. 1 qui se réfère à J. B. KLEIN (*Der Choralgesang der Karthäuser*, Dissert. Berlin, 1910), suivant lequel le ms. aurait été écrit dans l'Est de la France.

5. *Biblioteca Liturgica* XIV, 158 : c'est à ce dépôt provisoire que se réfèrent les planches et la notice de la *Pal. Mus.* I (1889), p. 142, pl. XII-XIV. Le Vén. Anselme STOELLEN, de la Chartreuse de Parkminster, qui m'a communiqué plusieurs renseignements précis sur ce manuscrit ne peut établir la date exacte de l'entrée du graduel à la bibliothèque de Parkminster « au début de ce siècle » (lettre du 24.5.68).

C'est précisément cette notation qui suscite le plus l'étonnement. On a affaire à une notation neumatique sans lignes, d'une morphologie qui rappelle celle de la notation lyonnaise¹ : le trait vertical des neumes simples ou composés n'est pas rectiligne comme dans les neumes accents français, mais cambré, « cassé », comme dans la notation neumatique lyonnaise².

Cependant, notre tonaire est-il bien cartusien ? Pour résoudre ce problème, il faut comparer le tonaire de Parkminster à un tonaire reconnu par ailleurs comme témoin authentique du chant cartusien : tel est justement le cas du ms. 124 de Grenoble (*Liber habens tonos et antiphonas*) du début du XIII^e siècle. Ce manuscrit de la Grande-Chartreuse (cf. f. 4^v) comprend, après diverses additions³, un tonaire noté (f. 3-17). Au début de chaque ton, vient l'annonce du nombre des différences : *Primus tonus novem differentias habet. Primum querite...* Suivent à longues lignes, après la différence, la liste des antiennes. Elles sont notées par points cartusiens (issus de la notation aquitaine) étagés sur portée colorée⁴.

La comparaison du tonaire de Parkminster à celui de Grenoble 124, là où elle est possible (VII^e et VIII^e tons) fait apparaître plusieurs points de relations entre les deux tonaires :

Ce sont de part et d'autre les mêmes antiennes sous les mêmes différences, quoique selon un ordre différent. Grenoble a élagué deux différences de Parkminster : VII 8 (le « pérégrin », ramené en VIII 1), et VIII 4 (antiennes du Psautier, redistribuées sur d'autres différences). Autant qu'on peut en juger sur deux tons, il est permis de conclure que le tonaire de Parkminster est un tonaire antérieur à l'unification du chant cartusien. Le tonaire en usage dans les premières fondations (Les Portes, III 15 ; Durbon, III 6 ; Montrieux, III 7)

1. On sait que Lyon a gardé sa notation neumatique jusqu'au début du XIII^e s. alors que toute la France avait adopté la notation sur portée.

2. Comparer la notation du tonaire à celle des principaux témoins de la notation lyonnaise : l'Ordinaire (Paris, B.N.lat. 1017, f. 64^v-67) et le Missel de St. Michel de Lyon (Vat.Barber. 559). Remarquons qu'un Pontifical de Grenoble du XII^e s. (Grenoble 140, ff. 8-9^v) comporte aussi des neumes lyonnais : cette dernière référence laisse toute latitude pour supposer que le tonaire de Parkminster a pu être noté dans la région de Grenoble.

3. Un fragment du Dialogue du Ps. Odon (GS.I 258), des ant. non notées pour la Fête-Dieu (adoptée dans l'Ordre en 1318 : *Ét. grég.* II, 1957, p. 157), etc.

4. Après le tonaire : *Proslambanomenos, hypate hypaton...* noté (f. 17) ; *Pater in Filio...* noté (f. 18)... *Tonum, semitonium...* Ensuite, livre des intonations (f. 21) ou table d'incipit de l'antiphonaire, suivant l'ordre liturgique, avec références marginales aux différences du tonaire : a = I ; b = II... h = VIII (cf. p. 104) ; à la lettre du ton fait suite un chiffre (pour indiquer la différence ?).

fut remplacé par la suite par un tonaire plus simple, allégé de plusieurs différences. Il dût en être de même pour les tons I-VI disparu du tonaire de Parkminster.

PARKMINSTER	GRENOBLE 124	Remarques
f. 197 VII ^e ton fin 5 ^e différ. Diff. 6 Diff. 7 Diff. 8 (pérégr.) Ant. <i>Nos qui vivimus.</i> <i>In ecclesiis</i>	f. 11 ^v VII = 4 ^e et 5 ^e différ. = Diff. 3 = Diff. 1	Ces 2 ant. avec intonation modifiée (remontée dans le medium) se chantent, dans l'Antiph., en VIII, 1.
f. 197 ^v VIII ^e ton Diff. 1 Diff. 2 Diff. 3 Diff. 4 Ant. <i>Beatus vir</i> <i>Magnificat</i> Diff. 5	VIII = Diff. 1 = Diff. 3 = Diff. 4 = Diff. 2	
		(Dans Antiph., I ^{er} ton) Transport. en I ^{er} différ.

Après cette réforme très discrète, le chant cartusien s'est transmis de manière quasi immuable, surtout à partir de 1259, quand les copies des livres liturgiques furent collationnées sur l'*exemplar*. Cependant, cette uniformisation apparaît beaucoup moins rigoureuse dans les livres cartusiens de théorie musicale que dans les livres liturgiques notés.

Un recueil de théorie musicale de la seconde moitié du x^v^e siècle¹ commence par le *Liber intonacionum* ou intonations confiées au chantre, livre identique à celui de la Grande-Chartreuse (Grenoble 124, ff. 21 ss.), et se poursuit par un traité : f. 104, *Musicalis cognicione expedit ac rationi consonum est...* (principes généraux sur la musique, suivis d'un exposé de théorie musicale) ; f. 108^v, *Disposicio ac divisio monocordi perfecta* (tableaux avec « main musicale ») ; f. 109, les nuances ; f. 113, les intervalles et les modes ; f. 115^v *Sequuntur versus Wyhelmi abbatis novem modos usitatos includens addito diapason*

1. Berlin, Staatsbibl. der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Th. qu. 74 (Catal. V. Rose, n° 718).

*et iam ex ejus in libris nostris non vidi : Ter trini sunt modi...*¹. Fol. 116^v. *Sequitur nunc de tonis*. Fol. 118^v : *Forma intonacionis primi toni ponitur quadrupliciter* : deux tons psalmodiques (un simple et un plus orné), la psalmodie solennelle du *Benedictus* et celle du *Magnificat*. F. 120^v *Accentuaciones rare in psalmodia* (manière d'adapter au ton psalmodique les cadences oxytoniques ou les mots hébreux). F. 121 Récapitulation des différences. Fol. 124^v *De cantibus transposicione*.

Dans les divers manuscrits cartusiens que nous avons pu examiner, il ne reste parfois que des extraits de tonaire. Ainsi, dans un hymnaire de la Chartreuse du Petit Bâle², du troisième tiers du xve siècle : au milieu de l'*Accentuarium* (f. 20^v-22 ; 33-34), le *Gloria Patri* des répons nocturnes suivant les huit tons, puis au f. 21^v *Sequitur modus intonandi psalmos juxta formam Ordinis et regularem cantus nostri dispositionem. Sunt igitur octo toni quibus omnis nostra psalmodia terminatur, quorum primus habet octo* (IX, en interligne) *differentias, etc. Primus tonus sic incipit, sic mediatur et sic finitur. Seculorum, Amen* (les différences finales).

Le Psautier cartusien de la Chartreuse de Trèves³, écrit sur papier en l'année 1497, comprend à la fin (f. 237-239) une récapitulation de tonaire (*Primus tonus sic incipit...*). Dans la partie antiphonaire (ferial, communs, festif), le chiffre arabe du ton est écrit à l'encre rouge dans la portée, à l'intonation du psaume. Tous ces éléments sont naturellement tirés du tonaire.

Dans les graduels cartusiens, un tonaire d'introït est habituellement inséré au début ou à la fin du manuscrit. Ainsi, dans le graduel du Mont-Cornillon⁴, un petit tonaire d'introït a été copié : *De octo tonis et psalmorum versiculis et Gloria Patri* (pp. 197-200). Même

1. Même attribution dans Cassel, Landesbibl. 4^o Mss. Math. 1, fol. 19^v (cf. p. 282). Le *Ter terni*, déjà cité dans le ms. de Parkminster (f. 7^v) se retrouve au milieu d'un autre livre cartusien, un Cationale de la Chartreuse du Petit Bâle, écrit au xve s. par fr. T(h)omas Kress (Bâle, Öff. Bibl. der Univ. AN II 46, ol. K I 13 : J. RICHTER, *Katal. der Musiksamml. auf der Univ. Basel*, Leipzig, 1892, pp. 22-23).

2. Bâle, Univ. Bibl. B V 29 : cf. J. RICHTER, *Katal.* cité, pp. 21-22. Voir le catalogue des mss. (G. MEYER & M. BURCKHARDT, I, 1960, pp. 527-534) et le facs. du fol. 21^v (tonaire de la psalmodie) dans MGG VII, Taf. 30, 2. Le petit ms. de Solesmes, Rés. 197 (de Villeneuve-lez-Avignon, ca. 1405) contient également un *Accentuarium* cartusien avec notation carrée (f. 40^v, *Intonationes* ; f. 44, *Toni communes*). De même Cambridge, Jesus Coll. 12, xve s., que je ne connais que par le Catalogue de James (1895), pp. 10-11.

3. Haguenau, ms. 1.3 : LEROQUAIS, *Psautiers latins* I, p. 212 (voir ci-dessus, p. 121).

4. Bruxelles, Bibl. Roy. II 261 (catal. 623) : *Le Graduel rom. II, Les sources*, p. 38 ; cf. *Scriptorium* XIV (1960), p. 88 (rectification). Le graduel contient aussi une rubrique *de neumatibus* (p. 192).

tonaire d'introït dans le graduel de Saint-Alban¹ et dans celui de la Chartreuse du Petit Bâle².

Jean de Namur († 1473), dit Gallicus³ parce que né à Namur vers 1415, ou Jean de Mantoue, parce que Chartreux en cette ville, a commencé sous le pontificat du Pape humaniste Pie II (1458-1464) un *Libellus musicalis de ritu canendi* qui contient un tonaire : ce tonaire est, malgré les déformations dues aux copies qui nous le transmettent⁴, le tonaire cartusien. Il nous donne, à quelques minimes variantes près et avec moins d'exemples, le même tonaire que dans le manuscrit de la Grande-Chartreuse (Grenoble 124).

Sous le titre général *Cujusdam carthusiensis monachi tractatus de Musica plana*, Coussemaker (CS.II 434 ss.) a édité un tonaire intitulé *Ars intonandi secundum regulas ab institutoribus Musicae traditus* (CS.II 450 ss.) d'après un manuscrit de Saint-Bavon, copié en 1503-1504 par Maître Ant. van Saint-Maartensdijk⁵. En fait, le titre cité ne saurait concerner tous les traités qui dans le manuscrit suivent le premier. De toute façon, le tonaire édité par Coussemaker (CS.II 451-460) n'a rien de cartusien.

3. LE TONAIRE CISTERCIEN DIT

« TONALE SANCTI BERNARDI » :

Le chant cistercien des trente premières années du nouvel Ordre fondé par Robert de Molesme et Étienne Harding ne nous est pas connu, toute trace des livres d'origine ayant été volontairement effacées lorsque le chant restauré fut imposé à l'Ordre, probablement en 1134 ou un peu avant. Un chapitre général tenu entre 1135 et 1140 devait interdire toute nouvelle modification au chant propre de l'Ordre (cf. GS.II 277 B ; P.L. CLXXXII, c. 1122). En 1147,

1. Trèves, Stadtbibl. 369, graduel de la chartreuse de St. Alban, près de Trèves (xv^e s.), fol. 168^v-170^v *Toni* (+ *Treverenens.*, 2^e main) : huit tons d'introït. Facs. du fol. 104^v du graduel dans art. « Karthäuser » (H. HÜSCHEN), t. VII, c. 710.

2. Bâle, Off.Univ. Bibl. B V 35 (xv^e s.), f. 129 *Incipiunt toni*. Descr. du ms. dans le catal. MEYER-BURCKHARDT I, 557-561.

3. Cf. art. « Gallicus » dans MGG. (H. Hüschen). Le tonaire est édité dans CS.IV, pp. 363-367.

4. Londres, Br.Mus. Add. 22315 (ca. 1478), de S. Maria di Martirano, acheté en 1858 par le Br.Mus. (cf. HUGHES-HUGHES, *Catalog.*, p. 309) ; Br.Mus. Harl. 6525 (xv^e s.) d'une chartreuse. Le Vatic. lat. 5904 ne contient pas ce traité (cf. CS.IV, p. x), mais seulement Boèce, *de Musica*.

5. Gand 70 (71) : cf. *The Th.I.*, 65-69.

année où les monastères d'Obazine furent affiliés à Cîteaux, il fallut rectifier les livres notés que ces monastères avaient reçus de l'abbaye de Dalon et les conformer à la « version officielle ».

Pour sauvegarder dans tout l'Ordre la fidélité de la tradition mélodique cistercienne, on collationnait soigneusement toute nouvelle copie et, vers la fin du XII^e siècle, on établit un recueil de tous les livres liturgiques suivant la version officielle des textes et des mélodies de l'Ordre : cet étalon déposé à Cîteaux, écrit entre 1185 et 1191, était en somme la référence de base de toute la tradition manuscrite de l'Ordre¹. Au début du graduel, une préface enjoignait impérativement aux copistes d'apporter un soin minutieux aux moindres détails de la notation². Un autre prologue, interdisant toute modification dans le chant était transcrit au seuil de l'antiphonaire³. Il était précédé d'une lettre de saint Bernard⁴, lettre de recommandation en faveur de la réforme du chant qui constitue le seul écrit authentique du saint au sujet de la musique.

Les plus anciens antiphonaires cisterciens contiennent ces deux documents, mais encore — habituellement, à la fin — un troisième texte dit *Tonale sancti Bernardi*, qui expose sous forme de dialogue entre le M(aître) et son D(isciple) les principes théoriques fondamentaux du chant cistercien. Ce tonaire commence, dans sa forme primitive complète, par la même question que le Dialogue d'Odon : *Quid est tonus ?* Mais la question est d'une portée plus vaste que celle du Dialogue : *Regula naturam et formam cantuum regularium determinans*. Cette définition contient en germe les grands principes théoriques qui ont été appliqués dans la réforme du chant cistercien, lorsque les artisans chargés de ce travail eurent constaté que le chant de l'église de Metz, dépositaire — selon eux — de l'authentique tradition grégorienne, était aussi corrompue que celle des églises voisines⁵.

1. Ce livre de référence est aujourd'hui conservé à Dijon (ms. 114 : facs. dans MGG.XIV, Taf. 134), mais l'antiphonaire et le graduel manquent depuis le XVI^e siècle : cf. M. HUGLO dans *Festschr. Br. Stäblein* (1967), p. 122.

2. Ce prologue du graduel (P.L. CLXXXII, c. 1151) figure dans Paris, B.N.lat. 17328, grad.cist. du XII^e s. (avant 1174) ; B.N. nouv. acq. lat. 2605, graduel cist. italien de 1300 env. (f. 1 : *Commonitorium sci. Bernardi...*) ; Berlin, Staatsbibl. Th. lat. q^o 261 (écrit à Lucques en 1292), f. 24^v. Cf. *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 80.

3. *Cantum quem Cisterciensis ordinis...* P.L. CLXXXII, c. 1121-1132 (rédigé d'après les *Regulae* de Gui d'Eu).

4. *Inter cetera quae optime emulati sunt patres nostri...* Cette lettre ne fait pas partie des collections de la correspondance de st. Bernard : elle nous est parvenue par les antiphonaires cisterciens. Cf. J. LECLERCQ, *Sci. Bernardi Opera* III, Romae, 1963, pp. 515-516.

5. P.L. CLXXXII, c. 1121-1122. Le commentaire de la définition initiale du tonaire a été donné par K. W. GÜMPPEL, *Zur Interpretation der Tonus Defi-*

La rédaction du tonaire n'est pas originale sauf dans sa forme dialoguée : le texte, comme d'ailleurs celui de l'introduction à l'antiphonaire, est en majeure partie tiré du grand traité *Regulae de Arte Musica* (CS. II 150 s.) que Gui d'Eu¹ avait composé à l'intention de son disciple Guillaume, premier abbé de Rievaulx², en 1132.

Cependant, cet écrit n'avait aucune valeur officielle : c'était plutôt un ouvrage de controverse. Sous une forme plus didactique, celle du dialogue, le tonaire a abrégé et condensé les développements des *Regulae*³ : très bref (GS.II 269-276), le tonaire commence par l'exposé des principes qui régissent le chant cistercien et défend les principales « réformes » apportées au chant grégorien traditionnel.

Pas plus que les *Regulae*, le tonaire cistercien n'avait le caractère « officiel » des autres pièces du « dossier » qui se réclamait de saint Bernard (*Inter cetera...* et *Cantus quem...*) : sinon, il aurait figuré dans le *Totum* archétype des livres de l'Ordre déposé à Cîteaux et nous l'aurions retrouvé à peu près partout sous une seule et même forme dans les quelque 75 antiphonaires cisterciens parvenus jusqu'à nous.

En fait, le texte du tonaire nous est parvenu sous trois formes différentes : d'abord sous sa forme complète originale et sous deux formes plus ou moins abrégées :

A. Sous la forme complète, telle que Gerbert l'a édité (GS.II 265-277 = P.L. CLXXXII, 1153 ss.), d'après un manuscrit de Saint-Paul-en-

nition des Tonale Sancti Bernardi, Wiesbaden, 1959, Abhdl. der Geistes- u. Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jhg. 1959, Nr. 2, pp. 27-51. Meilleur commentaire à la lumière des faits musicaux dans l'art. de M. COCHERIL, *Le « Tonale Sancti Bernardi » et la définition du « ton »* : Cîteaux, Commentarii cistercienses XIII, 1962, n. 1, pp. 35-36. Voir encore S. MAROSSZEKI, *Les origines du chant cistercien, Recherches sur les réformes du plain-chant cistercien au XII^e siècle*, Vatican, 1952 (Analecta Sacri Ordinis Cisterc., Annus VIII, fasc. 1-2).

1. Auteur présumé de l'antiphonaire cistercien : cf. M. COCHERIL, art. Gui de Longpont (et Gui de Cherlieu) dans l'*Encyclopédie de la Musiq.* sous la direction de Fr. Michel II, 372 s. — J. M. CANAL, *Sobre el autor del antifonario cisterc.* : *Ephemer. liturg.* 74, 1960, pp. 36-47 (revient à la candidature de Guy de Cherlieu comme auteur de l'antiphonaire).

2. GS.II 277 B. L'introduction des *Regulae* (CS.II 150 B) montre bien que l'ouvrage était dédié à Guillaume, quoique la dédicace manque en tête de l'unique ms. de l'œuvre, Paris, Ste Geneviève 2284 (XIII^e s.), f. 84-110^v. M. BERNARD, *Répert. des mss. médiévaux...* I (1965), p. 75 et pl. 24 (le ms. est sur parchemin, non sur papier). Les autres mss. de l'œuvre (cf. CS.II, p. XII) paraissent perdus ou ont été confondus entre eux : c'est l'opinion de D. Chr. WADDELL, o c r. (lettre du 24.II.1969). La réédition des *Regulae* est préparée par le P. Fr. Guentner s. j. de St. Louis University, Missouri.

3. Voir la liste des passages parallèles entre *Regulae* et *Tonale* dans K. W. GÜMPPEL, *Zur Interpretation des... Tonale Sci. Bernardi* (1959), p. 30, note 3.

Carinthie¹. Cette version complète nous est transmise par les antiphonaires cisterciens et par les recueils théoriques :

CAMBRIDGE, Jesus College 34 (XII^e s., après 1175) : Dossier sur le chant cistercien inséré dans des *Miscellanea* provenant de Rievaulx (le premier Abbé, Guillaume, était le destinataire des *Regulae* : cf. GS.II 277 B) : fol. 109, Lettre *Inter cetera...* Introduction *Cantum quem...* ; fol. 116, Tonaire d'une autre main, légèrement différente ; *Incipit tonale*. Le texte, par suite d'une lacune matérielle, s'arrête à ...*inconsulte progrediens* (GS.II 267 B = P.L. CLXXXII, 1155 D), soit juste avant la partie notée. — Cf. J. LECLERCQ, *S. Bernardi opera* III, p. 512, ms. R.

PARIS, B.N. lat. 16662 : Manuscrit d'origine monastique (mais probablement pas cistercien), du XIII^e s., contenant des traités de Musique. Fut légué à la Sorbonne par Gérard d'Abbeville (Sorbonne XXXVII 23, « cathenatus »). A appartenu à Richard de Fournival. — Fol. 78 *Incipit Tonale*. Sur le ms. voir L. DELISLE, *Cabinet des Mss.* II, p. 148 et p. 527, n° 50. — AL. BIRKENMAJER, *Biblioteka Ryszarda de Fournival* (Krak. 1922), p. 55, n° 50. — P. GLORIEUX, *Études sur la Biblionomie de Richard de Fournival* : *Rech. de Théol. anc. et médiév.* XXX, 1963, 223. — *The Th.* I, p. 123.

LONDRES, Br. Mus. Harleian 281 (XIV^e s.) : Traités de Musique d'origine française. Après Guy d'Arezzo et le Dialogue — précédé d'un prologue propre à ce manuscrit (édité dans *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 136) — le *Tonale* cistercien (f. 34-38^v). — HUGHES-HUGHES, *Catal. of MSS. Music...* III (1909), pp. 302-304. — CSM. 4, p. 28.

COLMAR, Bibl. Mun. 318 (XIII-XIV^e s.) : Antiphonaire cistercien (temporal) de Pairis. Fol. 270^v *Incipit tonale*. — F. X. MATTHIAS, *Die Tonarien* (1903), p. 52. — J. LECLERCQ, *Textes cisterciens à la Bibl. de Colmar : Analecta Sacri Ord. Cist.* X, 1954, p. 311. — *Catal. gén. des Mss. des Dépt.*, t. LVI (1969), p. 108, n° 239.

COLMAR, Bibl. Mun. 315 (XIV^e s.) : Antiphonaire cistercien (sanctoral) de Pairis. *Tonale* au fol. 138^v-140. — F. X. Mathias, *Die Tonarien* (1903), p. 52. — J. LECLERCQ, *art. cit.* — *Cat. gén. des Mss.*, t. LVI (1969), p. 107, n° 238.

BARCELONE, Bibl. Central de Catalunya M. 883 (ca. 1400) 78 ff. 23 × 16,5 : Manuscrit d'origine catalane contenant divers traités de musique. Fol. 15^v-19 : *Tonale sci. Bernardi Quid est tonus* ?

FLORENCE, Bibl. Naz. (Magl. XIX 19) II.I 406 (XV^e s.) : Manuscrit sur papier contenant plusieurs traités de musique (certains textes sont les mêmes que dans le ms. de Barcelone). Fol. 4-5 : *Tonale sci. Bernardi* : cf. A. SEAY, *Annales Musicol.* V, 1957, pp. 13-36 ; *The Th...* II, pp. 33-34.

VENISE, B. Marciana lat. class. VIII 85 (3579) : Manuscrit sur papier, écrit en 1464. Fol. 43^v-47^v tonaire. *The Th...* II, p. 129.

MAYENCE, Stadtbibl. II 375 : Traités de musique (XV^e s.) provenant de Jakobsberg (bénédictins). Johannes de Velle, *de Musica* ; traité anonyme *Cum ars musica quae inter philosophiae filias...* ; *Musica* d'Hein-

1. Ms. 29/4/3, du XIII^e siècle, comprenant seulement 5 feuillets qui proviennent peut-être d'un antiphonaire : cf. *The Th.* I, p. 33.

rich Eger de Calcar ; extraits de Guy d'Arezzo et enfin, fol. 60^v lettre *Inter cetera...* de st. Bernard, prologue *Cantus quem...* ; (fol. 65^v-72) *Quid est tonus ?* (= le tonaire sans titre), sautant tous les passages notés.

GRAZ, Universitätsbibl. 509 (36/38 fol.) : Sermons et divers (début xv^e s., papier), de Neuberg (Cisterc.). A la fin, divers extraits théoriques : le tonaire, sans titre (f. 133), incomplet de la fin (la partie littéraire qui fait suite au VIII^e ton [GS.II 276 A-277 B] fait défaut). Fol. 137 main guidonienne et description des tons : *Primus autentus id est primus tonus : constat ex prima specie dyapente* (cf. Bernon, GS.II 79 A). Description dans le catal. de Kern (1939), pp. 298-299.

B. Sous la forme abrégée : le texte théorique commence à *Quid est PRIMUS tonus ?* (GS.II 268 B) un peu avant le tonaire lui-même. Le texte s'arrête sur le dernier exemple du VIII^e ton (GS.II 276 A). Cette forme abrégée ne se rencontre que dans les antiphonaires cisterciens :

HEILIGENKREUZ, Stiftsbibl. 20 (XII^e s., après 1175) : Antiphonaire cistercien. Au début, lettre *Inter cetera* (fac. dans J. LECLERCQ, *St. Bernard et l'esprit cistercien*, Paris 1966, p. 16). Introd. *Cantum quem...* A la fin, *Tonale* (f. 220^v-223^v) : cf. *Xenia Bernardina* I, p. 133. — J. LECLERCQ, *S. Bernardi Opera* III, p. 513, ms. S.

GETHSEMANI (USA.) 1 (XII^e s.) : Antiphonaire cistercien (Sanctoral), de Morimondo. *Tonale* à la fin, entre Invitatoire et hymnaire. — S. MAROSSZEKI, *Orig. cht. cisterc.*, p. 142.

PARIS, B.N. nouv. acq. lat. 1411 (XII^e avant 1174) : Antiphonaire cistercien (Temporal) de Morimondo, en Lombardie. Fol. 145-146^v *Tonale*. — S. MAROSSZEKI, *Orig. cht. cisterc.*, p. 143.

PARIS, B.N. nouv. acq. lat. 1412 (XII^e s. avant 1174) : Antiphonaire cistercien (Sanctoral) de Morimondo, suite du précédent. Fol. 186-186^v *Tonale*. — S. MAROSSZEKI, *Orig. cht. cisterc.*, p. 97. — J. M. CANAL, *Sobre el autor del antiph. cist.* : *Ephem. lit.* 74, 1960, p. 41.

C. Sous forme encore plus brève que B, c'est-à-dire uniquement les parties notées du tonaire ou parfois même des éléments de tonaire tels que la psalmodie, sans plus :

MOUNT-MELLERAY (Irl.) : Antiphonaire cistercien d'Hauterive (cf. f. 177^v). Lettre *Inter cetera* et prologue *Cantum quem* (f. 1-7) : cf. facs. dans MAROSSZEKI, *Origines du chant cist.*, p. 80, cf. p. 142. — Le tonaire jadis complet (?), se réduit à des vestiges : ton IV-VIII pour *Benedictus* ; *Gloria Patri* des répons nocturnes suivant les huit tons. — J. LECLERCQ, *Sci. Bernardi Opera* III, p. 512, ms. A.

PARIS, B.N. nouv. acq. lat. 1410 (XII^e s.) : Antiphonaire cistercien (Temporal). Fol. 164^v-165, *Tonaire bref*.

PARIS, B.N. lat. 8882 (XII^e s., troisième quart) : Antiphonaire (*pars estiva*) d'une abbaye cistercienne de la région d'Auxerre. Fol. 144-145^v, *Tonaire bref*.

BRUXELLES, B. Royale 6436 (Catal. 674) : XII-XIII^e s. (avant 1217). Antiphonaire cistercien, *pars estiva*. Fol. 135^v-136^v, *Tonaire bref*.

OELLENBERG 45 (Westmalle O. 2) : XII^e siècle. Antiphonaire cistercien (Temporal). Fol. 100^v, fragment de *Tonaire*.

- HEILIGENKREUZ, Stiftsbibl. 65 (XIII^e s.) : Antiphonaire cistercien. Fol. 260^v-261^v, Tonaire bref. Cf. *Xenia Bernardina* I, p. 142.
- VIENNE, Ost. Nat. Bibl. 1799 ** (suppl. 263) : Antiphonaire cistercien (XIII^e s.). Au fol. 1, lettre *Inter cetera...* Prol. *Cantus quem... Premunitos autem esse volumus...* (P.L. CLXXXII c. 1123 C). Le tonaire se réduit aux Invitatoires suivant les huit tons (fol. 215-222^v) ; *Gloria Patri* des répons nocturnes (f. 221) ; *Beatus vir...* psalmodie simple suivant les huit tons (f. 221^v) et *Benedictus* (psalmodie solennelle) au fol. 222. — HERRMANN, *Die deutsche romanische Hds.* (Leipzig 1926), n° 257 (pp. 383-388) et fig. 229-234 (facs. de la notation). — Z. FALVY, *Über Antiphonenvarianten...* : *Studien z. Musikwiss.* XXVI, 1964, pp. 9-24.
- KARLSRUHE, Badische Landesbibl. Th. 2 (XIII^e s.) : Antiphonaire cistercien de Thenennbach (*pars estiva*). Fol. 150^v tonaire bref : *Toni psalmorum...* *Primus thonus* : *Primum querite...* PS. *Beatus vir...* *Benedictus*, *Magnificat*. — H. EHRENSBERGER, *Libri liturg.*, p. 15, n° 15.
- LONDRES, Br. Mus. Egerton 2977 : Antiphonaire cistercien de Columbo, dioc. de Piacenza (*pars hiemalis*), XIII^e s. Après les différences psalmodiques suivant le tonaire cistercien (fol. 236^v), le *Gloria Patri* des répons prolixes. La psalmodie simple et celle de *Benedictus* est à la fin du ms. (fol. 268^v-269), après l'hymnaire cistercien (f. 248 ss.). L'addition du fol. 269^v a été faite par un moine de Wilhering.
- ZWETTL, Stiftsbibl. 203 (XIII^e s.) : Antiphonaire cistercien. Fragment de tonaire bref. Cf. *Xenia Bernardina* I 371.
- GRAZ, Universitätsbibl. 28 : Antiphonaire cistercien de Neuberg (XIV^e s. 2/2). A la fin, fol. 303^v, tonaire sans titre : *Gloria ...seculorum Amen* (première différence du premier ton, indiqué en marge par *Primus tonus*). *Primum querite...* et les antiennes prises comme exemples par le tonaire (GS.II 269 ss.). Le *Gloria Patri* des répons prolixes se trouve à chaque ton et non en série à part. Fol. 305 Ton solennel de *Magnificat* et *Benedictus*.
- GRAZ, Universitätsbibl. 114 : Antiphonaire cistercien du XV^e s. Fol. 192^v *De primo tono. Gloria... seculorum Amen* (comme dans le ms. précédent). *Gloria Patri* des répons et psalmodies (f. 195), comme dans le ms. précédent.

Si dans les antiphonaires la forme longue (A) s'est maintenue assez tard, par exemple dans les manuscrits de Pairis (en dépôt à Colmar), la forme abrégée C, réduite en somme à l'essentiel du tonaire, apparaît très tôt, à la fin du XII^e siècle. Ces diverses variétés correspondraient-elles à des filiations de manuscrits qui, dans l'ordre cistercien suivaient la filiation des monastères, au moins pour les manuscrits liturgiques ? Mais pour trancher la question des origines du tonaire, il faut tenir compte des manuscrits qui se sont abstenus de copier le tonaire, dès le début de la diffusion du chant restauré dans l'Ordre¹.

1. Sur une liste de 75 antiphonaires cisterciens, j'ai pointé une dizaine de témoins parfois de très bonne époque (ainsi Bruxelles, B.R. 143 [cat. 661]

La transmission du texte complet a encore été faite par les manuscrits de théorie musicale. Mais cette tradition parallèle est elle-même issue de la tradition à laquelle les antiphonaires cisterciens ont eux-mêmes puisé : un petit dossier (*libellus*) analogue à celui de Rievaulx, qui comprenait la lettre-préface *Inter cetera* de saint Bernard lui-même, la préface *Cantum quem* et le tonaire sous sa forme complète, résumé des *Regulae*.

Il importe de réaliser qu'au début de la réforme du chant cistercien, il était nécessaire que les chantres assimilent les principes des changements parfois très profonds introduits dans le répertoire : tous ces textes placés sous l'autorité de saint Bernard constituaient la base doctrinale d'une réforme qui, une fois promulguée, n'a pas été reçue partout avec enthousiasme. Le tonaire faisait partie de ce « dossier » : par la suite, il a semblé utile à plus d'un copiste d'introduire ce texte dans l'antiphonaire, parfois en l'abrégéant : mais l'*exemplar* des livres liturgiques de Cîteaux ne le connaissait pas.

Au xvi^e siècle le « dossier » contenant tous les écrits attribués à saint Bernard au sujet de la musique (cf. p. 333) a été livré à l'impression par Michaël Muris du monastère d'Alzelle :

ISAGOGE IN MUSICAM melliflui Doctoris sancti Bernardi. Appendix de inflexionibus octo tonorum, de inflexione psalmodiae tonorum secundum usum religionis Cistercianae (Lipsiae 1517)¹.

Le tonaire cistercien se distingue de tous ceux que nous avons pu rencontrer jusqu'ici par sa singulière réduction des différences. Ainsi, en premier ton, du chiffre traditionnel qui oscille autour de dix différences, on tombe à deux différences, auxquelles il faut joindre le ton « pérégrin » qui sera rectifié et ramené en premier ton.

Mais cette brièveté, qui a frappé des théoriciens tels que Jacques de Liège², n'est pas le trait dominant de ce tonaire. Ce qui frappe le plus c'est le remaniement des antiennes du type *Benedicta tu* en IV^e mode transposé³ : ce remaniement dénote clairement l'esprit de

et 268 [cat. 662]) qui n'ont pas le tonaire. Ce sondage partiel donne une idée assez juste de la tradition particulière du tonaire cistercien.

1. Un exemplaire de cette édition se trouve au Conservatoire de Breslau, un autre à Vienne, Gesellschaft der Musikfreunde (1084/40). Voir l'analyse de cette édition, dans GÜMPPEL, *op. cit.*, p. 29, n. 3.

2. ... *sunt aliqui religiosi qui... non ponunt in primo modo nisi duas differentias* (CS.II, 332 A). Mais Jacques de Liège cite les deux différences qui avaient été proposées par les *Regulae* (CS.II 181 B, cf. GS.II 269 B) et non celles que le chapitre général sanctionna et retint parce que plus brèves.

3. Gui s'est longuement expliqué sur ces antiennes dans ses *Regulae* (CS.II 173 B, 175 B et 178 A ; cf. P.L. CLXXXII, c. 1124-5). Voir le commentaire

système suivant lequel la « correction » des mélodies traditionnelles a été opérée. En effet, en appliquant leur principe de l'unité de mode qui doit se vérifier dans toutes les pièces du répertoire, on a « corrigé » les antiennes de ce type en les faisant terminer comme elles avaient commencé, c'est-à-dire en tetrardus : la finale a été remodelée de façon à amener la cadence sur le sol. De ce fait, l'antienne devait être classée en VII^e ton.

Certes, depuis toujours l'ambiguïté modale des antiennes du type *Benedicta tu* et *Post partum* constituait pour les théoriciens une anomalie difficile à expliquer¹. Mais de là à retoucher les mélodies traditionnelles — aussi bien dans ces antiennes que dans nombre de pièces du graduel² — il fallait une certaine audace dont seuls les cisterciens ont fait preuve, prenant appui sur leur intransigeante exigence de l'« authentique ». A côté des timides essais de retouches entrepris par l'antiphonaire de Plaisance à la même époque (cf. p. 179), le travail des cisterciens sur l'antiphonaire et le graduel apparaît comme le triomphe définitif de la raison critique³.

Naturellement, tous ces remaniements de la tradition suivant les principes de la théorie sont abondamment justifiés dans les discussions qui précèdent le tonaire et surtout dans la seconde partie des *Regulae* (CS.II 172 ss.). Fort heureusement, le Chapitre général qui approuva le chant cistercien dut parfois tempérer l'ardeur des théoriciens et imposer des compromis⁴. Ainsi, pour les différences psalmiques : celles qui furent retenues en premier ton, dans le tonaire et l'antiphonaire (cf. tableau hors-texte), diffèrent de l'unique différence proposée par les *Regulae* (CS.II 182), qui fut considérée comme trop chargée par le Chapitre général, à cause de son climacus final (cf. GS.II 269 A-B), mais que d'autres Ordres devaient reprendre plus tard⁵.

de cette « correction » dans D. DELALANDE, *Le Graduel des Prêcheurs* (1949), pp. 29-30 et S. MAROSSZEKI, *Origines chant cist.* (1952), pp. 50-53.

1. Voir ci-dessus, pp. 68, 85, 179 et 212.

2. DELALANDE, *op. cit.*, pp. 27-71 ; MAROSSZEKI, *op. cit.*, pp. 49-79.

3. Sur l'esprit qui animait les restaurateurs cisterciens et sur la manière de les juger, voir les *art. cit.* de M. COCHERIL (ci-dessus, p. 358, n. 5) et J. HOURLIER, *Les réformes du chant cistercien : Rev. grég.* XXXII, 1952, pp. 70-76.

4. Cf. l'introduction à l'Antiphonaire cist. (P.L. CLXXXII, c. 1132 B et C), notamment sur la question de la psalmodie.

5. Ainsi les Dominicains (voir paragr. suivant) et les moniales de Catalogne pour lesquelles fut rédigé un tonaire voisin de celui des Cisterciens, contenu dans le ms. Barcelone, Bibl.Centr. M. 1327 (xv^e s.), ff. CXIII-CXXXI *Inci-piunt intonationes in Vs. et Mat.* Cf. K. W. GÜMPPEL, *Zur Frühgeschichte der... katalan. Musikth.* : *Span. Forsch. der Görres-Gesellsch.*, Erste Reihe (1968), pp. 278-279.

TABLEAU DES DIFFÉRENCES PSALMODIQUES DU TONAIRE CISTERCIEN.

ANTIPHONAIRE			GRADUEL
	(1)	(2)	(3)
I			
	Eu ou Ae	Eu ou Ae	Eu ou Ae
II			
	Eu ou Ae		Eu ou Ae
III			
	Eu ou Ae	Eu ou Ae	Eu ou Ae
IV			
	Eu ou Ae	Eu ou Ae	nunc & e e. Eu ou Ae
V			
	Eu ou Ae		Eu ou Ae
VI			
	Eu ou Ae		Eu ou Ae
VII			
	Eu ou Ae	Eu ou Ae	-per. Eu ou Ae
VIII			
	Eu ou Ae	Eu ou Ae	Eu ou Ae

* L'astérisque signale les variantes propres aux cisterciens, en marge de la tradition commune.

Principales variantes du TONAIRE DOMINICAIN			
I			
III			
VII			
VIII			

Si la psalmodie de l'office n'a subi d'autres retouches que l'appauvrissement en nombre des différences psalmodiques, la psalmodie ornée d'introït a reçu plusieurs modifications dont la tradition n'offre aucun antécédent : en effet, non seulement les cisterciens n'ont retenu qu'une seule différence par ton, mais ils n'ont gardé que celles qui se terminent sur la fondamentale du mode. Lorsque la différence vérifiant ce postulat n'existait pas, elle a été inventée de toutes pièces : ainsi pour les III^e et V^e tons¹. De même, la cadence du premier membre de la psalmodie du VIII^e ton, qui se repose sur le mi, jugée incorrecte à la lumière de la théorie², a été ramenée sur le ré, envers et contre toute la tradition.

Sur notre tableau l'astérisque signale les modifications faites par les cisterciens à l'encontre de la tradition. Aux différences psalmodiques de l'antiphonaire, nous avons ajouté celles de la psalmodie d'introït bien qu'elle ne figure pas au *Tonale* : elles ont été empruntées au graduel cistercien où elle est habituellement notée³.

De même, dans les antiphonaires cisterciens, le *Gloria Patri* est noté suivant la psalmodie ornée des versets de répons prolixes⁴.

En somme, ces psalmodies notées qui suffisaient comme aide-mémoire pour les chantes étaient les seuls éléments de tonaire qui figuraient dans quelques antiphonaires à défaut du *Tonale sci. Bernardi*. L'absence du tonaire dans le prototype des manuscrits liturgiques de l'Ordre justifiait l'introduction d'éléments plus ou moins abrégés du tonaire dans les copies de l'antiphonaire, mais nous explique aussi pourquoi certains manuscrits cisterciens, notamment à l'Est, ont pu copier des tonaires autres que le « *Tonale sci. Bernardi* ».

1. Voir M. COCHERIL, *art. cit.* de la revue *Cîteaux*, pp. 57-58 ; S. MAROSSZEKI, *Orig. cht. cist.*, pp. 54-58.

2. Introduction à l'antiph. cist. : P.L. CLXXXII, c. 1152.

3. Ici encore, pas d'unanimité : la psalmodie d'introït ne figure pas dans les anciens graduels d'Aldersbach (Clm. 2541-2542) et de Kaisheim (Clm. 7905). On la trouve dans le Graduel de Pairis, vers 1175 (Colmar 445, cat. n° 226 ; cf. H. G. HAMMER, *Die Allelujagesänge in der Choralüberlieferung der Abtei Altenberg*, Köln, 1968, pp. 58 ss.) ; dans le graduel des Feuillants (Paris, B.N. lat. 17328, f. 171), écrit avant 1174, et naturellement dans des manuscrits plus récents tels que le graduel de Morimondo (Paris, B.N. nouv. acq. lat. 1414, f. 135), écrit avant 1250, et celui qui est conservé à l'abbaye St. Mathias de Trèves (ms. I/1), écrit ca. 1250, mais la psalmodie d'introït a été ajoutée au début du XVIII^e s. seulement.

4. La série des six antiphonaires cisterciens de Bamberg, Staatl. Bibl. lit. 29-lit. 34, d'âge récent, comporte à la fin le *Gloria Patri* des répons prolixes suivant les huit tons. Ces versets se trouvent déjà au XII^e siècle, ainsi par ex. dans l'antiphonaire de Signy (ms. Charleville, Bibl. Mun. 227 : les autres antiphonaires mss. nos 155, 156 et 228 de la même bibliothèque sont plus ou moins incomplets au début et à la fin).

Mis à part certaines « récapitulations », assez rares, tirées du tonaire cistercien¹, il faut mentionner deux antiphonaires cisterciens qui, au lieu du tonaire officiel plus ou moins abrégé ont recopié les vers mnémoniques allemands sur la psalmodie *Primi toni melodiam psalles in directo*².

De même, le graduel de Pairis (Colmar 445), après les huit *Gloria Patri* d'introït et diverses remarques sur la musique, donne les vers d'Henri d'Augsbourg sur les différences d'introït (cf. p. 281), mais en remaniant le texte pour l'adapter au nombre réduit de différences en usage au graduel cistercien.

En fin de compte, il resterait à signaler les textes théoriques qui se réclament du nom de saint Bernard³, mais qui en fait n'ont aucun lien avec les écrits cisterciens relatifs à la musique : tel ce traité de musique du petit manuscrit de San Salvatore, du début du xve siècle⁴, qui contient les deux chapitres suivants : *Item secundum Bernardum de autenticis cantibus* (f. 5) ; *de placalibus item secundum Bernardum* (f. 5v).

Le tonaire cistercien résume à lui seul l'esprit et la lettre de la réforme cistercienne qui ne devait pas, à cause de son radicalisme, exercer une grande influence en dehors de l'Ordre. Si les Dominicains ont suivi les Cisterciens, en particulier sur la réforme des mélodies du Graduel, sur d'autres points ils se sont écartés de leur modèle pour revenir à la version reçue dans toutes les églises.

1. L'antiphonaire cistercien ms. 65 d'Heiligenkreuz donne, avec des exemples de psalmodie, une récapitulation des 13 différences cisterciennes. De même, le manuscrit 488 (sur papier) de la Bibl. Universit. d'Erlangen, qui vient probablement d'Heilsbronn, donne au fol. 2 les 13 différences (Euouae) du chant cistercien. Le ms. 139, de la même Bibliothèque (antiphonaire cistercien), n'a pas le tonaire.

2. Dans Karlsruhe, Badische Landesbibl. Gü 6, antiphonaire de Günterstal (xve s.) et dans Heidelberg, Univ. Bibl. Salem X 6 (xve s.), les différences (Euouae) qui suivent chaque vers sont les différences cisterciennes. Dans Stuttgart, Württ.Landesbibl. HB XVII 17 (de 1344), après le début habituel du tonaire bref (forme C), interrompu par une lacune matérielle, vient un fragment des huit stiques décrivant la psalmodie : [Quartus item gradatim...] ... cadit.

3. Il faut exclure ici les conseils sur la psalmodie dont il a été question plus haut, p. 333.

4. San Salvatore n° 883, act. Bologne, Univ. 2931 (40 ff., 8 × 11,5) signalé par L. FRATI dans *Rivista music. ital.* 23, 1916, p. 229 et 241, mais omis par The Th.II. Le tonaire des ff. 13-16 n'a rien de cistercien.

4. LE TONAIRE DES DOMINICAINS :

Les premiers Dominicains récitaient l'office canonial de l'église où ils se trouvaient. Le nouvel Ordre, en raison de sa rapide diffusion, avait besoin d'unité aussi bien dans le domaine législatif (constitutions) que dans le domaine liturgique. Les premiers essais d'unification liturgique et musicale dans l'Ordre des Frères Prêcheurs sont antérieurs à 1236. Cependant, le travail définitif fut entrepris par une commission de quatre membres nommés au chapitre général de 1245. Son travail ne fut approuvé qu'en 1251 et le texte officiel fut alors transcrit dans deux prototypes conservés l'un à Bologne l'autre, à Paris au couvent Saint-Jacques ¹.

Le prototype de Bologne est perdu, mais celui de Paris un énorme in-folio (33 × 48 cm.) contenant tous les livres liturgiques dominicains, ainsi que les constitutions, est heureusement conservé aux archives du couvent Sainte-Sabine à Rome ². En outre, une copie portative, de petit format (17,5 × 27 cm.), faite à l'usage du Maître général pour les visites canoniques des maisons de l'Ordre, nous est parvenue : elle est aujourd'hui conservée au British Museum ³.

Dans ces deux livres officiels, en tous points semblables ⁴, le tonaire est réparti sur plusieurs livres du Totum : au début du Psautier figure le *Modus psallendi* (Ste Sab. f. 66 ; Br. Mus. f. 114-116). Le premier verset du Ps. I *Beatus vir* (psalmodie simple), le début de *Magnificat* et de *Benedictus* (psalmodie solennelle) sont entièrement notés pour chaque ton : intonation, *flexa*, médiate et différences finales (*fines versuum*), avec les adaptations spéciales pour les mots hébreux et les cadences oxytoniques.

Au début de l'antiphonaire ([Ste Sab., lacune d'un fo] ; Br. Mus.,

1. Sur ces préliminaires historiques, voir l'art. « Dominikaner » dans MGG.III 644-652 (par H. HÜSCHEN) et D. DELALANDE, *Le Graduel des Prêcheurs, Recherches sur les sources et la valeur de son texte musical* (Paris, 1949), chap. I, *La formation de la liturgie dominicaine*, pp. 3-8 ; 72-75.

2. Voir mon art. *Règlement du XIII^e s. pour la transcription des livres notés*, dans *Festschr. Stäblein*, 1967, pp. 121-133. — Un autre exemplar, à l'usage de la Province d'Espagne est conservé au couvent de Salamanque : M. HUGLO, *art. cit.*, p. 132, n. 54.

3. Br.Mus. Add. 23935 : cf. W. R. BONNIWELL, *A History of the Dominican Liturgy* (New York, 1945), pp. 94-97.

4. M. HUGLO, *art. cit.*, p. 127. Après ce que j'ai écrit au sujet de cette concordance, j'ai remarqué que le ms. de Ste Sabine indique le VII^e ton pour l'intr. *Deus in adiutorium* et le ms. du Br.Mus. le VIII^e. Divergence plus « grave » que les simples variantes signalées dans l'art.

f. 249), prologue *Omnis cantus ecclesiasticus...*, texte qu'on retrouve dans le traité de Jérôme de Moravie (cf. ci-dessus, p. 335), suivi du rappel des règles de la psalmodie (*Primus tonus sic incipit et sic flectitur*¹ et *sic mediatur*) avec l'énumération des différences, les invitatoires, les versets de répons nocturnes et enfin le règlement destiné à assurer la transcription correcte et uniforme des livres notés dans tout l'Ordre².

Au début du graduel (Ste Sab. f. 323 ; Br. Mus. f. 378), figure la psalmodie du *Gloria Patri* d'introït suivant les huit tons.

Enfin, dans le *Pulpitarium* ou livre contenant toutes les parties chantées en solo par le chantre au lutrin (Ste Sab. f. 370 ; Br. Mus. f. 444), le *Gloria Patri* des répons nocturnes suivant les huit tons, qui avait déjà été transcrit au tonaire proprement dit (voir ci-dessus), est repris à nouveau, juste avant les diverses mélodies du Psaume invitatoire (Ps. XCIV).

Lorsqu'un des livres liturgiques notés du prototype était recopié pour un couvent, les parties du tonaire qu'il contenait étaient naturellement transcrites, du moins au XIII^e et au XIV^e siècles. C'est ainsi qu'au début des anciens antiphonaires dominicains nous retrouvons le tonaire avec son prologue ou seulement, à défaut du tonaire, les huit *Gloria Patri* des répons nocturnes.

Le tonaire et son prologue *Omnis cantus...* figure dans les antiphonaires dominicains suivants : BRUXELLES, Bibl. Royale 223-224, 3585-86, 6429-30 tous du XIV^e s. (cf. *The Th. I*, pp. 52 ss.) ; FLORENCE, Bibl. Laur. S. Marco 779 (XIV^e s.), f. 268 ; PARIS, B.N. Musique, fonds du Conservatoire, Rés. 1531 (*The Th. I*, pp. 87-88) ; OXFORD, Bodl. lat. a 5 (XIV^e s.) : W. H. FRERE, *Bibl. Musico-liturgica I*, p. 30, n° 86 ; ROME, Vat. lat. 10771 (XIV^e s.), antiphonaire de Ste Catherine à Diesenhofen : le tonaire (f. 1-5) est d'une main plus ancienne et plus fine que l'antiphonaire (cf. P. SALMON, *Mss. liturg. lat. Vat. I*, p. 67) ; SOLESMES, Abbaye St. Pierre, Réserve 68 (XIV^e s.) ; NÜREMBERG, Germanisches Nat. Mus. M. 340 (XV^e s.).

Le tonaire dominicain figure en tête des antiphonaires dominicains du XIV^e siècle conservés à COLMAR (mss. 132-135 ; 137, 138 ; 308-311 ; 313, 316) et décrits par P. SCHMITT (*Cat. gén. des mss.*, t. LVII, 1969, pp. 109-111, n°s 242-253). Ces tonaire avaient été signalés par F. X. MATHIAS (*Die Tonarien*, 1903, p. 53) qui cite encore le ms. 131 : mais cet antiphonaire, pas plus que celui de SOISSONS 84, ne comporte le tonaire. Par contre, le début du tonaire a été recopié dans un manuel de musique des dominicains de Bâle (BÂLE, Univ. Bibl. F VIII 16, XV^e s., f. 199^v : cf. K. W. GÜM-

1. Suivant Jacques de Liège (CS.II 333 B), la flexe intermédiaire du premier membre de la psalmodie (marquée d'une † dans les livres imprimés) serait une particularité propre aux Dominicains.

2. Texte édité dans mon art. de la *Festschr.Br.Stäblein*, p. 124 avec commentaires.

PEL, *Hugo Spechtshart von Reutlingen*, 1956, p. 24), ainsi que dans un Manuel de musique italien du xv^e s. (BERLIN, Staatsbibl. Mus. ms. theor. 1599, f. 13-13^v : sur ce ms., voir p. 428).

A défaut de tonaire, on trouve dans les antiphonaires dominicains la série des huit *Gloria Patri* de répons : ainsi dans Bruxelles, Bibl. Roy. 139 (cat. 694), daté de 1269, provenant d'un couvent de moniales in *Valle sce. Mariae* ; KARLSRUHE, Bad. Landesbibl. S. Peter perg. 49 (xiv^e s.) : EHRENSBERGER, *Bibl. liturg.* (1889), p. 16, n° 18 ; *Initial und Miniatur* (Karlsr. 1965), p. 45, n° 48 et p. 84 ; PARIS, Bibl. Arsenal 193 (xiii^e 2/2), Brév. dominicain noté, f. 153^v : cf. LEROQUAIS, *Brév. mss.* II, p. 323 ; M. HUGLO, *Festschr. Br. Stäblein*, p. 131 ; DARMSTADT ; Hess. Landesbibl. 89^a et 89^b (ca. 1500) : EIZENHOFER-KNAUS, *Die liturg. Hds.* pp. 66-74, n° 16.

Dans les graduels dominicains, la psalmodie d'introït a été directement recopiée telle qu'elle se trouvait au graduel archétype du Totum :

Ainsi, dans le graduel dominicain d'Oberrhein, conservé à NÜREMBERG, Germanisches Museum 21897 (xiii^e s. fin), f. 2 : G. SWARZENSKI, *Die lat. illum. Hds. de XIII. Jhdts.* (Berlin 1936), p. 129, n° 48 (facs au t. II, n° 588-606) ; BRUXELLES, Bibl. Roy. 6435 (cat. 625), xv^e s. ; GUBBIO, Bibl. Comunale, Antiph. graduel en 11 volumes (xiv^e s.), au début du premier vol. du graduel : cf. P. G. THERY, *A propos des livres choraux des dominicains de G.* : *Arch. fratr. Pred.* II, 1932, pp. 252-283 ; DARMSTADT, Hess. Landesbibl. 89^e et 89^d (ca. 1500), graduel-antiph. de Wimpfen : L. EIZENHOFER-H. KNAUS, *Die liturg. Hds.* (1968), pp. 66-74, n° 16 ; GAND, Couvent des Dominicains 65 A 1 (ann. 1515), graduel de Bois-le-Duc : *Le Graduel rom.* II (1957), p. 51 ; FRIBOURG-EN-BRISGAU, Univ. 1130, 1132 et 1133, graduels dominicains de la seconde moitié du xv^e s., analysés par G. SEIFFERT, *Die Choralhandschriften des Predigersklosters zu Freiburg in Br. um 1500*, Dissert. 1956, pp. 41 ss., 43 ss., 46 ss. ; dans le ms. 1130, f. 1^v A, le prologue *Omnis cantus ecclesiasticus... cantus toni paris* (éd. CSEBBA, p. 159l. 21-160l. 21). Enfin, BRUXELLES, B. Roy. 5569 (cat. 626), xv^e s., f. 3-3^v.

Dans les psautiers-hymnaires dominicains, il fallait, suivant les prescriptions du « Totum » recopier les répons brefs des Heures de jour, les versets (*versiculi*) qui suivent la psalmodie à chaque Heure de l'office, et dont le texte noté suivait le tonaire *Omnis cantus* dans le Totum : on ne devait pas recopier le tonaire lui-même, mais seulement le *Modus psallendi* : *Iste Ordo responsoriorum et versiculorum ad Horas et Modus psallendi et intonationes scribatur et notetur in quolibet psalterio conventuali de choro.*

Psautiers dominicains avec le *Modus psallendi* : COLMAR, Bibl. Mun. ms. 301 et 404 (xiii^e s.), 405 (xiv^e s.), d'Unterlinden : P. SCHMITT, *Cat. gén. des Mss.* LVI, 1969, p. 114, n°s 271-273 ; ROME, Vaticane lat. 10774 (xiv^e s. moniales dominicaines : P. SALMON, *Mss. lit. lat. Vaticane* I, p. 42, n° 83 ; Venise, Bibl. Naz. Marc. Z L. 160 (coll. 1781), xiv^e s. f. 259 ; BER-

LIN, Staatsbibl. Hamilton 554 (xiv-xv^e s.), psaut.-hymn. de Vénétie (catal. BOESE, 1966, p. 271); Staatsbibl. mus. ms. 40563 (xiv^e s.), f. 185 : C. A. MOBERG, *Die liturg. Hymnen in Schw.* I (1947), p. 168; DARMSTADT, Hess. Bibl. 860 (ca. 1460), psaut.-hymn. de Wimpfen, f. 197 et 215 : EIZENHOFFER-KNAUS, *Die liturg. Hds.*, p. 205, n^o 79; OXFORD, Bodl. Canon. lit. 191 (19308), xv^e s., psaut.-hymn. de Brescia : W. H. FRERE, *Bibl. Musico-liturg.* I, p. 57, n^o 164.

Dans les psautiers-hymnaires dominicains notés d'âge plus récent, le tonaire a souvent disparu : il manque dans le petit manuscrit de BALTIMORE, W. Art Gall. W. 115, provenant d'Ile-de-France, et dans PARIS, Bibl. Mazarine 381 (786) du couvent de st. Thomas d'Aquin, tous deux du xv^e siècle. Cependant, le psautier dominicain de Bamberg, Staatl. Bibl. lit. 70, du xvi^e s. contiendrait les *toni* d'après le catalogue de Leitschuh (I, p. 218).

Le psautier servait donc de manuel pour apprendre la psalmodie aux novices. Dans un manuscrit dominicain de Vasteras, écrit en 1517, les règles de psalmodie sont ainsi intitulées : *Incipit psalmodia quam novitii summopere studere debent occupationibus praepedientibus ab hujus fructu penitus pretermisso. PRIMUS TONUS sic incipit et sic flectitur...* »¹

Le *Pulpitarium* ne semble pas avoir été recopié dans des manuscrits à part, à l'usage du chantre : celui-ci se servait du graduel ou de l'antiphonaire. Mais on rencontre des recueils à l'usage du prêtre hebdomadaire contenant seulement les incipit notés des pièces à entonner : *Principia antiphonarum inchoandarum ab illo qui facit officium*. En fait, ce livre est une table d'antiphonaire qui ne donne que les incipit d'antiennes à *Magnificat* et *Benedictus*, suivant l'ordre de l'année liturgique, transcrite sur deux ou plusieurs colonnes².

Le tonaire dominicain, distribué sur plusieurs livres liturgiques, forme cependant un tout. Sa comparaison avec le tonaire cistercien est assez éloquente (voir tableau de la p. 365, en bas). Le tonaire dominicain compte seulement une différence psalmodique de plus que le tonaire cistercien. Au premier ton, les dominicains ont repris la différence à climacus que les correcteurs cisterciens avaient proposée, mais que le chapitre général de Cîteaux avait écartée (cf. p. 364). Au III^e et VII^e tons, deux différences identiques à celles des cisterciens, sauf sur un détail à la fin de la cadence (voir p. 365).

1. Uppsala, Univ. Hs. C 513 : H. HUSMANN, *Die Tropen- und Sequenzhs.*, pp. 194-196.

2. Fribourg-en-Brisgau, Stadtarchiv 4^o H 132 (IX K He β 20), 139 ff. 18,5 × 25 cm. Comprend les leçons brèves, capitules, collectes, etc. et au f. 91 la rubrique citée ci-dessus dans le texte. — Olmütz, Studienbibl. 308 (xiv-xv^e s.) 27,5 × 31 cms. écrit et noté sur trois colonnes. Titre : *Principia antiphonarum...*, etc. comme ci-dessus.

En outre, les dominicains ont rendu au « pérégrin » sa psalmodie à deux teneurs, selon l'usage universel et l'ont réintégré à sa place traditionnelle, à la fin du VIII^e ton. Enfin, ils ont gardé la psalmodie du IV^e ton transposé à sa place normale, sans modifier le dernier membre des antennes du type *Benedicta tu*.

Dans la psalmodie d'introït, les dominicains n'ont pas suivi les cisterciens sur tous les points : au lieu de la cadence aggravée du III^e ton, inventée par les cisterciens, ils ont repris la cadence finale traditionnelle. En VIII^e ton, ils ont préféré à la cadence ornée adoptée par les cisterciens la cadence toute simple, non ornée (cf. p. 368, en bas). En outre, ils ont éliminé les notes doublées ou triplées qui caractérisent les cadences du I^{er} et du VII^e ton (dans toute la tradition, y compris les cisterciens), pour adopter une simple note : genre de simplification souvent pratiqué dans le graduel dominicain¹.

En somme, si les dominicains se sont servis du tonaire et de l'antiphonaire cistercien pour la rédaction de leur chant propre, ils ont su garder une certaine indépendance en n'adoptant pas des corrections trop hardies, sans fondement dans la tradition². Le besoin d'un tel retour à la tradition s'explique par les circonstances de temps et de lieu intervenues au moment de l'unification du chant dominicain : dans l'Ordre des Mineurs, l'unification de la liturgie et du chant a posé moins de problèmes.

5. LE TONAIRE DES FRANCISCAINS :

Les premiers compagnons de saint François récitaient l'office de l'église où ils se trouvaient : il en fut ainsi jusqu'à 1223, époque où les frati adoptèrent officiellement le nouveau *Breviarium secundum usum Curiae*, conforme à l'Ordinaire d'Innocent III, rédigé entre 1213 et 1216, qui était déjà en usage dans le diocèse d'Assise. En 1230, le Chapitre général décida d'envoyer aux provinces de l'Ordre des copies du nouveau livre : « *In eodem capitulo generali, breviaria et antiphonaria secundum ordinem provinciis sunt transmissa.* »

L'un des plus anciens bréviaires franciscains est le ms. 694 de la Biblioteca Comunale d'Assise, bréviaire noté avec neumes d'Italie Centrale³. Il fut sûrement consulté et utilisé lors de la rédaction de

1. DELALANDE, *Graduel des Prêcheurs*, pp. 36 ss. (mutilations horizontales).

2. Ces conclusions rejoignent celles qui découlent de la comparaison d'ensemble des graduels propres aux deux Ordres : cf. DELALANDE, pp. 72-75.

3. Sur les débuts du Bréviaire franciscain, cf. S. J. P. van DIJK, *The Sources of the Modern Roman Liturgy I* (Leiden, 1963) ; P. SALMON, *L'office divin au Moyen-Age* (Paris, 1967), pp. 152 ss.

l'exemplar, ou étalon des livres franciscains, compilé peu avant 1254. Ce prototype des livres de l'Ordre, dont on connaît seulement le règlement relatif à la transcription des livres notés¹ est perdu. On sait seulement qu'il avait adopté la *nota quadrata* et non la notation d'Italie centrale pour l'imposer à tout l'Ordre².

D'après les manuscrits franciscains copiés sur le prototype et parvenus jusqu'à nous, on devrait pouvoir déterminer si un tonaire analogue à celui des dominicains avait été inséré dans l'exemplar franciscain. Cependant, si nous dressons l'inventaire du contenu des manuscrits notés franciscains, en commençant par ceux qui ont été présentés comme « tonaires »³, nous devons nous rendre à cette évidence de l'absence d'un tonaire au sens précis du terme.

Dans le Bréviaire, ou plus exactement le Collectaire-capitulaire franciscain d'Assise⁴, nous trouvons une sorte de *Cantorinus* qui donne le ton de l'oraison (f. 2^v), de l'épître (f. 3), de l'évangile (f. 4), des bénédictions du lecteur à Matines (f. 5^v), les bénédictions de la table (f. 147^v) et enfin les invitatoires (f. 163^v-182^v).

Contenu analogue dans l'*Ordo ad peragenda divina officia pro fratribus minoribus* ou capitulaire-collectaire de Todi, de la fin du XIII^e siècle⁵ : Bénédictions de la table (f. 184), *Benedicamus Domino* (f. 187), tons du capitule et de l'oraison (f. 198).

Dans un « *Cantorinus* » franciscain du XV^e siècle⁶, on remarque après le *Kyrieale* : le *Gloria Patri* des répons prolixes (f. 12) et des introïts (f. 13^v), la psalmodie simple (*Dixit Dominus*) et la solennelle (*Magnificat* et *Benedictus*) et quelques indications sur les dominantes psalmodiques : *Primus ad quintam re-la* ; *secundus ad tertiam*, etc.

Dans un autre manuscrit italien conservé à Oxford⁷, du XVI^e siècle, le contenu se rapproche davantage du tonaire au sens précis du terme : après l'hymnaire romain (f. 1-48), les antiennes de Vêpres pour les grandes fêtes, y compris celles de l'Ordre, on relève au fol. 102 les tons festifs des Psaumes (*Dixit Dominus* et *Magnificat*)

1. M. HUGLO, *art. cit.* (Stäblein-Festschrift), pp. 124-125.

2. M. HUGLO, *art. cit.*, p. 126. Effectivement, le bréviaire ms. 696 de la B. Com. d'Assise, identique au 694, est noté en « quadrata » et non plus en notation d'Italie centrale ou en notation dite de transition.

3. S. J. P. VAN DIJK, *The Origins of the Modern Rom. Lit.* I, pp. 204, 249, 253.

4. Bibl. Comunale 261 (XIV 1/2) : S. J. P. VAN DIJK, *The Origins...* I, 203-205 ; *Scriptorium* XIV, 1960, p. 100.

5. Todi, B. Com. 189 : S. J. P. VAN DIJK, *The Origins...* I, 249 et 253 ; *Scriptorium* XIV, 1960, p. 100. — L. LEONI, *Inventario dei cod. Todi* (1878), p. 65.

6. Parme, Bibl. Palatina 3597. Le ms. a été analysé pour moi par le Dr. P. L. Petrobelli.

7. Oxford, Bodleian Canon. lit. 216 (19328) — 168 ff. 10 × 15 cm. : W. H. FRERE, *Bibl. Musico-liturg.* I (1894), p. 77, n° 218.

suivi des *toni feriales* ou tons simples, du *Gloria Patri* d'introït (f. 108), suivant les huit tons, et de la « main musicale » dite de Guy d'Arezzo.

Dans un petit « Cantorinus » franciscain du milieu du x^v^e siècle ou du début du x^{vi}^e, provenant de la bibliothèque de San Salvatore¹, le relevé des pièces est en tous points semblable : *Gloria Patri* d'introït suivant les huit tons (f. 385) ; *Gloria* des répons nocturnes suivant les huit tons (f. 395), tons des psaumes avec leurs différences (*E u o u a e*) et du *Magnificat* (f. 399). Ces éléments viennent sans doute de l'archétype des livres liturgiques franciscains, si on raisonne par analogie avec la tradition manuscrite des livres notés dominicains. Nous retrouvons encore les *Gloria Patri* d'introït dans plus d'un graduel de l'Ordre des Mineurs².

L'examen des manuscrits franciscains allemands ne nous apporte guère plus de lumière sur la nature exacte du tonaire franciscain. Il faut d'abord éliminer de nos listes le tonaire relié à la suite d'un bréviaire franciscain dans un recueil de Tegernsee³ : ce tonaire n'est pas franciscain, mais d'origine monastique, car il contient l'hymne *Te decet laus* propre à la seule liturgie de l'office bénédictin.

Dans un petit manuel du x^v^e siècle contenant les tons usuels et qui vient des franciscains d'Amberg (Clm. 2992), les tons psalmodiques avec leurs différences sont notés à la suite de la formule *Primi toni melodiam*, etc. (f. 220^v) qui est d'origine allemande (voir plus bas, p. 421).

Par contre, dans un recueil de traités qui a appartenu à une maison de franciscains de la province de Saxe (Paris, B.N. lat. 16664), on a préféré les formules usuelles *Primum quaerite*, etc. (f. 44) avant la transcription des huit psalmodies et de leurs différences. Ce manuscrit contient encore (f. 35^v) les *Intonationes psalmodorum secundum morem Coloniensis provinciae* : *Primus RE-LA... Dixit Dominus*, etc.⁴.

1. Bologne, Univ. 2893 (274 ff. 10,5 × 15 cm.) : E. CLOP, *I recitativi liturg. nella trad. francescana* : *Rass. greg.* VII, 1908, c. 513.

2. A titre d'exemple, voir COLMAR 452 (graduel des Antonins d'Isenheim, XIII-XIV^e s., f. 76-77 : *Le Graduel rom.* II, p. 46) ; FRIBOURG-EN-BRISGAU, Univ. 1138 écrit en 1466 à Wissembourg pour les Clarisses de Fribourg, f. 210^v : G. SEIFFERT, *Die Choralhandschr...*, 1956, pp. 124 ss. ; CAMBRIDGE, Univ. add. 3027 (XIV^e s.), f. 216^v — anc. f. 206^v — qui donne aussi les nos 5-6 du règlement franciscain de 1254 : M. HUGLO, *art. cit.*, *Festschr.Br.Stäblein*, p. 125 ; W. H. FRERE, *Bibl. musico liturg.* II, 1930, p. 97, n° 807.

3. Munich, Clm. 19558 (XV^e s.), f. 10 tonaire (le même que Clm. 6002) ; f. 88, *Ordo Breviarii fratrum Minorum secundum consuetudinem Romanae Curiae* : le filigrane du papier, l'écriture, les initiales diffèrent de la première partie.

4. K. W. GÜMPPEL, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, p. 172 (28) et 243 (99). Le diurnal des Franciscains de Bruxelles (Bibl. Roy. 4664 [catal. 537]) donne également la psalmodie du Ps. CIX, du *Benedictus* et de l'introït.

Le contenu des imprimés diffère à peine de celui des deux manuscrits cités. Dans la « *Musicae choralis medulla sive cantus gregoriani fundamentalis traditio* imprimée à Cologne en 1683 (voir la bibliographie), on donne après les chapitres préliminaires sur les clés, les notes, les nuances, un bref chapitre sur les huit tons ; après l'explicit (p. 16), viennent les *toni communes*, c'est-à-dire les tons psalmodiques, les divers *Benedicamus Domino*, la psalmodie d'introït, de *psalmodia rite ordinanda* (p. 100).

La *Musica choralis compendiosa...* (Olmütz 1666) à l'usage des novices franciscains, la *Musica choralis franciscana...* (Köln 1726) à l'usage des Recollets de la province de Cologne, le *Processionale fratrum Minorum... una cum fundamentalis cantus choralis instructio* (Ed. tertia, Coloniae Aggr. 1748) due au P. François Wissingh¹ ne dépassent guère les limites restreintes que le tonaire franciscain a connu dès le début de l'Ordre.

L'inventaire des sources est assez décevant, car il ne nous apporte aucun élément valable sur cet hypothétique tonaire qui serait à l'origine de la tradition du chant dans l'Ordre des Mineurs. Mais si cette tradition, issue de la tradition romaine réformée au début du XIII^e siècle, s'est fidèlement transmise, nous devrions trouver dans l'unanimité des témoins conservés une preuve tangible de cette origine romaine. Il faudrait donc comparer les listes de différences franciscaines entre elles et, en particulier, confronter les témoins italiens aux allemands : si le résultat de cette comparaison est positif, c'est-à-dire s'il y a unanimité dans le témoignage de tous les tonaires franciscains sur la question des différences, il resterait à comparer ceux-ci au « tonaire de la Curie »².

Cependant, cette remarquable unité interne propre au chant dominicain, quelle que soit l'origine du témoin examiné, ne se retrouve malheureusement pas dans la tradition franciscaine. Il est très probable que l'exemplar de 1254 ne contenait pas autre chose, en fait de tonaire, que le *Gloria Patri* des répons prolixes suivant les huit tons, dans l'antiphonaire, et la psalmodie d'introït au graduel ; quant à la psalmodie simple de l'office, elle relevait de la tradition orale.

1. Il n'a pas été tenu compte ici de ces ouvrages rédigés par des franciscains qui enseignent la théorie musicale en général et non à l'intention des novices de leur Ordre : ainsi François de Bruges (préface du Graduel et de l'antiphonaire romain de 1500), Bonaventure de Brescia (1510) et Aiguino (*Illuminato da Bressa*), 1562.

2. La comparaison proposée s'est réduite en fait à de simples sondages qui, pour aboutir à des conclusions définitives, demanderaient à être étendus à tous les témoins mentionnés.

Là où le chant traditionnel avait été foncièrement modifié — chez les Cisterciens et chez les Dominicains — un tonaire fixant nettement les règles de la psalmodie s'imposait.

Les Franciscains par contre, qui avaient adopté purement et simplement l'antiphonaire « romain » du XIII^e siècle n'avaient pas les mêmes raisons d'adopter un tonaire. Il leur suffisait de suivre les coutumes de la tradition locale et de prendre les différences psalmodiques telles qu'elles se trouvaient dans leur antiphonaire à la fin de chaque antienne (*Euouae*).

Cependant, s'il faut entendre par « tonaire » une collection de tons ou récitatifs pour les capitules, oraisons, lectures, etc., il n'est pas exclus que ce genre de tonaire ait figuré dans l'exemplar de 1254 et qu'il ait été rattaché au collectaire-capitulaire de l'office, sinon au bréviaire. C'est justement ce « tonaire » qui — suivant S. J. P. van Dijk — aurait été emprunté par les Franciscains et par les Augustins¹ à l'hypothétique « tonaire de la Curie », exactement comme le bréviaire.

Mais quant au tonaire, au sens précis du terme que nous avons toujours considéré jusqu'ici, — c'est-à-dire les tons psalmodiques avec leurs différences et les exemples liturgiques, — il faut bien reconnaître qu'il n'a pas été fixé aux débuts de l'Ordre, ni même en 1254. La tradition orale relative aux règles de la psalmodie² s'est fixée par écrit ultérieurement dans des petits recueils qui ont abouti au *Cantorinus* ou aux autres petits manuels imprimés comprenant aussi les tons usuels pour les capitules, oraisons et lectures. Les divergences de plan et de présentation de ces divers livrets, imprimés ou manuscrits, témoignent bien qu'il n'y a pas eu fixation écrite d'un tonaire dès le début comme chez les dominicains.

1. Les *Ordinationes divini Officii* (fin du XIII^e s.) des Augustins sont inédites ou plutôt n'ont été que tirées sur stencil par P. C. Langenweld à Nimègue (cf. S. J. P. van Dijk, *Origins...* I, 54).

2. Le R. P. van Dijk reconnaît bien ce point : « On the whole, however, it looks as though the friars did not copy this tonale frequently ; the tones were simply handed down by tradition... I am afraid, that you may have been misled by my use of the word tonale. The later medieval tonalia are very different in content from the older ones ! » (lettre du 14 mai 1963).