

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 XII

COMPARAISON DES ANCIENS TONAIRES

Devant la masse des sources anciennes rassemblées, analysées et classées, il est nécessaire de faire le point. Le musicologue dispose maintenant d'un matériel suffisant pour faire la synthèse historique concernant les origines du tonaire et de ses divers éléments. Cependant, il est nécessaire de dépasser le stade du document et de chercher ce que le tonaire peut nous apprendre sur l'origine des huit tons en Occident, sur l'organisation du répertoire en fonction de cette théorie, enfin sur les principes d'après lesquels le *musicus* qui préparait un tonaire classait les antiennes.

La voie qui permet de remonter dans le temps est la méthode comparative : tous les tonaires étant situés dans l'espace et classés par époques, il suffit de les comparer entre eux et de chercher la raison des divergences qu'ils présentent sur le classement de certaines pièces.

C'est cette vue d'ensemble qui nous permettra de retracer brièvement l'histoire des divers éléments du tonaire¹ et de retenir ce qui constitue l'essentiel.

I. LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU TONAIRE.

a) *Le titre* : Les plus anciens tonaires ne portent pas de titre (voir pp. 26, 30, 137, 234, 312, etc.).

Peu à peu, en Allemagne notamment, le contenu du livre suggère un titre :

Toni : voir pp. 357, 422 et *passim*.

Incipiunt toni : voir pp. (73, 79), 417, 419, 422, 423.

1. Cette synthèse qui regroupe les résultats de l'analyse faite en cours d'inventaire aurait dû être plus développée. J'ai finalement adopté le parti de la brièveté : les conclusions importantes sont rassemblées ici et justifiées par les références aux chapitres précédents. En somme ce paragraphe sur les éléments du tonaire constitue un index des sujets traités en cours d'analyse.

Incipiunt toni felicitare : voir p. 319.

Incipiunt toni qui honorifice emendati et patefacti sunt..., etc. : deuxième titre du tonaire de l'Abbé Odon qui remplaça le titre primitif *Incipit formulas super tonos, qualiter unusquisque cantor...* Le terme *formulae modorum (tonorum)* est d'usage principalement italien¹.

Incipiunt octo toni Musicae artis... (Régino : cf. pp. 73, 79).

Incipiunt octo officiales toni : p. 341.

Cependant, le mot *tonarius* apparaît dans la seconde moitié du x^e siècle, dans la région du lac de Constance : on le relève dans un catalogue de livres de l'abbaye de Pfäfers, canton de Saint-Gall (voir p. 15), puis dans la *Musica* de Bernon de Reichenau, selon lequel le terme est déjà « coutumier » (GS.II 63 A) : mais le fait que Bernon justifie l'usage du terme par un appel à la coutume implique bien que ce terme est un néologisme. Il est du genre masculin, alors que les noms de livres liturgiques sont habituellement du neutre : *cantatorium*, *hymnarium*, *homiliarium*, etc. La raison est que le mot *tonarius* apparaît comme un adjectif substantivé : (*liber*) *tonarius*, comme *liber antiphonarius* au lieu de *antiphonarium*. Cependant, le titre *libellus tonarius* est un néologisme (voir p. 254). Quant à *Intonariu(s)*, issu de *tonarius*, et *Intonarium* ils n'apparaissent qu'à la fin du xiii^e siècle (voir pp. 184, 431).

Le mot *tonale* est employé par les cisterciens (voir pp. 333, 358) pour désigner le tonaire de leur Ordre, attribué à saint Bernard : *Tonale sancti Bernardi*. Il est adopté par les anglais (voir pp. 344, 346) et il est d'ailleurs passé tel quel dans la langue anglaise (*Tonal*), tandis que les allemands ont naturellement préféré *Tonar*, dérivé de *tonarius*. Mais le mot est du genre masculin ou neutre suivant les auteurs : *der Tonar* (Omlin, Oesch, Lipphardt) ou *das Tonar* (Schlecht Irtenkauf).

En français, le mot « tonaire » reste un terme technique qu'on chercherait en vain dans le dictionnaire de Littré ou dans celui de l'Académie !

b) *Indication du ton* : Les plus anciens tonaires n'ont d'autre titre que l'énoncé du premier ton : *Aut(h)enticus* (var. *Autentus*, *Authentus*) *protus* ; le ton suivant est intitulé *protus* également, car il a la même finale, mais *plag(al)is* : *plag(al)is protus*².

1. Voir pp. 184 et 206, mais aussi Odorannus de Sens (P.L. CXLII, 809 B).

2. Variante *plagi* et même *plai* (dans le tonaire du viii^e s. : voir p. 27) : le *g* est tombé comme dans le mot *aïus* (pour *agius* αἰγιος) de l'ancienne liturgie gallicane. Cf. encore *Noeais* pour *Noeagis*.

Les termes de la numérotation sont d'origine grecque : *protus* (πρῶτος), *deuterus* (δεύτερος), *tritius* (τρίτος), *tetrardus* (τέταρτος). Le terme apposé, qui indique un découpage de l'ensemble, une partie du tout, vient du grec byzantin : *plag(al)is* πλάγιος¹. Le terme ἤχος qui apparaît dès le VII^e siècle dans les manuscrits de chant byzantin² s'emploie à la place correspondante à « authentique » dans la terminologie occidentale. En effet, si *plag(al)is* équivaut à πλάγιος, *authentus* n'a pas d'équivalent dans la terminologie musicale byzantine³ : ἤχ' α' (*protos*) désigne le « premier (ton) » [l'authentique], par opposition à πλ.α', le premier plagal.

Cependant, en Occident il a fallu chercher un terme qui puisse être opposé à *plag(al)is* : on a alors adopté *authentus*⁴, ou plus exactement — suivant la leçon ancienne attestée par Aurélien de Réomé, le tonaire de Metz et Régino de Prüm — *authenticus*, terme qui appartient au vocabulaire canonique et liturgique de l'époque carolingienne⁵.

L'analyse de la terminologie nous fournit donc une attestation d'origine et une datation : le système latin des huit tons est bien d'origine byzantine, mais il a été adapté, acclimaté, en Occident à l'époque carolingienne. Du fait que le tonaire de Saint-Riquier, à la fin du VIII^e siècle, utilise la terminologie en question sans glose expli-

1. Le terme πλάγιος apparaît pour la première fois semble-t-il dans les écrits de l'alchimiste Zosyme de Panopolis (éd. Berthelot-Ruelle, p. 433 : voir le commentaire de Eg. Wellesz, *A History of Byzantine Music...* (2^e éd., Oxford, 1961), pp. 72 ss.). L'abréviation πλ a été relevée dans un fragment copte cité par R. MÉNARD dans *Rev. de Musicol.* 36, 1954, p. 28.

2. Le terme ἤχος se déchiffre dans un papyrus du VII^e s. (*Patrol. Orientalis* XVIII, fasc. III, p. 437) et se lit dans les Canons du VIII^e s., sans notation évidemment, conservés à Londres, Br.Mus. add. 26113 : cf. art. « Londres » (H. LECLERCQ) du *Diction. d'archéol. chrét. et de liturgie*, IX, c. 2366.

3. Dans la théorie ancienne, car dans les traités plus récents (tel que celui qui est publié par L. TARDO, *L'artica melurgia bizant.* 1938, p. 167) on rencontre le terme ἡγῆσις rétroversion de *authenticus* (cf. la glose *authenticus sive magister*). C'est au Prof. Ol. Strunk que je suis redevable de cette indication.

4. De αὐθέντης « qui surmonte, qui domine » : étymologie donnée par J. CHAILLEY, *Essai analytique sur la formation de l'Octoechos latin : Essays presented to Eg. Wellesz* (Oxford, 1966), p. 85. Cette étymologie est certes satisfaisante du point de vue musical, mais seulement dans la perspective de l'analyse modale médiévale. L'absence d'un terme grec correspondant au latin *authenticus* dissipe les réticences de l'auteur (p. 84, n. 1) au sujet du terme « plagios » — sans la contrepartie attendue (notre « authentique ») — dans l'ancien texte attribué à Zosyme de Panopolis sur la Musique et l'Alchimie (Ed. BERTHELOT-RUELLE, *Coll. des Alchimistes grecs*, II, 1888, p. 433).

5. Sur l'usage du terme *authenticus* dans l'ancienne liturgie gallicane et dans la désignation des livres officiels (coll. canonique *Dionysiana*, Bible, Sacramentaire grégorien Hadrianum) de l'époque carolingienne, voir A. DOLD, « *Enthenticus-Authenticus* »... *seine Stellung in der Liturgiegeschichte* : *Münchener Theolog. Zeitschrift* XI, 1960, pp. 262-266.

cative, on peut induire qu'elle était déjà reçue à ce moment : les termes ne sont pas nouveaux et ils devaient déjà être adoptés dans le modèle de ce tonaire¹, plus ancien d'une ou deux décades...

D'autre part, dans les répertoires liturgiques italiques (vieux-bénéventain, vieux-romain, ambrosien pur), la relation tonique-dominante ne constitue pas — à la différence du chant grégorien — un principe essentiel de composition : ici, la double organisation de l'échelle autour d'une des quatre toniques possibles confère au répertoire grégorien une systématisation de la composition bien supérieure aux autres procédés de composition plus anciens². Que le système modal grégorien ait été emprunté directement au byzantin ou par l'intermédiaire d'un autre répertoire (le chant gallican), ceci est un autre problème. Il n'en reste pas moins vrai que la terminologie en usage et l'organisation modale qu'ils révèlent portent la marque indiscutable d'une origine byzantine³ revue et adaptée en Occident à l'époque carolingienne.

Cette terminologie a été utilisée durant toute la première moitié du IX^e siècle sans qu'on en comprenne toujours bien le sens. L'exégèse n'a commencé que durant la seconde renaissance carolingienne lorsque, sous l'impulsion de Jean Scot, les termes grecs utilisés dans les diverses disciplines des Arts libéraux furent traduits et glosés. Si Aurélien a cherché — sans d'ailleurs le découvrir — le sens des formules échématisques *Noeanne*, *Noeagis* (voir plus bas, p. 386), d'autres avant lui avaient expliqué le sens des termes grecs en usage dans les tonaires. Ainsi, *authentus* = *autoritas sive testamentum*⁴; *authenticus* = *auctor, magister vel exemplar*; *plagalus* = *lateralis, latus vel pars sive inferior* (GS.I 40 A) d'où la justification *Plagis proti minorem sonum habet quam autenticus* (prolog. ajouté au tonaire de Metz, éd. Lipphardt, p. 12).

Ces commentaires et explications se colporteront à travers tonaires

1. Ce modèle daterait donc du début du règne de Charlemagne et serait alors contemporain de la première promulgation du chant grégorien : c'est à la fin du VIII^e s. que le *cantus romanus* disparaît devant le chant qui se réclame de st. Grégoire (*Gregorius praesul...*), non sans laisser des traces, aussi bien dans le graduel du Mont-Blandin que dans le tonaire de St. Riquier (voir p. 29, note 1).

2. J. CLAIRE, *L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux*, suite d'art. dans *Revue grégorienne* XL, 1962, pp. 196 ss. (sans conclusions d'ensemble par suite de l'interruption de la publication).

3. A. GASTOUÉ, *Über die acht Töne...* : *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* XXV, 1930, pp. 25-30 ; E. WERNER, *The Sacred Bridge* (London-New-York, 1959), p. 401.

4. Glose en relation avec le terme *authenticus* désignant l'authenticité d'un testament : cf. A. DOLD, *art. cit.*, *Münchener Theol. Zeitschr.* 1960, p. 264.

et traités durant tout le Moyen-Age. Cependant, aux dénominations byzantines des tons seront peu à peu juxtaposées une numérotation latine de I à VIII : *Authentus protus id est primus tonus... Plagis tetrardi id est octavus tonus*. Cette « numérotation » a été parfois attribuée à l'auteur du *Dialogus de Musica* du début du XI^e siècle¹ : mais cet auteur anonyme fait état à ce propos d'une « *consuetudo* » (GS.I 259 A), ce qui revient à dire que l'usage est déjà ancien. De fait, les tonaires aquitains adoptent habituellement la numérotation par tons², de I à VIII.

Dans plusieurs tonaires, nous rencontrons une équivalence entre les tons de la musique ecclésiastique et la nomenclature topique pseudo-grecque : cette équivalence est due à l'auteur de l'*Alia Musica*³. C'est la plus répandue. D'autres tonaires ont adopté une équivalence différente qui a pour origine le grand tableau des notations du IV^e livre de Boèce⁴ sur lequel on a plus d'une fois ajouté un chiffre romain pour marquer la concordance entre les tropes et les tons de la musique ecclésiastique⁵. Dans le tableau suivant, nous avons dressé la comparaison entre ces deux systèmes d'équivalences. Un manuscrit de l'école de Liège, aujourd'hui à Prague (cf. p. 302) propose une troisième « équivalence ».

1. GS.I 259 A (voir dans le même sens, le *Micrologus* de Guy, ch. XII : CSM.4, p. 149, qui trouve la pratique « abusive »). Cf. C. VIVELL, *Frutolfi... Tonarius* (1919, p. 15). Cependant, Hucbald avait déjà proposé l'équivalence entre les noms anciens et la numérotation continue *primus, secundus...* (GS.I 119 A).

2. Voir le chap. IV. Dans les tonaires, le terme *tropus*, pour *tonus*, est rare (le cas du Vatic.Reg. 1638, du X^e s., s'explique par le voisinage du tonaire et de Boèce). Odorannus de Sens intitule son tonaire *Formae regularium modorum*, avec la glose interlinéaire du titre *tropi et toni et modi idem sunt*, réminiscence de Boèce. *Modus*, enfin, remplace parfois accidentellement *tonus* dans l'énumération des VIII tons : *Incipit tonus primus... Incipit modus secundus...* (Piacenza, Bibl. Cap. 65).

3. Le processus de la relation entre les ps. modes grecs et les tons de la musique ecclésiastique a été retracé par J. CHAILLEY, *L'Alia Musica* (1965), pp. 28 ss. Voir aussi, dans un sens différent, A. MACHABEY, *De Ptolémée aux Carolingiens : Quadriivium VI*, 1964, pp. 37-56.

4. Au chap. 15 (*de modorum exordiis*) : P.L. LXIII 1279. Le Tableau est reproduit par H. POTIRON, *Boèce...* (1961), p. 138.

5. Par ex. dans Paris, B.N.lat. 7297 (X^e s.), St. Lomer de Blois, f. 87 ; Wolfenbüttel, Gud.lat. 79 (cat. 4383), du Sud-Ouest de la France (St. Martial ?), f. 29^v ; mais encore dans les *Regulae* de Guy d'Eu (CS.II 162) et dans le *Speculum Mus.* de Jacques de Liège (CS.II 211, d'après Paris, B.N.lat. 7207, f. 211^v). — Dans Munich Clm 14729 (X^e s.) du fonds de St. Emmeran, f. 220, on aurait transcrit, d'après le catal. de Halm, une « *tabula tonorum musicae graecae et ecclesiasticae* » : en fait, il s'agit de la liste des degrés du Grand système complet en grec et en latin, avec en face, à partir de l'hypate des hypates, la « concordance » avec les quinze « modes » grecs : *ypodorius, ypofrigius, ypoeoilius*, etc.

c) *Formules échématicques et antiennes-types*¹ : Les plus anciens tonaires — sauf celui de Saint-Riquier, de la fin du VIII^e siècle, qui en vérité est un tonaire abrégé et incomplet — font suivre l'indication littérale ou numérique du ton d'une formule qui n'a aucun sens intelligible : *Noeane*, *Noeagis*. Ces formules ne sont autres que les formules échématicques du répertoire byzantin, mais légèrement déformées quant au texte et prolongées mélodiquement par un mélisme, appelé *neuma*. Ces huit formules se rencontrent parfois à l'état isolé, hors des tonaires, en particulier dans les manuscrits du groupe de l'*Enchiriadis* (voir pp. 62, 70).

Dans les manuels de théorie musicale byzantine du XV^e siècle, on rencontre des listes d'*echemata* semblables, mais classées suivant l'ordre en usage en Orient : *Protos*, *Deuteros*, *Tritos*, *Tetartos*, *Plagios protos*, etc. L'*echema* est suivi d'un ou de plusieurs exemples liturgiques. Ce genre de listes, destinées à l'enseignement des tons (διδασκείν, écrit l'Hagiopolitès) évoque aussitôt nos tonaires abrégés d'Occident. En remontant dans le temps, Jørgen Raasted a remarqué que déjà au XII^e siècle des listes de formules d'intonation avaient été transcrites au début des livres de chant : « Nous ignorons comment étaient utilisées les tables d'*echemata*, mais la coexistence de ces listes théoriques et des livres pratiques de chant sous la même reliure nous permet d'inférer avec une certitude suffisante que l'enseignement des listes s'appuyait en pratique sur les mélodies [liturgiques] contenues dans le manuscrit. Les listes appartenaient apparemment à la classe d'enseignement et le manuscrit dans lequel elles étaient incluses servaient non seulement pour les fonctions liturgiques, mais encore comme manuel pour les étudiants en chant byzantin. »²

En Occident, ces formules sont attestées pour la première fois par Aurélien de Réomé (vers 850) et il semble, — si nous admettons que, dans le chap. IX du *De Musica disciplina*, quelques bribes de la légende attribuant l'invention des quatre tons paraptères à Charlemagne reposent sur des éléments historiquement valables — que l'adoption de ces formules peut remonter à l'époque carolingienne.

1. Ce paragraphe est le résumé de notre mémoire sur l'*Introduction des formules échématicques byzantines en Occident* traduit en anglais pour les *Studies in Eastern Music III* (1971).

2. J. RAASTED, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzant. Mus. Mss.* (Copenhague, 1966), p. 49 B. Des parallèles occidentaux plus anciens, l'auteur tire la conclusion que les formules échématicques étaient déjà en usage en Orient au IX^e s. : en Orient, ces formules étaient entonnées au chœur par le *protopsaltes* pour « mettre dans le ton » les autres chantres. En Occident, elles servaient à l'étude, mais le « *neuma* » final a tout de même fait sa rentrée au chœur dès le XII^e siècle (voir plus bas, p. 389).

Les formules échématicques figurent dans tous les manuscrits du tonaire carolingien dont l'archétype a été daté des environs de 830. Sans doute, font-elles défaut dans le tonaire de Saint-Riquier : mais ce tonaire est incomplet — il ne donne aucune pièce de l'office — et ne peut donc apporter un élément de poids dans la question.

Il est donc très possible que l'origine des formules échématicques soit solidaire de l'adoption de la terminologie byzantine des tons : leur introduction ne semble pas avoir été faite après la traduction en latin des noms des tons inscrits dans le premier tonaire carolingien. Autrement dit, le premier tonaire qui, en Occident, a dressé la classification des antiennes du répertoire suivant les huit tons, contenait ces deux éléments d'origine byzantine : la dénomination byzantine des tons latinisée (*Authentus protus*, etc.) et les huit formules échématicques.

Cependant la tradition littéraire et musicale des formules échématicques se partage en deux branches. La grande majorité des tonaires réduit à deux la variété des formules : une formule longue pour les tons « authentiques » (*Nonnenoeane*) et une plus brève pour les plagaux (*Noeagis*). Cette réduction à deux types est-elle primitive ? Elle a toutes les apparences d'une simplification très ancienne faite par un théoricien aux débuts de la tradition manuscrite du tonaire.

Un groupe très cohérent de manuscrits, qui se rattache de manière plus ou moins étroite à la collection de textes réunis autour de la *Musica Enchiriadis* (voir pp. 62, 69, 70), nous donne une liste de huit formules différentes : à chaque ton correspond une formule propre comme dans le chant byzantin. Les formules de ce groupe sont d'ailleurs assez voisines des formules byzantines quant au texte (voir tableau comparatif hors-texte), non sans quelques inévitables variantes dues en partie à des particularités de prononciation.

La mélodie des formules échématicques byzantines est une mélodie syllabique, sans vocalise finale, qui donne les éléments architecturaux du ton. Dans la tradition occidentale, les formules échématicques se terminent par un long mélisme (*neuma*) dont la restitution est donnée d'après les manuscrits notés sur tableau hors-texte¹. Il est notable que l'intonation de ces mélodies se fait généralement sur la dominante et qu'elle retourne à la tonique par degrés conjoints : la composition de ces formules est sans analogie avec celles qui sont employées

1. La mélodie transcrite sur le tableau hors-texte n'est pas une version critique absolument définitive : c'est la résultante des mélodies notées en neumes par les plus anciens manuscrits et « traduites » par les manuscrits aquitains et italiens.

TABLEAU COMPARATIF DES MÉLODIES DES FORMULES ÉCHÉMATIQUES

Mélodie byzantine

Mélodie occidentale brève

Mélodie occidentale avec « *neuma* »

ἦχ. α' α ν α ve α ve ζ	I. No - ne - no - e - a - ne(1)	No - an - no - e - a - ne
πλ. α' α ve α ve ζ	II. No - e - a - gis	No - e - a - gis
ἦχ. β' ve α ve ζ	III. No - e - no - e - a - ne	No - e - o - e - a - ne
πλ. β' ve α ve ζ	IV. No - e - a - gis.	No - e - a - gis.
ἦχ. γ' α ve α ve ε ζ	V. No - e - o - e - a - ne.	No - e - o - e - a - ne
βαρύς α α ve ζ	VI. No - e - a - gis.	No - e - a - gis.
ἦχ. δ' α γ α	VII. No - e - o - e - a - ne	No - e - o - e - a - ne.(4)
πλ. δ' ve α γ ε	VIII. No - e - a - gis.	No - e - a - gis.

D'après J. RAASTED, *Intonation Formulas in Byz. Music. Mss.* (1966), p. 9.

1. Hucbald (GS. I, 118).

2. Ms. d'Aurélien de Réomé (Valenciennes 148 [141], fol. 71, not. paléo-franq.) et *Scholia* de la *Musica Enchiriadis* (GS. I, 179, notation dasiane).

3. A partir de cette ligne, restitution d'après les manuscrits aquitains.

4. La restitution des deux formules du VII^e ton est incertaine en raison de lacunes matérielles dans les meilleurs témoins aquitains.

pour la centonisation des pièces grégoriennes appartenant au « fonds primitif » du répertoire. Bien mieux, les théoriciens ne s'appuient presque jamais sur ces formules pour définir l'ambitus propre de chaque ton : le petit traité franco-anglais *Cantus qui legitime est factus...*¹ s'appuie sur elles pour définir les caractéristiques du premier et du deuxième tons : *Primus tonus orditur sua mela in C gravi usque ad A... Secundus tonus orditur sua mela in A gravi usque ad F...* En fait le *melum* du *neuma* du II^e ton ne descend pas au la grave : mais la formule de l'antienne-type *Secundum autem...* commence comme beaucoup de pièces en deuxième ton du répertoire par D-A. Cependant, le maître lombard du Dialogue, au début du XI^e siècle, établit la *formula* c'est-à-dire l'échelle propre à chaque mode, ni sur les formules échématisques, ni sur les antiennes-types qui en dérivent². L'ambitus de ces formules, prolongées du *neuma* est généralement plus serré que celui qui sera fixé pour chaque mode dans la théorie médiévale classique : il couvre habituellement la quinte, parfois la sixte au-dessus de la tonique, alors que suivant la doctrine classique, les authentiques peuvent monter jusqu'à l'octave au-dessus de la tonique et les plagaux descendre à l'octave sous la dominante psalmodique. Dans ces conditions, force est d'admettre que le *neuma* n'est pas primitif et qu'il constitue une sorte de « trope » musical ajouté après coup — mais cependant à une date très ancienne, vue sa diffusion universelle dans les manuscrits — à la formule échématique brève.

Le doute se fonde sur le fait qu'une branche de la tradition, non des moindres, celle des tonaires aquitains³, confirmée par le témoignage indépendant des théoriciens du Nord de la France à la fin du IX^e siècle⁴, nous a conservé une formule brève, exactement comme les manuscrits byzantins (voir tableau hors-texte). Les manuscrits aquitains transcrivent les deux formules à chaque ton du tonaire : la longue, avec *neuma* avant les antiennes de la Messe, l'autre, la brève, avant les répons ou avant les antiennes de l'Office. La diastématique précise de la notation de ces tonaires permet le déchiffrement et la

1. Traité inédit (du XI-XII^e s. ?), connu par un seul manuscrit français (Milan, Bibl. Ambros. M. 17 sup. du XII^e s., de Laon, f. 39 : cf. CSM.4, p. 41) et par trois manuscrits anglais (Cambridge, Trin. Coll. 944, XII^e s., fol. 136^v, cf. CSM.4, pp. 7-10 ; Oxford, Bodleian Libr. Bodl. 613, XIII^e s., fol. 40^v ; Vaticane, Reg. 1146, XIV^e s., fol. 21^v-23^v, *The Th.* II, pp. 112-116).

2. Cf. M. HUGLO, *L'auteur du Dialogue...* : *Rev. de Musicologie* LV, 1969, pp. 168-169.

3. J. RAASTED, *Intonation Formulas...*, pp. 154-156.

4. Hucbald (GS.I 118 A : transcription réalisée par Y. Chartier d'après son édition critique d'Hucbald) ; *Scholia* de l'*Enchiriadis* (GS.I 179 B : texte collationné sur quelques anciens manuscrits).

comparaison des formules brèves avec les longues ¹, abstraction faite du *neuma*.

Les formules échématisques ne se chantaient pas au chœur en Occident : elles servaient à la mémorisation des huit tons. Cependant, ces formules intriguèrent la curiosité des maîtres chargés de les transmettre et de les commenter : Aurélien de Réomé interroge un grec sur le sens des formules en question (GS.I 42) ; l'auteur de l'*Enchiriadis* (GS.I 158 B), Régino de Prüm (GS.I 247 B) et Bernon de Reichenau (GS.II 77 A) font observer qu'il ne faut pas leur chercher un sens, car elles sont simplement des *syllabas modulationi attributas* (GS.I 158 B), des *syllabae ad investigandam melodiam aptae* (GS.I 216). Ce n'est qu'au début du XI^e siècle qu'on tente de trouver, malgré l'avis des maîtres cités, une interprétation des textes mystérieux, basée sur une étymologie approchée : *NOE dicitur a greco quod est « nus »* (νόος-νοῦς)...

Ce texte explicatif a connu quelque diffusion ², mais il n'a cependant pu assurer la survie des formules échématisques qui, dès le X^e siècle, se trouvèrent en concurrence avec des antienne latines.

Ces antienne, que nous avons dénommées « antienne-types », en raison de leur destination, — elles servaient en effet à reconnaître par comparaison le ton convenant le mieux à une antienne (voir p. 202), — ne viennent pas du répertoire liturgique, mais ont été composées spécialement pour le tonaire. Leur texte est tiré de l'Évangile ou inspiré par le texte sacré :

- I. *Primum querite regnum Dei* ³ : Matth. VI 33.
- II. *Secundum autem simile est huic* : cf. Matth. XXII 39.
- III. *Tertia dies est quo(d) haec facta sunt* : cf. Luc XXIV 21.
- IV. *Quarta vigilia venit ad eos* : cf. Matth. XIV 25.
- V. *Quinque prudentes* ⁴ *intraverunt ad nuptias* : cf. Matth. XXV 10.

1. L'auteur de l'*Enchiriadis* connaissait l'existence de ces deux types de *moduli* ou formules : voir plus haut, p. 62.

2. Les références aux sources sont données dans CSM.4, pp. 20, 42, 47, 56 ; *The Th.I*, p. 116. Le texte du ms. de Prague, Univ. XIX C 26 (anc. Tetschen) a été édité par E. LANGER, dans *Kirchenmusikal. Jhb.* XXVII, 1902, p. 79. Cf. A. W. AMBROS, *Gesch. der Mus.* I, p. 445, n. 6 ; R. AIGRAIN, *Rev. des Étud. grecq.*, 1941, p. 94, n. 1.

3. Cette antienne ne doit pas être confondue avec l'ant. liturgique au texte plus long, et peu répandue, qui commence également par *Primum querite* (CAO III, n° 4377, cf. LIPPARDT, *Der kar.Tonar...*, p. 25 et note), ni avec la communion ayant ce même incipit (HESBERT, *Antiph.Miss. sext.*, n° 181).

4. Le mot *virgines*, postulé par le contexte de la parabole évangélique, a naturellement été ajouté par plusieurs tonaires : Clm. 14272, Paris, B.N.lat. 7185, f. 116 ; Aix-la-Chapelle (série des antiphonaires de Francon) ; le tonaire

VI. *Sexta hora* { *sedit super puteum* (version commune) : cf. Jo IV 6
 ascendit in crucem (version aquitaine, etc.)¹.

VII. *Septem sunt spiritus ante thronum Dei* : cf. Apocal. IV 5.

VIII. *Octo sunt beatitudines* : cf. Matth. V 3-II.

Le chiffre du ton prêtait naturellement au symbolisme et ce symbolisme a trouvé son expression en des termes semblables dans les autres séries de formules qu'on peut relever à Saint-Gall (voir p. 234), chez Bernon de Reichenau (p. 277), à Augsbourg (p. 290) : il s'est encore exprimé dans la peinture et la sculpture, soit dans la décoration des tonaires du Sud-Ouest de la France (voir pp. 137 et 138) ou dans celui de Plaisance (voir p. 178), soit dans la sculpture des chapiteaux à Cluny et à Autun².

A quelle époque ces antiennes-types ont-elles été composées ? Il est difficile d'indiquer une date précise, bien qu'on voie la série apparaître peu à peu dans la tradition manuscrite. Les plus anciens tonaires ignorent cette formule : dans la copie du tonaire de Reginon conservée à Bruxelles, une seconde main les a ajoutées en interligne (voir p. 73 ; le plus ancien tonaire de Saint-Martial (Paris, B.N. lat. 1240), daté de 933-936, ignore encore les antiennes-types. La série a été insérée dans un *Libellus precum* de Tours du IX^e siècle, à la fin du X^e siècle ou au début du siècle suivant³. Enfin, la première pièce de la série, *Primum querite...*, a été ajoutée sur le plat de la reliure d'un *Liber Officialis* d'Amalaire de la région du Lac de Constance

de Sarum ; le Vat.lat. 5129 ; cf. encore CS.III 447. Noter que le mot ajouté est accentué par un podatus qui se trouve sur -gi dans le ms. lat. 7185, mais sur vir- dans les mss. sur lignes.

1. Manuscrits aquitains : voir le tableau de la p. 134 ; Mss. italiens : voir pp. 168-173. Enfin, voir le traité d'Élias Salomon (clerc de Périgueux) dans GS.III 51. L'auteur de cette variante a confondu l'heure de l'agonie du Christ en croix, la sixième heure (Math. XXVII 45, Luc XXIII 44), avec celle de la crucifixion, la troisième (Mc XV 25).

2. La datation des chapiteaux de Cluny est discutée par les spécialistes : retenons la date de 1115-1120. Ceux d'Autun, vers 1130. Le symbolisme des tons est précisé, à Cluny, par une inscription dont la transcription a été faite par R. W. LLOYD, *Cluny Epigraphy : Speculum* VII, 1932, pp. 346-348. La bibliographie relative à ces chapiteaux a été donnée par M. HUGLO, *Le chant grégorien* (Musique de tous les temps, n° 47, 1968), p. 23.

3. Paris, B.N.lat. 13388, fol. 5 (deux neumes français en fin de lignes) : cf. E. K. RAND, *A Survey of Mss. of Tours*, n° 143 A (p. 169) ; A. WILMART, *Precum libelli quattuor...* (Roma, 1940), pp. 63 ss. La décoration franco-saxonne du manuscrit et surtout l'invocation de S. Géry, évêque de Cambrai dans les litanies (f. 24^v), invitent à chercher l'origine de ce manuscrit dans le Nord de la France plutôt qu'à Tours. D'ailleurs l'écriture n'emploie pas le g, dont le haut rappelle un z, si caractéristique de l'écriture tourangelles.

vers la même époque¹. La troisième, *Tertia dies*, est citée en Allemagne dans le petit traité Anonyme Vatican, composé au x-xi^e siècle (cf. p. 36).

En somme, ces antiennes-types ont été composées dans le second tiers du x^e siècle, c'est-à-dire au moment même où la numérotation des tons de I à VIII a été juxtaposée à la dénomination byzantino-latine primitive. Comme ces antiennes sont restées inconnues des tonaires sangalliens, qui connaissent une autre série (voir p. 234), il est permis de conclure que le tonaire qui fut introduit à Saint-Gall en même temps que les autres livres de chant devait être très ancien.

Ces antiennes-types ont été juxtaposées aux formules échématisques jusqu'au xii^e siècle. L'Abbé Odon a dû insérer les deux séries dans son tonaire, mais le Maître lombard auteur du Dialogue et surtout Guy ont dû écarter les formules byzantines en même temps que l'ancienne terminologie gréco-latine de l'*Ars Musica*, pour ne garder que les seules antiennes-types qu'ils citent souvent dans leurs traités².

Il est bien compréhensible que les copistes ne se soient pas astreints à maintenir la dualité de formules, d'autant que le mélisme final des antiennes-types était absolument identique au *neuma* des formules échématisques. Dans plusieurs manuscrits, encore au xiii^e siècle et même bien après, le mot *neuma* (*neupma*, *pneuma*) est écrit sous la vocalise finale³ de la première antienne ou encore en marge (*Neuma primi toni*). Parfois même, certains tonaires récents donnent le *neuma* seul, sans l'antienne-type.

Cependant, le *neuma* a connu une destinée assez singulière : appartenant de droit et de fait à un livre de théorie musicale, il a fait son entrée au chœur et a été chanté dans les offices liturgiques, au moins à certaines périodes de l'année. Le *neuma* ne se chantait, soudé à la finale de l'antienne, qu'après la reprise de celle-ci à la suite de la doxologie du psaume ou du cantique évangélique de Laudes ou de Vêpres.

La limitation de l'usage du *neuma* à certaines heures de l'office ou à certaines périodes liturgiques a naturellement varié durant tout le

1. Stuttgart, Württ.Landesbibl.HB VII 43 (prov. Weingarten F 42, ann. 1630) : M. HANSENS dans *Ephemer.liturg.* XLVII, 1933, pp. 318 ss. ; *Studi e Testi* 138 (1948), pp. 124 ss. Le catalogue de Stuttgart (II 5 [1963], p. 187), à la suite de la dissert. de W. IRTENKAUF (I, p. 36, n° 18) a confondu l'ant. *Primum querite* avec la communion du XIV^e dimanche après la Pentecôte. La notation de notre antienne, très fine et très archaïque, ne laisse aucun doute sur la nature de la pièce. Le *neuma* final est noté.

2. Voir *Revue de Musicologie* LV, 1969, p. 168.

3. Voir par ex. Paris, B.N. lat. 11266 (xiii^e s.) 17^v ; lat. 906 (xvi^e s.) f. 325 etc.

Moyen-Age : un usage non primitif ne recueille jamais l'unanimité de la tradition.

A quelle époque le *neuma* est-il entré dans l'usage liturgique ? La réponse est fournie par l'examen des tonaires et des divers livres liturgiques. Le témoignage des antiphonaires est assez mince¹. Il demanderait une enquête approfondie. Les Ordinaires², les traités des liturgistes médiévaux³ et quelques tonaires⁴ nous apportent des éléments fort utiles sur le chant du *neuma* qui semble avoir été très répandu durant le Moyen-Age.

Les textes nous apprennent encore que le *neuma* s'appelait *stivae*, *cauda* ou *jubilus*⁵.

Cet usage très répandu nous explique pourquoi le *neuma* a été choisi comme *tenor* dans plus d'un motet au XIII^e et au XIV^e siècle (voir p. 338). Plus tard, c'est l'organiste qui jouera à l'orgue la mélodie du *neuma*⁶ : mais cet usage a sans doute commencé bien avant le XVI^e siècle.

1. L'ant. *Nos qui vivimus* est notée avec son *neuma* dans l'antiphonaire de Piacenza, B.Cap. 65, f. 297^v : le ton « pérégrin » bien que classé habituellement à la suite du VIII^e ton, en dehors du tonaire par conséquent, ne peut être suivi du *neuma* du VIII^e ton, mais de celui du premier.

2. Le dépouillement des Ordinaires sur ce point — et sur d'autres questions de musique ancienne ! — n'est pas encore fait. On trouvera quelques éléments dans l'Ordinaire d'Amiens (éd. G. DURAND, 1934, p. 22, etc.) ; dans celui de Bayeux (éd. U. CHEVALIER, 1902, pp. 5, 138, etc.) ; dans celui de Chartres (éd. Y. DELAPORTE, 1953, pp. 95, 105, etc.) ; dans le *Rituale... eccl. Suessoniensis* (éd. POQUET, p. 72), enfin dans l'Ordinaire de Rheinau (éd. HÄNGGI, 1957, p. 51, etc.). Au début de ce dernier ouvr. (pp. xxv ss.), une liste d'Ordinaires publiés ; dans *Le Graduel romain*, II, pp. 189 ss. une liste d'Ordinaires manuscrits, constituent une base de départ pour les recherches sur ce point d'histoire.

3. J. BELETH († apr. 1165), *Rationale* (P.L. CCII, c. 46 D) suivi par Sicard de Crémone. GUILLAUME DURAND de Mende († 1296) *Rationale* IV, 22, V 2, VI 13, etc.

4. Celui de la Curie romaine (voir p. 228), celui de Königshofen (éd. F. X. MATHIAS, d'après Prague, Univ. XI E 9, f. 236^v) ; Conrad de Saverne (éd. Gümpel, p. 223) ; le *Tractatus de Musica plana* (CS.II 470), etc. Dans les intonations imprimées à l'usage du diocèse d'Urgell au XVI^e siècle (fol. xxxiii), on ne trouve que quatre « neumes » : un neume en ré pour les tons I et II ; un en mi pour les tons III et IV, etc. Des rubriques précisent l'usage liturgique du *neuma*.

5. Jean de Grouchy (éd. Rohloff, pp. 63-64) ; Jean de Muris (GS.III 229 B) ; Conrad de Saverne (voir plus bas, p. 440). Jacques de Liège (CS.II, pp. 320, 339), qui mentionne l'alternance à deux chœurs. Le mot *stivae*, relevé par les Cisterciens (P.L. CLXXXII, 1130) appelle un contrôle sur les sources et une explication...

6. L'antiphonaire néo-gallican de 1681, indique bien dans la préface (de l'abbé Chastelain) que « *ubi sunt organa, ea in annualibus et solemnibus loco neumatium pulsantur* » : mais l'usage serait plus ancien et remonterait au XVI^e sinon plus haut, selon A. DURAND, « *Neumae* » et *liturgie parisienne dans le Liber VII motetorum de P. Attaignant (1534)* en préparation.

Enfin, il reste à évoquer, pour mémoire, le témoignage des liturgies néogallicanes du XVIII^e siècle qui maintinrent le *neuma* dans le nouveau répertoire¹, signe évident d'attachement à une tradition très ancienne.

d) *La psalmodie* : Les tonaires anciens ne donnent aucun exemple de psalmodie : la technique du chant des psaumes relève en effet d'une tradition orale qui fut consignée par écrit au X^e siècle seulement, dans la *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (voir p. 64). Par la suite, les tonaires ont donné habituellement un seul verset de psalmodie à titre d'exemple. Leur témoignage est naturellement très précieux pour la restitution des huit tons psalmodiques grégoriens². Cependant, le seul élément variable de la psalmodie qui constitue l'élément formel du tonaire est la différence finale.

La psalmodie grégorienne comprend huit tons psalmodiques comportant chacun une intonation, une dominante psalmodique qui « récite » sur une même corde, mais qui est coupée en son milieu par une médiate et qui se termine par une formule de désinence appelée « différence » (voir le tableau de la psalmodie au seuil de cet ouvrage, p. 13).

La psalmodie grégorienne se distingue des psalmodies plus anciennes par plusieurs traits :

1^o par sa médiate qui quitte la corde de récitation ou dominante psalmodique par l'aigu ou par le grave, alors que les psalmodies ambrosiennes et hispaniques ne comportent qu'une simple pause au milieu de chaque verset de psaume.

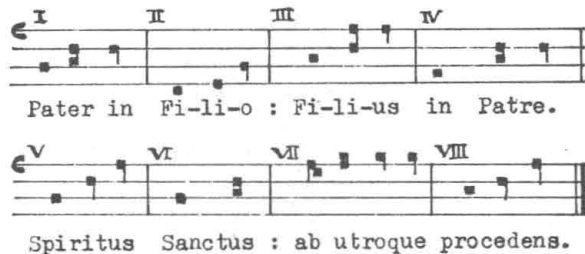
1. Les citations seraient innombrables : citons seulement — outre l'antiphonaire parisien de 1681 (réimprimé en 1690), l'antiphonaire-vespéral manuscrit de 1698 (Paris, B.N. lat. 10498, p. 63). Le Bréviaire de Lisieux de 1750, avec rubrique (en noir !) sur les *neumata* (p. 8), l'antiphonaire-vespéral de 1784 ; en outre, dans divers livres liturgiques recueillis par M. le Chanoine Jeanneteau, représentant les usages des diocèses d'Auxerre (1736), Beauvais (1741), Bourges (1734), Carcassonne (1745), Clermont (1774), Laon (1748), Le Mans (1748), Nantes (1790), Poitiers (1765), Sens (1726), etc.

2. Les restitutions de tons psalmodiques de l'*Antiphonale monasticum* de 1934 ont utilisé le témoignage de traités relativement récents et de livres tels que le *Cantorinus*, mais non celui des anciens tonaires. Si les tonaires confirment la « teneur antique » (sur si ♮) adoptée pour le III^e ton, ils contestent tacitement le « ton irrégulier » que l'édition a emprunté au chant... ambrosien. Enfin, pour le premier ton (simple), il aurait fallu préférer la médiate quittant la teneur par le grave (la-sol-la) à celle qui « brode » à l'aigu (la si ♮ la sol la).

2° par la fixité de sa dominante psalmodique qui, dans les tons dits « authentiques », récite à la quinte de la tonique et dans les plagaux à la quarte (IV^e et VIII^e tons), voire à la tierce (II^e et VI^e). Dans le chant gallican, certaines psalmodies comportent deux cordes récitatives différentes¹, celle du second membre étant d'un degré plus bas que celle du premier membre du verset. Dans le chant ambrosien, la dominante psalmodique est choisie en fonction des éléments de récitatif contenus dans l'antienne qui ne présentent pas forcément cette relation harmonique avec la finale². Dans le chant grégorien, il arrive aussi qu'un ton psalmodique soit imposé à une antienne dont l'architecture se compose d'autres éléments que ceux qui sont fixés une fois pour toutes dans un ton psalmodique : ainsi, par ex. dans l'ant. *Ex quo facta est*. Mais c'est là la conséquence inévitable de toute régularisation systématique...

3° par le nombre des désinences finales relativement limité, alors que dans le chant ambrosien le nombre des différences est sinon illimité, du moins très étendu (près de cent cinquante !).

Pour aider les enfants des écoles cathédrales ou claustrales à retenir l'intonation des huit tons psalmodiques, on a composé très tôt, dès la fin du IX^e siècle, la formule mnémonique suivante :



Le texte de cette formule apparaît déjà dans le tonaire de METZ 351, dès la fin du IX^e siècle (éd. Lipphardt, p. 62), avec une légère variante à la fin (*Spiritus utrius in utroque manet*) : la formule précède la liste des formules échématisques, non notées bien entendu.

Les intonations de la psalmodie sont notées en neumes au-dessus de ce texte mnémonique dans plusieurs manuscrits des XI^e et XII^e siècles : en France, dans PARIS, B.N. lat. 2667 A, fol. 1 (cf. p. 318), B.N. lat. 7202 (XI^e s.), en marge de Boèce, f. 24 ; B.N. lat. 7211, f. 128^v (cf. p. 157) ; enfin,

1. M. HUGLO, *Die Gesänge der altgallikanische Liturgie : Geschichte der kathol. Kirchenmusik*, herausgegeben von Dr. K. G. Fellerer (Kassel 1971), IV, 3.

2. M. HUGLO, *Fonti e paleografia del canto ambrosiano* (Milano, 1956), p. 37.

au début d'un tonaire copié sur un modèle manceau (MADRID, B.N. 288, f. 4 : voir p. 323).

En Allemagne : dans LEIPZIG, Univ. 1493 f. 53 (cf. p. 270) ; MUNICH, Clm. 18937 f. 295^v (cf. p. 271) ; EICHSTÄTT, f. 130^v *Breviarium super introitus* : la formule sert ici pour l'intonation de la psalmodie d'introît (plus ornée que la psalmodie simple) ; MUNICH, Clm. 9921, f. 48 (cf. p. 287) ; enfin dans KARLSRUHE 504 f. 26^v ; la formule est reprise au f. 69 pour les intonations de psalmodie d'introît, avec une brève remarque : *In prescripta siquidem brevi symphonia ad laudem summe Trinitatis, VIII gradaliū troporum — id est tonorum — formulas, modos id est vocum motus totos consonantiarumque diapente et diatessaron species cunctas locis congruis positas quisquis quesieris te reperisse gaudebis.*

Dans ce dernier passage, la formule est notée sur lignes. Quelques autres témoins sur lignes nous permettent de suivre l'intonation de la psalmodie jusqu'au début du XIV^e siècle :

BRUXELLES, Bibl. Royale II 784 (XIII^e s.) f. 42 ; CAMBRAI 172 (XII^e s.) f. 18^v tous deux en notation lorraine. GRENOBLE Bibl. Mun. 124 (XIII^e s.) f. 18 (cf. p. 354) ; PARIS, Bibl. Mazarine 1710 (XI-XII^e s.), f. 22^v : cf. M. BERNARD, *Répertoire des mss. médiévaux...* II, p. 45. PARIS, B.N. lat. 7185 (XII^e), f. 117^v (cf. p. 151). PLAISANCE, Bibl. Cap. 54, f. 1^v ; 65, f. 149 et 264^v (voir p. 177) : dans ces deux manuscrits, l'exemple est commenté : *Haec antiphona propter exemplum inceptionum psalmorum quae in nocturnali antiphonario decantantur posita est : sicut igitur octo sunt modi sic sunt in hac antiphona octo distinctiones...* LONDRES, Br. Mus. Harl. 281, f. 78^v (tonaire de Guy de St. Denys) ; ERFURT, Wiss. Bibl. der Stadt 8^o 93, f. 37 ; 8^o 94, f. 80 (facsimilé dans l'éd. de BECKER, *Archiv für Musikwiss.* I, 1918-19, p. 165).

Dans quelques imprimés, la formule a été retenue avec sa notation : NICOLAS WOLQUIER, *Enchiridion Musices* (Paris 1512), fol. e iij ; LAURENT DANDIN, *Instruction pour apprendre à chanter...* (Caen 1582), fol. A².

Plus tard, durant le Moyen-Age, on composa d'autres formules résumant les intonations ou même l'ensemble de la psalmodie (voir chap. suivant) et parfois même, grâce à des exemples judicieusement choisis, la liste des différences de chaque ton psalmodique (voir pp. 245, 260).

e) *Les différences psalmodiques* : Les différences psalmodiques constituent l'élément variable de la psalmodie. Il importe de remarquer que la différence psalmodique ne se termine pas obligatoirement sur la tonique¹, mais sur un des degrés harmoniquement compatibles avec le début de l'antienne (l'unisson n'est pas fréquent). Ces cadences

1. Les réformateurs cisterciens ont précisément attaqué ce point de la psalmodie traditionnelle et si le Chapitre général de l'Ordre leur avait laissé le champ libre, ils n'auraient gardé que les différences se terminant sur la tonique. Pour le III^e et le V^e ton de la psalmodie d'introît, les réformateurs ont « fabriqué » une terminaison qui s'achève sur la tonique (voir p. 366).

ne constituent pas des cadences définitives : leur fonction est d'amener en fin de psalmodie une réintonation « harmonieuse » de l'antienne, tout en demeurant, en cours de psalmodie, en liaison avec la dominante psalmodique sur laquelle s'attaque le verset suivant du psaume.

Dans le plus ancien tonaire, celui de Metz, les différences psalmodiques sont énumérées, mais non désignées d'un nom particulier : dans la copie du même tonaire exécutée à Reichenau en 1001, la différence est intitulée *diffinitio*. On relève encore les termes suivants, chez Aurélien : *divisio* (de même chez Régino, cf. p. 85). *varietas*, *diffinitio* et même *differentia* (voir p. 55). Deux tonaires toulousains (Paris, B.N. lat. 1118 et Londres, Br. Mus. Harl. 4951) usent du mot *figura* ; le tonaire de Saint-Vaast (Cambridge, Trin. Coll. 939 II) emploie le terme *modus*, ajoutant un nouveau sens à un terme déjà équivoque. *Formula* s'emploie surtout chez les théoriciens italiens. Signalons enfin les subdivisions de la différence en *loca*¹ ou en *varietas* (cf. p. 287).

L'étude des tonaires ne doit pas faire oublier l'opinion des théoriciens qui ont analysé, défini, voire critiqué la notion de « différence »².

Pour décompter les différences, les auteurs de tonaires ne suivent pas la même voie : deux méthodes sont en concurrence. Dans le premier cas, la première désinence psalmodique qui généralement est soudée au verset entier de psalmodie cité en exemple n'est pas comptée. Elle ne porte aucun chiffre, car c'est la désinence qui vient en tête : le manuscrit de Wengen (Clm. 21311) du x^ve siècle, la nomme *tenor capitalis*. La seconde désinence, mélodiquement « différente » constitue alors la première différence.

Dans le second cas, la première désinence est comptée « première différence », la seconde, seconde différence, etc. On compte donc un décalage d'un point par rapport au système qui précède. C'est cette dernière manière de compter qui est la plus répandue.

L'ordre de classement des différences varie énormément suivant les tonaires. Dans les plus anciens tonaires, viennent en tête les différences les plus communes — et musicalement les plus simples — celles qui groupent sous elles le plus grand nombre d'antiennes. Ensuite, les théoriciens sont intervenus soit pour classer les différences suivant un ordre rationnel, soit même pour en réduire le nombre³.

1. *Nova Expositio de l'Alia Musica* (éd. CHAILLEY, p. 183).

2. Cf. par ex. Régino (CS.II 14 et GS.I 230 B) ; l'évêque A. (texte cité p. 230). Odorannus de Sens (P.L.CXLII, 810 A) ; le *Liber specierum* (éd. J. SMITS VAN WAESBERGHE, p. 50) ; les *Regulae* cisterciennes (CS.II 181 A), etc.

3. Classement rationnel des différences : voir pp. 196, 213, 226, 277, 284. Réduction en nombre : voir pp. 33, 68, 87.

Un répertoire bien classifié et soigneusement numéroté des différences psalmodiques, d'après les tonaires et d'après les anciens antiphonaires¹ constituerait une base de référence et un instrument de travail très utile pour les recherches ultérieures.

Il n'est pas question d'analyser ici et de classer les différences relevées en cours d'inventaire : il faut cependant faire une exception pour le *differentia peregrina* (ou finale du *tonus peregrinus*) que nous avons relevée dans plus d'un tonaire, en raison des problèmes qu'elle soulève.

Le « *tonus peregrinus* » et sa différence : Dans l'étude du ton « pérégrin »², il faut soigneusement distinguer plusieurs plans : le nom de ce ton, sa structure mélodique particulière, son origine lointaine, son entrée et sa place dans le système des huit tons grégoriens.

148 Le terme « *peregrinus* » est attesté en Allemagne rhénane dès le XII^e siècle, comme on l'a vu dans le cours de l'inventaire (pp. 35, 257) : mais bien d'autres noms, parfois méprisants, lui ont été décernés par les théoriciens ou par les tonaires (voir par ex. pp. 285, etc.).

Cependant, la mélodie désignée sous ce nom de « pérégrine » est déjà attestée dès le début du X^e siècle par la *Commemoratio brevis* (GS.I 218) et même par Aurélien de Réomé, vers 850 (GS.I 51). Ce ton psalmodique « pérégrin » porte bien son nom : il est en effet étranger à l'Octoëchos occidental en ce sens que son verset psalmodique se récite sur deux cordes différentes, la seconde, après la médiate, étant plus basse d'un ton que la première. Or, ce système des deux teneurs de récitation différentes était de pratique courante dans l'ancien répertoire des églises de Gaule (voir plus haut, p. 391) et il est très probable que son origine première doit être cherchée plus loin encore : ce ton psalmodique est en effet probablement d'origine hébraïque si l'on en juge d'après les nombreux parallèles recueillis dans la tradition musicale juive³.

1. Le dépouillement des tonaires helvétiques a été accompli par E. OMLIN, *Die sanktgall. Tonarbuchstaben...* L'analyse des antiphonaires allemands notés sur lignes — donc « récents » — a été donnée par H. BERGER, *Untersuchungen zu den Psalmendifferenzen*, 1966, mais sans aucun recours aux tonaires. Le Dr. W. Lipphardt m'a fait part d'un projet personnel de recherche sur ce point.

2. De toute la bibliographie concernant le *tonus peregrinus* retenons surtout P. FERRETTI, *Estetica gregoriana* I, Roma, 1934, pp. 355 ss.

3. Outre les études d'E. WERNER, voir l'étude plus récente d'A. HERZOG & A. HAJDU, *A la recherche du 'tonus peregrinus' dans la tradition musicale juive* : YUVAL, *Studies of the Jewish Music Research Centre*, Jerusalem, 1968, pp. 194-203.

Ce caractère « étranger » du ton « pérégrin » est d'ailleurs confirmé par la place qu'il occupe dans les tonaires : dans beaucoup d'anciens tonaires, les antiennes qui vont habituellement avec le ton « pérégrin » (*Nos qui vivimus, Angeli Domini, Martyres Domini, Virgines Domini*, etc.) sont citées après la dernière différence du VIII^e ton, en quelque sorte comme en appendice aux huit tons réguliers¹.

Ce rattachement au tetrardus est normal, vue la finale des antiennes assignées à ce ton, même si celles-ci se chantent sur le ton pérégrin et non sous le VIII^e ton grégorien. Cependant, si on veut imposer à ces antiennes un des deux tons psalmodiques du tetrardus, c'est alors que les difficultés commencent : la solution proposée par les plus anciens théoriciens consiste à faire suivre l'antienne du VII^e ton psalmodique :

G a c c d d d f e d c d e e d c h c d d d d e d c h a
Nos qui vi-vi-mus, bene-di-ci-mus Do-mi-no — Glo-ri-a... E u o u a e.

Aurélien de Réomé, Réginon de Prüm et enfin Bernon classent les antiennes de ce type en tetrardus authentique, et ce dernier admet le côté « extra-ordinaire » d'un tel classement.

D'autres auteurs ont préféré classer ces antiennes en protus authentique², ainsi les Cisterciens³, mais pour un meilleur enchaînement de l'antienne au premier ton psalmodique, il a fallu remodeler le second membre de l'antienne en conformité avec le premier. Ainsi dans la tradition parisienne⁴ :

C D F F G G a G F F E F G F E D D D a G a a a G D F E D
Nos qui vi-vi-mus, bene-di-ci-mus Do-mi-no. Glo-ri-a... E u o u a e.

Mais ce ne sont là que deux solutions parmi bien d'autres adoptées pour surmonter le problème. Ailleurs, on a procédé au remplacement de ces antiennes par d'autres, ou on a modifié l'antienne⁵ ou encore

1. Voir pp. 157, 180, 257, etc. Dans le tonaire carolingien, les ant. *Martyres Domini* et *Angeli Dni.* sont classées en VIII, 1 (éd. Lipphardt, pp. 53, 54), mais au milieu des autres, ce qui suppose qu'elles suivaient le VIII^e ton psalmodique normal. Cependant, le ms. *Wo* (voir p. 35), réintroduit au milieu du premier ton, le *tonus peregrinus*. Pour Aurélien, les antiennes en question sont classées en onzième et dernière différence du VII^e ton (cf. GS.I 51 B).

2. Le tonaire du pontifical de Gondekar (cf. p. 279), Piacenza, B.Cap. 65 (cf. p. 176).

3. Voir le tonaire (GS.II 270) et la discussion de principe dans la préface (*ibid.*, 269 B).

4. D'après les bréviaires notés, Paris, B.N.lat. 10482, f. 260 ; lat. 15182, f. 65^v. Voir aussi le Vespéral-Missel de Troyes, du XII^e s., Paris, B.N.lat. 18008, f. 14^v.

5. La modification consiste parfois à ajouter un ou deux alleluia sur lesquelles s'adapte une formule mélodique finale de type courant. Le Bréviaire

changé le ton psalmodique. Pour les rares tonaires qui connaissent les tons « paraptères » ou « moyens », les antiennes du pérégrin constituent les exemples de l'un de ces quatre tons supplémentaires (cf. pp. 36, 80) : de même dans le *De Modis* (GS.I, 149 B).

La question du pérégrin vient d'être esquissée : pour une étude exhaustive du problème, il faudrait analyser non seulement les tonaires, mais encore les antiphonaires et psautiers notés¹. Cependant, en conclusion à notre enquête, nous admettons que le ton pérégrin ne figurait pas dans l'archétype de l'antiphonaire grégorien : il avait été exclu de la recension de l'antiphonaire grégorien dans l'empire carolingien, au même titre que les autres pièces du chant gallican. Cependant, un ton aussi populaire² ne saurait être radié des mémoires par un simple décret d'autorité. Comme d'autres pièces de chant gallican très expressives, le ton pérégrin a réussi à se réintroduire dans les églises et a survécu à la réforme grégorienne imposée par les Carolingiens. Deux générations plus tard, Aurélien s'étonne de l'intrusion de ce ton « néophyte » (GS.I 52 A) qui est encore qualifié de très récent, *novissimus*, par l'auteur de la *Commemoratio brevis* (GS.I 218). L'introduction de ce ton au tonaire était alors récente, bien que son origine première compte sans doute parmi les plus anciennes : appartenant de fait au répertoire grégorien, le ton « pérégrin » garde dans sa structure même son caractère « étranger ».

f) *Les pièces classifiées par les tonaires* : De par ses origines, le tonaire est un index, un indicateur des différences psalmodiques les mieux adaptées à chaque timbre d'antienne, ou plus exactement à chaque formule d'intonation. Aussi, en principe, le tonaire ne devrait répertorier que des antiennes : celles de l'office et celles de la messe qui se chantent en alternance avec une psalmodie, c'est-à-dire les introïts et (antiennes de) communion. En fait, les antiennes sans psalmodie, telles que les antiennes de procession, les antiennes spécialement composées pour alterner avec un récitatif particulier propre au

de Coutances (Paris, B.N.lat. 786, XIV^e s.), termine l'ant. sur fa et impose la psalmodie du VI^e ton !

1. La même enquête s'impose pour le « ton irrégulier », que l'*Antiphonale monasticum* de 1934 a emprunté au chant ambrosien. Ici encore, les solutions des livres notés abondent. Voir sur ce point les indications de D. Charpentier dans la *Revue grégorienne* XIII, 1928, p. 14.

2. Le ton pérégrin est passé de l'église, où il se chantait le dimanche à Vêpres, dans la chanson folklorique. D'autre part, Carl de Nys a retrouvé le thème du ton pérégrin dans deux œuvres de W. A. Mozart : dans le chœur final de l'Oratorio *Betulia liberata* (K. 118, de 1771) et dans le verset d'introït du *Requiem* (K. 626, de 1791).

Psaume invitoire de l'office nocturne¹, les répons prolixes dont le verset se chante sur une des huit formules propre à chaque ton, les répons-graduels de la messe et les grands offertoires sont entrés dans les cadres du tonaire.

Déjà le manuscrit de Metz 351, le plus ancien témoin du tonaire carolingien, avait introduit les répons nocturnes dans le tonaire, ou plutôt en appendice au tonaire (voir p. 44) ; Régino avait suivi, mais non sans justifier cette insertion (voir p. 83). Cette incorporation du répons se justifie du fait que le répons comporte une seule formule mélodique de verset par ton. Cependant, très tôt, dès le début du IX^e siècle, on a composé d'autres formules plus variées, surtout pour le premier ton.

Il était inévitable que ces huit formules de verset, qui sont en fait des psalmodes ornées, rejoignent les huit tons psalmodiques simples du tonaire. Cependant, pour le répons lui-même, on n'en cite qu'un incipit par ton à titre d'exemple. Frutolf est le seul à inclure dans son tonaire tous les répons du répertoire (voir p. 283).

Sur cette question du verset, les tonaires nous mettent dans une situation un peu embarrassante du point de vue liturgique. En effet, la *Regula monasteriorum* attribuée à saint Benoît avait prescrit d'ajouter le verset *Gloria Patri* au dernier répons de chaque nocturne (ch. IX et XI), mais elle ne précise pas s'il faut chanter la doxologie complète (*Gloria Patri... Sancto + Sicut erat in principio... seculorum Amen*) ou seulement la première partie (jusqu'à *Sancto*), ainsi que nous la lisons dans les bréviaires et antiphonaires actuels. La question est posée par les tonaires : en effet si un certain nombre de tonaires note effectivement la première partie de la doxologie, avec une cadence suspensive sur *Sancto*, se raccordant à la reprise centrale du répons (*presa*, marquée de l'*) ou même à l'*initium*, plusieurs tonaires « étirent » la formule mélodique sur le texte long de la doxologie complète.

La doxologie *courte* (jusque ... *Sancto*) est donnée par des manuscrits séculiers tels que Piacenza, B. Cap. 65 (XII^e s.), antiphonaire de la cathédrale, mais encore par Frutolf, prieur de Michelsberg (éd. Vivell, pp. 123, 130, etc.).

La doxologie *longue* (*Gloria... + Sicut erat... seculorum, Amen*) figure généralement dans les manuscrits d'origine monastique : Berlin, Staatsbibl. Theol. Q^o 377 (bréviaire clunisien neumé), par ex. fol. 14 ; Amiens,

1. Les invitatoires, dans les antiphonaires, sont habituellement classés par tons : ainsi dans Monza, B. Cap. C 12/75 (cf. *The Th.* II, p. 69), Piacenza, B. Cap. 54 et 65 (*ibid.*, pp. 79, 80) et naturellement dans les antiphonaires cisterciens.

Bibl. mun. 115 (XII^e s.), brév. noté de Corbie ; Karlsruhe, Bad. Landesbibl. Aug. LX (XII^e s.), antiph. de Petershausen, f. 272.

Elle est également donnée par plusieurs tonaires : celui de l'*Alia Musica* (non dans l'éd. Chailley, qui ne cite que les incipit, mais dans les manuscrits, Paris, B.N. lat. 7211, 7212 et 8663, ce dernier a seulement la *Nova Expositio*) ; dans les tonaires issus de l'École de Liège (voir p. 306) ; dans plusieurs tonaires aquitains : Paris, B.N. lat. 776 (S. Michel de Gaillac), lat. 780 (Narbonne), lat. 1118 (SW. France), lat. 1121 (St. Martial) ; Naples, B. Naz. VIII D 14 (Auvergne) ; Londres, Br. Mus. Harl. 4951 (Toulouse). Dans les tonaires en notation neumatique française : Troyes, B. Mun. 96 (voir p. 317) et celui d'Odorannus de Saint-Pierre-le-Vif, à Sens (voir p. 326).

Enfin, dans le tonaire de l'Abbé Odon (mss. EO, C, G, etc., cf. CS.II 87 B, etc.).

Les variantes d'adaptation de la mélodie au texte sont telles qu'on en vient à se demander si vraiment c'est bien la doxologie complète qui doit être considérée comme primitive. Celle-ci n'aurait-elle pas été imposée à la suite d'une réforme de la liturgie ou des coutumes monastiques ? C'est au liturgiste qu'il appartient de résoudre ce problème...

Un fait plus difficile à justifier demande examen : l'introduction au tonaire des répons-graduels, antiennes d'offertoire à versets et enfin des hymnes, séquences ou proses et enfin des tropes (Kyrie tropés, etc.). Cette introduction des pièces non antiphoniques du Graduel grégorien au tonaire était déjà un fait accompli dès la fin du VIII^e siècle : le tonaire de Saint-Riquier classe dans chaque ton, outre les antiennes d'introït et de communion, des graduels, des versets d'alleluia et des offertoires. Comment expliquer cette mise sur le même pied d'égalité que les antiennes, composées en fonction d'un ton psalmodique déterminé, de ces compositions indépendantes ? Leur ambitus est si large qu'un tonaire de Saint-Bénigne de Dijon a cru devoir les classer d'après leur seule finale (*protus, deuterus...*), sans choisir la qualification « authentique » ou « plagale »...

Un théoricien de Périgueux, Élie Salomon, a entrevu le problème. A propos de ces pièces non antiphoniques (graduels, offertoires, etc.) qui dans certains manuscrits aquitains portent, comme les petites antiennes, une différence psalmodique¹ ou un chiffre tonal devant l'intonation (voir pp. 110 ss.), l'auteur écrit : « Toute pièce de chant

1. Le tonaire de Narbonne (Paris, B.N. lat. 780) fait précéder ce genre de pièces de la cadence *Euouae* (cf. p. 148) : bien mieux, le graduel aquitain de San Millan (Madrid, Bibl. Acad. Hist. 18), copié sur un modèle français, ajoute une différence psalmodique (*Euouae*) à la fin des graduels, traits et offertoires : cf. *Revue grégorienne* XXXI, 1952, p. 233, n. 2.

est régie par les tons et par les différences¹ qui y sont contenues : plus spécialement, tout ce qui peut être chanté sous ce ton... est régi par [la différence] « *seculorum* [*Amen*] » de chaque ton. Il est même très remarquable de constater que, suivant l'exposé fait aux enfants à propos des débuts d'antiennes régis par le *seculorum*, *Amen*, les débuts de répons, d'introïts, d'alleluia, d'offertoire de communion et de n'importe quel chant sont véritablement régis suivant les mêmes lois. Dans plusieurs livres, au lieu de *seculorum Amen*, on indique le chiffre I, II, III... en tête de la pièce à chanter » (GS.III 35 B-36 A).

Ainsi, la numérotation par chiffre ou par addition d'une différence psalmodique assimile les pièces ornées aux simples antiennes à psalmodie. Mais cette addition, comme d'ailleurs l'introduction des pièces ornées au tonaire, n'ont aucun but pratique puisque le problème du choix d'un ton psalmodique ne se pose pas. Ce classement résulte de préoccupation théoriques. Il est comme la réponse à la question que se poserait le théoricien : « Si cette pièce ornée devait se chanter en alternance avec une psalmodie, quel ton psalmodique lui assignerait-on ? ». La réponse est formulée par un chiffre dont la détermination forme la conclusion d'un raisonnement, si rudimentaire soit-il. Mais sur quels éléments se fonde « l'analyse modale » qui a pour terme ce chiffre ? C'est là un problème qui mérite quelque examen : auparavant, il faut reprendre la question au point initial, c'est-à-dire sur le plan du tonaire, afin de savoir d'après quelles normes les antiennes à psalmodie sont classées.

2. LA CLASSIFICATION DES ANTIENNES AU TONAIRE.

La comparaison des tonaires d'origines fort diverses fait apparaître un certain nombre de divergences sur le choix du ton psalmodique assigné aux antiennes de l'office et aux antiennes de la messe (introïts et communions). Ces divergences trouvent habituellement un écho dans la tradition pratique, c'est-à-dire dans les graduels et les antiphonaires : le témoignage des tonaires ne peut donc être passé sous silence dès que l'étude des mélodies transmises par ces livres litur-

1. Le terme assez général *species* employé ici par l'auteur suggère une subdivision du « ton psalmodique » du tonaire : non sans hésitation, je l'ai rendu par « différence », puisque Elie Salomon traité ici le problème dans son chap. xvi. Sur le sens de *Species* dans l'*ars musica*, voir l'art. de GOMBOSI dans *Journ. Amer. Mus. Soc.* IV, 1951, 20 ss.

giques est abordée. Cependant, notre objectif présent n'est pas l'étude critique des mélodies transmises par le tonaire, ni même l'étude des variations survenues dans le cours de la tradition sur le choix du ton le plus convenable à chaque antienne : d'autres ont déjà abordé ce problème¹. Notre but est de chercher par l'analyse des cas de divergences nettement attestées² sur quels critères se basaient les anciens théoriciens pour assigner à telle pièce un ton psalmodique plutôt qu'un autre. Les cas de divergences se réduisent à deux catégories : 1. hésitation entre authentique et plagal d'un même mode (I/II ; III/IV ; V/VI ; VII/VIII) ; 2. assignation à un ton différent.

La liste des cas étudiés a été dressée d'après les tonaires les plus anciens et les plus complets et a été contrôlée sur plus de deux cents graduels. Le cas des antiennes de l'office n'a pas été étudié pour plusieurs raisons : d'abord parce qu'une étude des antiennes de l'office est plus difficile — en l'absence d'édition critique de l'antiphonaire — que celle des antiennes de la messe. L'excellente édition des textes du CAO par Dom Hesbert est un remarquable instrument de recherche qui permet de faire le tri entre les pièces appartenant au « vieux fonds grégorien » et celles qui furent composées aussitôt après, mais elle ne peut nous aider pour l'analyse des mélodies. En cours d'inventaire, nous avons relevé des cas de divergences sur telle ou telle antienne³, mais les cas de divergences semblables sont plus nombreux que pour le Graduel⁴.

Enfin, l'étude des antiennes de l'office ferial, contenues dans les psautiers notés (et souvent dans les antiphonaires, après l'Épiphanie) pose un problème particulier du fait de leur origine : ont-elles été

1. Voir U. BOMM, *Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Messgesänge...* Einsiedeln, 1929. — W. LIPPARDT, *Der karolingische Tonar von Metz*, pp. 259 ss. L'ouvrage d'OMLIN (*Die sanktgallische Tonarbuchstaben...*) ne concerne que la tradition helvétique.

2. Nous laissons de côté les cas où un ou deux tonaires sont en marge de la tradition : souvent d'ailleurs, ce genre de variante est dû à une cause d'ordre non musical, telle que par exemple une confusion d'incipit.

3. Voir pp. 309, 314... etc. Voir encore, par ex. *Solve jubente Deo*, mélodie du IV^e ton et autre mélodie du VII^e, suivant les régions ; *Misereor super turbam* mélodies du I^{er} ton, du IV^e et du VII^e suivant les régions.

4. La liste des quelque 80 cas dressée par W. Lippardt (*Der karol. Tonar von Metz*, pp. 259 ss.), si précieuse soit-elle, doit être utilisée avec discernement, car à côté de divergences mélodiques réelles se sont glissés des cas de simples variantes. Ainsi, pour prendre un exemple (qui ne figure pas dans la liste citée), le cas de l'antienne *Vade Satanas*, que les tonaires classent en I^{er} ou VI^e ton : en fait, il s'agit de la même mélodie : une simple modification sur les deux derniers mots aiguille la mélodie soit sur une finale en ré, soit sur une finale en fa. Enfin, dans la liste de Lippardt, toutes les branches de la tradition ne sont pas également représentées.

recensées en même temps que l'antiphonaire qui groupe toutes les pièces du temporel et du sanctoral ?

Notre enquête portera donc sur les seules antiennes du Graduel, introïts et communion, mais après sélection des cas.

En premier lieu, seront éliminés les cas de variantes reposant sur une vulgaire erreur matérielle, par exemple une erreur de lettres rencontrée dans les tonaires à indications tonales littérales (voir pp. 92 et 115), ou les cas de confusion entre pièces ayant même incipit (par exemple, *Ego autem in Domino*, *Ego autem cum iustitia...*)¹. Ces cas ne seront pas mentionnés dans les tableaux suivants.

Après l'incipit de la pièce, nous indiquons d'abord le ton prescrit par les plus anciens tonaires (analysés au chapitre 1) et nous indiquons dans quelle mesure les graduels appuient les divergences constatées entre ceux-ci et les tonaires plus récents.

Pour les communions où la situation est souvent plus confuse que dans les introïts, nous avons éliminé les cas particuliers des pièces polymélodiques, c'est-à-dire les pièces qui portent une mélodie différente suivant les régions : les cinq communions évangéliques de Carême (voir pp. 153, 171) et les autres communions évangéliques *Mirabantur* (voir p. 217), *Spiritus qui a Patre* (quatre mélodies), *Vos qui secuti estis* (six mélodies différentes), *Beati mundo corde* (quatre mélodies : cf. p. 28) ; enfin le cas très particulier de la communion *Dilexisti* dont il a déjà été question (pp. 98, 327).

Nous n'avons pas été étudié les communions qui posent des problèmes de restitution (par ex. la comm. *Passer*) qui ne peuvent être résolus par l'étude des tonaires seuls.

Pour l'étude des communions, nous avons consulté les graduels qui notent le psaume de communion : mais le nombre de ces témoins est assez réduit, car la psalmodie de communion a disparu de l'usage liturgique à la fin du XI^e siècle ou au début du XII^e suivant les régions.

La psalmodie de communion est notée par le graduel de Chartres 47 (IX-X^e s.), *Pal. Mus.* XI, cf. p. 105 ; le graduel-antiphonaire de St. Maur (Paris, B.N. lat. 12584), cf. pp. 112-115, enfin par les graduels aquitains suivants : Paris, B.N. lat. 776, 780, 903 (*Pal. Mus.* XIII) ; Londres, Br. Mus. 4951 ; Nîmes, Bibl. Mun. 4 ; Madrid, Acad. Hist. 18, 45, 51, Bibl. Nac. 1361 ; Langres, Séminaire (« Missel de Sagnac ») ;

1. Ce cas de confusion d'incipit pouvait être plus fréquent à une époque où n'existait aucune notation : il est frappant de constater que la notation paléofranque naissante, utilisée parcimonieusement dans la table de graduel du sacramentaire de St. Amand (Paris, B.N. lat. 2291, fin IX^e s.) sert justement à éviter la confusion entre l'intonation de l'introït *Exaudi Domine* du dimanche dans l'octave de l'Ascension (fol. 12^v) et l'introït qui a même incipit, mais d'un ton différent, du V^e dimanche après la Pentecôte (fol. 14^v).

dans les graduels et missels notés italiens : Rome, Bibl. Angelica 123 (*Pal. Mus.* XVIII) ; Modena, Bibl. Cap. O I 7 ; Padoue, Bibl. Cap. 47 ; Vaticane lat. 6082 (Mont-Cassin) ;

enfin par les livres notés de l'Est : St. Gall, Stiftsbibl. 376 (378, 380) et 381 ; Einsiedeln 121 (*Pal. Mus.* IV) ; Paris, B.N., Smith Lesouëf 3 ; Leipzig, Univ., graduel de St. Thomas (fac. P. Wagner) ; Salzbourg, S. Peter a XII 7 ; Berlin, Staatsbibl. Theol. lat. 4^o 15.

La notice de tous ces graduels, versiculaires et missels notés a été donnée dans *Le Graduel romain*, II, *Les sources* (1957).

a) *Hésitation entre authentique et plagal* : La comparaison des tonaires révèle que dans une quinzaine d'introïts et dans une trentaine de communions du fonds ancien du Graduel grégorien, le choix du ton psalmodique a oscillé entre l'assignation à l'authentique ou au plagal d'un même « mode ». Sur cette liste, nous sélectionnons les cas où la tradition a oscillé le plus nettement ¹.

Hésitation entre authentique et plagal.

	Tonaires anciens	Variantes	Graduels	Autres tons indiqués.
INTROITS				
<i>De ventre</i>	I	II	I (II)	V
<i>Deus in adiutorium</i>	VII	VIII	VII-VIII	
<i>Dicit Dominus Petro</i>	IV	III	IV (III)	
<i>In virtute</i>	VIII	VII	VIII-VII	
<i>Intret in consp</i>	IV	III	IV (III)	
<i>Iustus ut palma</i>	II	I	I (II)	
<i>Miserere... quoniam ad te</i> ...	VIII	VII	VIII-VII	
<i>Nunc scio vere</i>	IV	III	III (IV)	
<i>Probasti</i>	VIII	VII	VII (VIII)	
<i>Protector</i>	IV	III	IV (III)	
<i>Redime me</i>	II	I	II (I)	
<i>Sacerdotes tui Domine</i>	IV	III	IV (III)	
<i>Sancti tui</i>	IV	III	III (IV)	

1. Il est impossible de donner ici pour chaque cas la collation de tous les tonaires qui se rangent à l'un des choix proposés : ce genre de table appartient plutôt au *Corpus* des tonaires qu'il serait souhaitable de voir paraître dans l'avenir. En attendant, les ouvrages de Bomm et de Lipphardt et les tonaires déjà publiés (liste à la fin du présent ouvrage) permettront un premier contrôle de nos listes de variantes.

	Tonaires anciens	Variantes	Graduels	Autres tons indiqués.
COMMUNIONS				
<i>Aufer a me</i>	I	II	I-II	IV-VIII
<i>Benedicite Dominum</i>	III	IV	IV (III)	
<i>Cum invocarem</i>	I	II	I (II)	
<i>Data est mihi</i>	I	II	I (II)	
<i>Domine Deus meus</i>	I	II	II (I)	V
<i>Domine Dominus noster</i>	II	I	II (I)	
<i>Dominus virtutum</i>	IV	III	III (IV)	
<i>Dum venerit</i>	VIII	VII	VIII (VII)	
<i>Jerusalem quae ædif.</i>	IV	III	IV (III)	
<i>Letabimur</i>	II	I	II (I)	
<i>Letabitur</i>	V	VI	V (VI)	
<i>Multitudo languentium</i>	II	I	II (I)	
<i>Panem de coelo</i>	VI	V	VI (V)	
<i>Pater si non potest</i>	VIII	VII	VIII	
<i>Potum meum</i>	II	I	II-I	III
<i>Quinque prudentes</i>	VI	V	VI (V)	
<i>Scapulis</i>	III	IV	III (IV)	
<i>Tu Domine</i>	III	IV	III (IV)	
<i>Tu puer</i>	I	II	I (II)	
<i>Voce mea</i>	V	VI	VI (V)	
<i>Vovete</i>	II	I	II	
<i>Vox in rama</i>	VII	VIII	VII	

Dans cette première série de cas, le problème ne se pose pas du côté de la finale puisque, par définition, celle-ci est la même dans l'authentique et dans le plagal. L'hésitation sur le choix de l'authentique ou du plagal ne peut être causée que par la formule d'intonation (*initium, principium*) qui doit se raccorder à la différence finale du ton psalmodique, ou encore par l'ambitus de la pièce qui dans le cours de son développement peut s'étendre à l'aigu ou au contraire descendre au grave.

Cependant, il faut faire abstraction ici de ces « règles » formulées à partir du XI^e siècle, par les théoriciens qui ont construit la théorie modale traditionnelle : « l'analyse modale » supposée par le classement des pièces fixé par les premiers théoriciens est fort éloignée de ces constructions théoriques médiévales aux apparences harmonieuses, mais trop rigides pour encadrer la complexité des faits¹.

1. Voir en particulier E. CARDINE, *Théoriciens et théoriciens (Études grég. II, 1957, pp. 27-35)* qui distingue, — à propos d'autres faits musicaux tels que

Les théories médiévales ont en outre le tort de voiler par des schémas préétablis qui concernent l'échelle de chaque ton l'aspect formulaire de la composition grégorienne. Certes, il ne faudrait pas réduire la composition du Graduel et de l'Antiphonaire à un assemblage de cellules toutes faites reliées entre elles par le centonisateur suivant la « libre inspiration du moment ». Cependant, on ne saurait nier que dans tous les répertoires transmis par voie orale¹ la cellule formulaire joue dans la composition un rôle important. Le chant grégorien utilise, comme les autres anciens répertoires liturgiques des formules², mais avec plus de souplesse et plus d'intelligence que les autres chants anciens, moins évolués : en particulier, le chant grégorien respecte mieux, dans l'emploi de la formule, la hiérarchie des genres³.

La différenciation des formules qui sont neumatiquement identiques est opérée par la modalité de la pièce. Ainsi par exemple certaines formules de cadences médianes ou terminales reproduites ici en tableau, se retrouvent dans presque tous les modes, mais naturellement sur des degrés différents.

Parfois cependant, une formule terminale propre à un mode donné sert de cadence suspensive dans un mode différent : ainsi, par exemple, la cadence finale 7 (sur F), propre au tritus, est employée comme cadence médiane en protus, dans la Com. *Illumina* (sur *misericordia*).

Le plus souvent, une formule donnée est propre à un mode donné et ne s'emploie pas dans les autres : ainsi, par exemple, la formule d'intonation n° 1 du protus détermine automatiquement le choix du premier ton psalmodique. La formule ne constitue pas le mode :

l'élection, — la science théorique et le sens artistique du compositeur différents de la science de l'analyste qui essaie de construire une synthèse à partir de l'observation des faits et surtout en fonction des théories antiques. — Les distinctions d'H. POTIRON, *La composition des modes* (ch. II : *La conception du Moyen-Age*) méritent la plus grande attention.

1. Pour le chant byzantin, voir E. WELLESZ, *A History of Byzantine Music...* 2, éd. Oxford, 1961, pp. 326 ss. (voir mon c. r. de la première éd. dans *Revue grég.* XXX, 1951, p. 40, dans lequel sont placés en parallèle certaines formules byzantines et grégoriennes) ; pour le chant ambrosien, M. HUGLO, *Fonti e paleografia del canto ambros.* 1956, pp. 129 ss.

2. Voir P. FERRETTI, *Estetica gregoriana*, 65 ss.

3. Le chant ambrosien use d'une seule formule de cadence dans n'importe quel genre de pièce (antienne, répons) : dans le grégorien, le répons à ses formules propres (qu'on reprend parfois dans des communions) qui ne sont pas celles des graduels (cf. FERRETTI, pp. 72 ss.). A ce propos, il est intéressant d'examiner comment le texte *Viri Galilei* de l'Ascension a été traité dans trois genres différents, tous du même VII^e ton : un introit, une antienne, un répons. — Cette étude des formules, sur laquelle nous avons ouvert un trop bref aperçu, mériterait d'être reprise plus profondément en fonction de la modalité.

EXEMPLES DE FORMULES DANS LE GRADUEL

	Formules d'intonation				Formules de cadences médianes ou finales.			
Protus	I	II		I		I		
Deuterus	III							
Tritus		V	VI					
Tetrardus	VIII		II					
	VII							
	1	2	3	4	5	6	7	8

elle permet de le reconnaître. Aussi, la fixation du ton psalmodique — qui est en somme la synthèse chiffrée d'une rapide analyse modale — a été davantage déterminée, à l'origine, par l'attraction de la formule entendue, que par l'ambitus interne de la pièce découvert d'un seul coup d'œil lorsque cette pièce est notée¹.

Ainsi, la comm. *Quinque prudentes*, pour la fête de sainte Agnès, porte dans le Graduel romain (Éd. vaticane), le chiffre 5, à cause de son développement à l'aigu de la partie centrale (*nocte... Exite...*). La Vaticane est d'accord ici avec plusieurs tonaires (Udalscalc, Cassin. 318 deuxième tonaire), mais toute la tradition assigne à cette pièce le VI^e ton psalmodique, conformément aux autres communions qui commencent par la même formule d'intonation (*Mitte, Simon Johannis, Diffusa est, Honora*, etc.), formule n° 3 du tableau, et qui sont classées en VI^e ton.

Les introïts *Probasti* (saint Laurent) et *In virtute* (saint Valentin) sont à étudier en même temps, car ils débutent par la même formule d'intonation (n° 3, dern. ligne) et ils se développent à l'aigu à la seconde incise. La Vaticane les classe donc en VII^e ton, comme plusieurs théoriciens médiévaux, cependant que les anciens tonaires et graduels indiquent le VIII^e : mais ici, les graduels ne sont pas toujours cohérents avec eux-mêmes, puisque certains ont opéré le changement sur une des deux pièces seulement.

Autre cas intéressant : l'introït *Sancti tui* (du 14 avril) porte dans le graduel de l'Édition vaticane le chiffre 3. La Vaticane suit, là encore, les théoriciens (Régionon, Frutolf, Odorannus de Sens) et la majorité des graduels, alors que les anciens tonaires assignent à cet introït le IV^e ton. Cette assignation est logique, car la formule d'intonation de cet introït est identique à celle de l'introït *Intret in conspectu* (du 20 janvier) qui est classé en IV^e ton par tous les tonaires (sauf Toulouse, voir p. 140) et par la majorité des graduels.

La formule cadencielle n° 5 du deuterus est beaucoup plus fréquente dans les pièces classées en IV^e ton que dans celles auxquelles on attribue le III^e : une des différences finales du IV^e ton de la psalmodie d'introït se termine justement sur cette cadence, aussi est-il fréquent de constater l'attraction de ce ton psalmodique vers les antennes qui comportent cette cadence. Ainsi, la comm. *Dominus virtutum* (de la

1. A ce propos, on peut se demander si le changement d'affectation d'une pièce de l'authentique au plagal (ou l'inverse) n'apparaît pas plus tôt là où la diastématique de la notation apparaît dès la fin du x^e siècle et permet le contrôle de l'étendue d'une pièce par une lecture à vue directe : ainsi en Aquitaine, en zone bénéventaine (Cassin. 318, deuxième tonaire d'origine bénéventaine) et même dans le tonaire de l'Abbé Odon, noté en notation alphabétique.

cinquième semaine du Carême), qui est classée en III^e ton par la Vaticane, à la suite de Bernon, Udalscalc, Odorannus et nombre de graduels, en raison de son extension à l'aigu, *ab initio*, est classée en IV^e ton par les plus anciens tonaires, probablement à cause de sa cadence finale.

Pour l'introït *Nunc scio vere* (fête de saint Pierre), la Vaticane prescrit le III^e ton, comme Régino, l'Abbé Odon/les tonaires aquitains et nombre de graduels : ici encore, c'est la considération de l'ambitus de la pièce qui est cause de cette assignation, alors que les anciens tonaires, eu égard à la formule de l'*initium*¹ assignaient à cet introït le IV^e ton, exactement comme pour l'introït *Sacerdotes tui* (de la fête de saint Silvestre), que la Vaticane classe en III^e ton, comme d'ailleurs les tonaires et graduels aquitains avec les anglo-normands, alors que depuis longtemps on avait assigné le IV^e ton à cette pièce malgré son extension à l'octave de la tonique.

L'analyse des pièces du protus donne matière à des observations riches d'enseignement. Dans un certain nombre de pièces classées en II^e ton par la Vaticane, la mélodie descend à la quarte sous la tonique (la grave) : pour plusieurs théoriciens médiévaux, c'était là une raison suffisante pour classer ces pièces en plagal. Ainsi, pour les comm. *Aufer a me, Cum invocarem te, Tu puer*, etc. : malgré cela, les anciens tonaires et la plupart des graduels qui notent la psalmodie de communion assignent à ces pièces le premier ton psalmodique. De même, la comm. *Cantate Domino* que la Vaticane fait précéder du chiffre 2 est en fait classée en I^{er} ton par tous les tonaires (sauf quelques aquitains, dont Toulouse : voir p. 140). Ici encore, comme l'intonation et le premier membre de cette pièce sont identiques à ceux de la comm. *Psallite Domino*, il était normal qu'on prescrive le premier ton. Il est curieux de constater que l'introït *De ventre* (saint Jean-Baptiste) a toujours été classé en premier ton, bien qu'entièrement construit sur la tierce au-dessus de la tonique et n'atteignant la dominante que fugitivement (sur *matris meae*) : cependant, Bernon, les cisterciens et les dominicains l'ont classé en premier ton...

C'est sans doute à cause de ce genre de « broderie » éphémère autour de la dominante que les anciens tonaires ne se sont pas accordés sur le classement de plusieurs pièces en protus : ainsi, la comm. *Domine Dominus noster* (deuxième semaine de Carême) est classée en II^e ton dès le VIII^e siècle par le tonaire de Saint-Riquier (voir p. 27), appuyé

1. Cette formule se retrouve non à l'intonation mais comme cadence médiane dans plusieurs pièces du IV^e ton : voir les références dans E. CARDINE, *Graduel neumé*, p. 272, en marge.

par le groupe de Saint-Denys (voir p. 95), par le tonaire de l'*Enchiriadis* (Einsiedeln 79) et la plupart des graduels, alors que le tonaire carolingien de Metz (éd. Lipphardt, p. 14), suivi par le graduel de Chartres et par deux autres graduels, classe la pièce en premier ton, malgré sa descente au la grave.

Cette divergence entre les anciens tonaires se reproduit à propos de la comm. *Vovete* (XVII^e dim. après la Pentecôte) : le II^e ton est prescrit une fois encore par le tonaire du VIII^e siècle (voir p. 27) et par le tonaire de Metz (éd. Lipphardt, p. 15) le tonaire du groupe de Saint-Denys (voir p. 95) et les divers graduels qui notent la psalmodie de communion, cependant que le tonaire de l'*Enchiriadis* (Einsiedeln 79) indique le premier ton.

Ces deux derniers cas nous invitent à revenir sur les principes de l'auteur de la *Musica Enchiriadis* concernant la modalité : pour cet auteur, l'analyse modale se réduit à un schéma très simple¹. En premier lieu, l'auteur définit les quatre tétrachordes subdivisant les deux octaves couvertes par la composition modale de la monodie grégorienne :

Graves				Finales				Superiores				Excellentes			
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	a

Horum... quatuor sonorum virtus octo modorum potestatem creat (GS.II 52 B). Pour qu'une pièce appartienne au protus authent, il suffit qu'elle effleure le tétracorde des supérieures, ainsi qu'il découle de l'exemple donné par l'auteur : *Primam dispositionem, cum cecineris (a G F E D) poteris dignoscere quia vis primi soni D primi toni virtutem creat qui protus authenticus dicitur* (GS.I 156 B). Plus loin (p. 158), l'auteur conseille de confronter les pièces à analyser aux *moduli* c'est-à-dire aux formules échématisques. Or, les formules du premier et du deuxième ton sont à peine distinctes au point de vue ambitus (voir tableau de la p. 384). Il est singulier de constater dans ces formules censées indiquer l'essence même de chaque mode, à quel point le protus authent et son plagal sont voisins : l'échelle de la formule du premier ton (a-D) ne diffère que d'un degré par rapport à celle du deuxième ton (G-C) dans laquelle le la grave n'est pas même exprimé. Mais très vite les compositeurs de l'antienne-

1. Sur l'*Enchiriadis*, voir ci-dessus, p. 61. Pour des raisons d'ordre typographique, j'ai dû remplacer la notation dasiane de l'auteur par la notation alphabétique, suivant en cela les copistes médiévaux qui juxtaposèrent la notation littérale aux signes dasians.

type *Secundum autem* ont comblé cette lacune en ajoutant le la grave dès l'intonation ; de même, pour l'intonation de l'antienne-type du premier ton, ils ont adopté la formule très classique indiquée en 1, sur le tableau des formules de la p. 405, qui atteint le si ♭, inconnu de l'ancienne formule échématique byzantine.

Ces quelques remarques mettent en relief l'importance secondaire de l'ambitus de la pièce au cours de la rapide « analyse modale » qui détermine le choix du ton psalmodique et l'importance primordiale de la formule d'intonation. Ces considérations doivent rester présentes à l'esprit lors de l'examen de la seconde série de cas de divergences qui portent cette fois sur la détermination du mode.

b) *Hésitations sur le choix du mode :*

	Tonaires anciens	Variantes	Témoignage des Graduels
INTROITS			
<i>Deus dum egredieris.....</i>	III	VIII	III-VIII
<i>Deus in loco.....</i>	V	VII	V-VII
<i>Ego autem cum justitia.....</i>	I	III	I (III)
<i>Ego autem in Domino.....</i>	I	(III)	I (III)
<i>Exaudi Domine... alleluia....</i>	I	(III)	I
<i>Gloria et honore.....</i>	VII	I	VII-I
<i>Judica Domine nocentes me...</i>	IV	VII	IV-VII
<i>Me expectaverunt.....</i>	II	V	II (V)
<i>Miserere... conculcavit.....</i>	III	I	III-I
<i>Miserere... tribulor.....</i>	V	VIII	V (VIII)
<i>Victtricem</i>	III	VIII	III-VIII
COMMUNIONS			
<i>Amen dico... quod uni.....</i>	I	IV	I-III (IV)
<i>Christus resurgens.....</i>	III	VIII	III-VIII (VII)
<i>Circuibo</i>	VIII	VI	VIII-VI
<i>De fructu.....</i>	III	I, VI, VIII	I, III, VI, VIII
<i>Domine quinque talenta.....</i>	VII	IV	VII
<i>Domus mea.....</i>	VII	V-VI	V (VII)
<i>Ego sum pastor.....</i>	VII	II	II, VII, VIII
<i>Mense septimo.....</i>	V	VII, II	II, V, VII, VIII
<i>Passer.....</i>	III	I	III-I
<i>Primum querite.....</i>	VI	VIII	VI-VIII

	Tonaires anciens	Variantes	Témoignage des Graduels
<i>Principes</i>	III	I	III-I
<i>Qui mihi ministrat</i>	V	VII	V (VII)
<i>Quod dico vobis</i>	IV	V	(III), IV, VII
<i>Redime me</i>	II-VIII	III-V	VII-VIII (III)
<i>Signa eos</i>	V-VII-VIII		VII (VIII, V)
<i>Simile est</i>	VI	VIII	VI-VIII
<i>Simon Johannis</i>	VIII	VI	VIII-VI
<i>Surrexit Dominus</i>	VI	VIII	VI (VII-VIII)
<i>Tu puer</i>	I (II)	IV	I (II)
<i>Ultimo</i>	II	V	V (II)
<i>Unam petii</i>	VII	V	VII (V)
<i>Venite post me</i>	VI (V)	VIII	VI-VIII

Sur ce tableau, manque les cas des comm. *Dicit Dominus : Implete* et *Notas mihi* qui offrent le spectacle de la confusion la plus totale. Cette confusion est liée à des problèmes de restitution et il est impossible d'étudier les divergences de classement tonal en l'absence d'une édition critique de ces pièces. Enfin, plusieurs autres pièces citées sur ce tableau sont encore des cas particuliers qui demanderaient une étude¹ menée de front dans les tonaires et les graduels. Qu'on en juge par quelques exemples.

L'introït *Me expectaverunt* pour sainte Agnès est habituellement classé en II^e ton ; mais dans quelques tonaires on relève le V^e ton : ce n'est pas une erreur, puisque plusieurs graduels clunisiens notent effectivement le V^e ton : dans le graduel de Cluny (Paris, B.N. lat. 1087, f. 17^v), la psalmodie du V^e ton est notée en neumes ; de même dans le graduel clunisien de Bruxelles (Bibl. Roy. II 3823, f. 23) qui note l'intonation de la psalmodie : fa la do... Enfin, dans le graduel de Chelles (Paris, B.N. lat. 13254), la psalmodie est transposée sur do mi sol et la différence finale est écrite ainsi : sol la fa sol mi (on chantait donc obligatoirement fa #). Avant de discuter le ton psalmodique qui convient à cette pièce, il faudrait être fixé sur sa restitution.

Dans l'introït *Deus in loco*, on relève la divergence entre V^e et VII^e ton, relevée dans nombre de tonaires et de graduels. Certains graduels, tel celui de Saint-Venant de Tours (Orléans 117) adoptent un compromis : l'antienne est notée en fa (V^e ton) et la psalmodie

1. Quelques cas ont été analysés par U. BOMM et LIPPHARDT (*op. cit.*). Voir aussi *Annales musicol.* IV, 1956, 15.

du VII^e ton est transposée si $\flat$ -la, si $\flat$ -do, do, do (donc avec mi $\flat$ à la médiate). Le graduel de Sens (Paris, B.N. lat. 10502, f. 133), note l'intonation du Psaume en V^e ton et la différence (*Euouae*) en VIII^e ! La dominante psalmodique est la même dans ces deux ton $\flat$: pourquoi ne les aurait-on pas juxtaposés pour mieux favoriser la reprise ?

Dans cette série de variantes, il ne faut pas demander aux tonaires la solution des problèmes qu'ils ne peuvent fournir. Le tonaire indique seulement le ton psalmodique qui convient le mieux à la pièce considérée. Lorsque cette pièce en raison d'une modulation interne se termine dans un mode différent de celui de l'intonation, les discussions entre théoriciens surgissent, s'élèvent et aboutissent à des « corrections » qui s'ajoutent à la confusion des diverses traditions. Plus d'un cas de ce genre a été examiné dans le cours de l'inventaire. Un exemple concret illustre bien le problème : l'introït *Victricem* du jeudi de Pâques débute par la formule d'intonation classique du III^e ton (tableau de la p. 405, n^o 1) : cependant, sa finale est composée des mêmes formules d'alleluia que l'introït *Introduxit vos* (VIII^e ton) du lundi de Pâques. Or, les anciens tonaires, en raison de la préférence accordée dans leur analyse sur ce genre de pièces à l'intonation, ont prescrit le III^e ton. L'enchaînement de l'introït à la psalmodie du III^e ton (anciennement, récitation sur si $\natural$) n'offre pas de difficultés : rien n'interdisait de le maintenir. Cependant, les théoriciens qui, à la suite du principe énoncé par le Dialogue *in fine dijudicat* (GS.I 257 B), ont considéré la finale de la pièce, ont évidemment imposé à cet introït le VIII^e ton, lequel s'enchaîne normalement à la reprise de l'antienne.

Ce cas de variantes Deuterus-Tetrardus n'est pas isolé : il faut en rapprocher ceux de la comm. *Christus resurgens* et de l'intr. *Deus dum egredereris*.

Les cas de variantes Tritus (plagal)-Tetrardus (plagal) mériteraient aussi un examen. Certaines pièces pentatoniques notées habituellement en fa et classées en tritus peuvent se transposer un degré plus haut en sol ; ainsi la comm. *In splendoribus* ou *Tu es Petrus*. Cependant, les tonaires n'ont jamais hésité pour le choix du ton de ces pièces et les ont attribuées au VI^e ton. Par contre, ils ont plus d'une fois hésité entre VI^e et VIII^e tons pour plusieurs communions dans lesquelles cette transposition d'écriture était impossible. Dans certains cas, telle la comm. *Primum querite*, la formule d'intonation est identique aux formules d'intonations des pièces du VI^e ton telle que *Quinque prudentes* étudié précédemment (p. 406) : son intonation était entendue comme telle. Cependant, sa cadence finale est iden-

tique à celle des comm. *Ego clamavi* ou *Venite post me*. Ici encore, la prédominance dans le choix a été accordée à la finale, surtout à partir du XI^e siècle.

Ces divers changements de classement sont, pour la plupart, imputables à l'évolution de la théorie modale au cours des temps. Les graduels, comme les tonaires évoluent suivant les développements et la systématisation de la théorie : les changements voulus sont opérés en pratique soit par correction des exemplaires existants, soit à l'occasion d'une nouvelle copie du graduel. A cet égard, il serait intéressant de suivre les changements opérés dans une tradition locale dont nous possédons beaucoup de témoins d'époques diverses, ainsi par exemple dans l'église de Paris. Le graduel devient alors, comme le tonaire, témoin d'une évolution.

Cependant, le tonaire nous permet de remonter dans le temps plus haut que le graduel, parce qu'il nous renseigne, même en l'absence de notation, sur la conception de la modalité à une époque toute proche des origines. A ce point de vue, il faudrait reprendre entièrement l'histoire de la théorie modale en Occident, depuis les origines — fin du VIII^e siècle — jusqu'à la formation de la doctrine traditionnelle, basée sur la division de l'octave modale en quinte + quarte.

Les plus anciens tonaires ont montré à quel point la conception de l'analyse modale était, à l'origine, plus proche du donné musical que la théorie courante à partir du XI^e siècle.

Cependant, le tonaire perd très vite — surtout en France — son rôle d'indicateur pratique des tons psalmodiques : il tend à devenir un manuel de théorie musicale composé surtout de formules mnémotechniques destinées à l'enseignement des principes élémentaires de la théorie modale.

CHAPITRE XIII

LES TONAIRES RÉCENTS ET LEURS FORMULES MNÉMONIQUES

Il n'y a pas de solution de continuité dans la tradition des tonaires de la fin du XII^e au XVI^e siècle : les limites fixées au présent chapitre n'ont d'autre raison que de rendre l'inventaire des tonaires plus aisé en distinguant les tonaires « récents », qui sont légion, des tonaires plus anciens, bases des antiques traditions autochtones.

Auparavant, il a parfois semblé nécessaire de renoncer à cette distinction dans le temps, car des tonaires très anciens nous ont été transmis par des manuscrits relativement tardifs, tel le tonaire de Guillaume de Volpiano qui nous est parvenu en entier dans un manuscrit du XIII^e siècle (voir p. 332). De même, les tonaires du groupe helvétique qui ne peuvent se dissocier les uns, anciens, des autres plus récents, sous peine de dissocier en deux une tradition locale très ferme et continue. Enfin, pour les Ordres religieux, très attachés à leurs traditions, cette coupure n'aurait aucun sens.

A ces exemples précis, il aurait sans doute été nécessaire d'ajouter le tonaire de Saint-Arnould de Metz qui se trouvait dans un manuscrit daté de 1327, malheureusement détruit au cours de la guerre, le 31 août 1944, et dont on connaît seulement l'incipit : « *Primus thonus habet differentias decem...* » (f. 352^v)¹. Le tonaire a été évidemment copié sur un modèle plus ancien, aujourd'hui perdu, à moins qu'il ne s'agisse d'une copie tardive du fameux tonaire carolingien (cf. p. 31)...

Cependant, ce genre de tonaire très complet est plutôt rare au

1. Metz, Bibl. Mun. 46 (Brév. noté, *pars estiva*) ; cf. LEROQUAIS, *Brév. mss.* II, p. 25, n° 346 ; F. X. MATHIAS, *Die Tonarien* (Graz, 1903), p. 54. Ce manuscrit n'a malheureusement pas été photographié, en même temps que les mss. 83 et 452, par les premiers membres de la *Paléographie Musicale*. D'autre part, M^{lle} Greinßer n'a pas trouvé traces d'une description quelconque de ce ms. 46 dans les papiers du Chanoine F. X. Mathias, conservés en majeure partie à la B.N. Univ. de Strasbourg.

48/

XIII^e siècle et après : nous avons alors plus souvent affaire — sauf exception notable qui demandera toute l'attention voulue — à des « récapitulations » ou à des tonaires abrégés qui ressemblent davantage à un condensé des règles de la psalmodie — intonation, médiane, cadence finale avec les diverses différences psalmodiques — plutôt qu'à un « tonaire » au sens précis du terme, tel qu'il découle de l'analyse des plus anciens témoins.

I. LES PRINCIPALES FORMULES MNÉMONIQUES DES TONAIRES.

C'est précisément au tournant des XII-XIII^e siècles que les règles de la psalmodie ont été condensées dans des formules faciles à retenir par cœur, formules qui varient suivant les régions. Ainsi, en Italie, en France, en Espagne, pays de langues romanes, on emploie la formule *Primus tonus sic incipit, et sic flectitur, et sic mediat et sic finitur ; et sic finitur ; et sic finitur...* (sur ce « *sic finitur* » on note les diverses différences psalmodiques).

Manuscripts italiens :

Cette section comprend surtout des petits manuels de chant et des traités : le plus ancien est celui de Guido Fabe (ca. 1225-1240), de l'Université de Bologne : seul le premier ton a été conservé (cf. M. HUGLO, *Le théoricien bolognais Guido Fabe : Rev. de Musicologie* LV, 1969, p. 80).

PRINCETON, Institute for Advanced Studies, Codex Lowe : Missel votif de Biella, acheté en 1939 à Turin par le Prof. E. A. Lowe († 1969). Le missel (XIV-XV^e s.) commence par un tonaire : *Primum querite... Primus tonus sic incipit...* Quelques éléments de théorie sous forme de questions et réponses. Après le tonaire, formule résumant le degré de la tonique et de la dominante psalmodique de chaque ton : *Pri(mus) re la ; Se(cundus) re fa, etc.* et (de seconde main plus récente) la formule résumant les intonations de chaque ton : *Primus cum sexto fa sol la semper habeto ; Tertius et octavus ut re fa sit atque secundus ; La sol la quartus, ut mi sol sit tibi quintus ; fa mi fa sol septimus, sic omnes esse recorder.*

A la suite, pièces notées, dont certaines avec organum : L. EIZENHOFER, *Missale Bugellense (Codex Lowe), ein Votiv-Vollmissale des XIV-XV^e Jhdt. aus Biella in Oberitalien : Traditio*, XVIII (1961), pp. 371-425 ; F. A. GALLO, dans *L'Ars Nova italiana del Trecento*, III (Certaldo 1970), pp. 215-245.

VATICANE, lat. 13102 : « *Enchiridion monasterii Padolironense* » (ann. 1407) ou plus exactement, *Cantorinus* contenant au début différents tons et intonations (f. 1 : *Primus tonus sic incipit...*) ; f. 156 : tons des psaumes :

Primus tonus Euouae (deux différences seulement, puis une seule par ton jusqu'au VIII^e). Cf. P. SALMON, *Les mss. lit. lat. de la Bibl. Vaticane I* (Città del Vat. 1968), p. 69, Studi e Testi 251.

ROME, Bibl. Vallicell. C 105 (xv^e s.) *Directorium chori* d'origine monastique (cf. fol. 155 : *Sce. Benedicte||doce nos cantare*), à la suite de traités ascétiques. Fol. 119 : *Primus tonus sic flectitur...* : cf. A. de la FAGE, *Essai de diphtérogaphie music.*, pp. 422-428 ; *The Th.* II, p. 92.

PARIS, B.N. lat. 11268 (xv^e s.) 133 ff. 90 × 65 mm. : Petit manuel de musique d'origine italienne, à l'usage d'une des branches de l'ordre bénédictin (Célestins, ou Camaldules ou Olivétains). Fol. 47 *Incipit regulae tonorum* : *Primus tonus sic flectitur...* Le manuel étudie les tons (f. 6), cite le *Gloria* des introïts et des répons (f. 52 ss.) et un grand nombre de récitatifs divers.

NOVARA, Bibl. Cap. C (108) — xv^e s. (ann. 1448), *Manuale chori* de la cathédrale de Novare. Après le calendrier et les *Benedicamus Domino*, tonaire au fol. 8 : « *Primus tonus sic incipit et sic mediatur et sic finitur...* — fol. 9^v *Octavus tonus... Nona maneries sic incipit* (ton « pérégrin »). L'auteur, pour éviter l'emploi d'un neuvième ton, a préféré le terme « maneries », employé surtout par les cisterciens (sur le terme « maneries », voir M. COCHERIL, *art. cit.*, p. 328, n. 4 dans *Cîteaux*, pp. 38-39). — Fol. 10-11, *Gloria Patri* des répons nocturnes. La suite est un Ordinaire collectaire noté. A la fin, sur un cahier additionnel, non folioté, *Judicii signum...*

LJUBLJANA, Nadškofijskega Archiva : fragment de traité de musique, comprenant seulement deux feuillets, écriture du début du xv^e s., notation carrée probablement italienne (et non mesurée, comme le pense J. Höflers, *art. cit.*) *Primus tonus sic incipit, sic flectitur et sic mediatur et sic finitur...* Différences. Analyse et facsimilé dans l'art. de Janez HÖFLERS, *Menzuralni fragment...* : *Musikološki Zbornik*, II, 1966, pp. 12-17.

VATICANE, lat. 5129 (xv^e s., sur papier) : *Libellus Musicae adiscendae valde utilis et est dyalogus... Quid est Musica ? Est veraciter canendi scientia...* (cf. GS.I 252) *Unde dicitur Musica ? Dicitur a Mois quod est aqua* (cf. SWERDLOW, dans *Journ. of the Americ. Mus. Soc.* XX, 1967, pp. 3-9). Le texte du traité a été édité par A. SEAY dans CSM. 9 (1964).

Principia tonorum (fol. 147 = éd. p. 26) : *Primus tonus sic mediatur...* Fol. 147 : *Versus sequentes docent cognoscere « seculorum Amen » : Pri[mus] re la — Se[cundus] re fa...*

Ad cognoscendum tonos (fol. 148^v = éd. p. 28) : Commentaire suivi du *pneuma primi toni* et des tons suivants, puis d'un tonaire. Remarquer les modifications des antiennes-types (sans *neuma*, puisqu'il précède le tonaire) : *Duae erant mulieres... Sexta tona-le-ci-dit supra puteum* (sic !), *Septem dona Spiritus* (cf. Sens 6). Fol. 160^v *Sancte Nicolae||doce nos cantare*.

Aux fol. 148 et 167^v, la formule récapitulative des intonations de psaumes *Primus cum sexto fa sol la semper habeto...*

VENISE, Bibl. Naz. Marciana a 145 1.100 (colloc. 3046) : *Tractatus de re Musica* (xv^e s.) : don du comte J. Zabarella Ottavio Ferrario à la bibl.

du collège de Padoue (catal. Valentinelli V, p. 207 ; omis dans *The Th.* II). Fol. O : « main musicale » ; fol. 1 : *Manus haec quam vides...* ; fol. 2^v *Quid sit mutatio*. Fol. 10^v *Primus tonus sic incipit et sic flectitur et sic mediatur et sic finitur, Euouae, Euouae...* (5 différences), etc. Pas de ton « pérégrin » après le VIII^e ton.

MUNICH, Clm. 19693 (XV-XVI^e s.) Tegernsee (23 ff., 20,5 × 14) : *Incipit Compendium Musicae Mellicensis cujusdam monachi* (notation « lorraine » de l'Allemagne centrale). « Main musicale » (fol. 4) ; *Exercitium vocum* (vocalises par degrés conjoints et disjoints). Fol. 15 : *Sequitur de primo tono : Primus tonus sic flectitur...* (quelques incipit d'antienne et de psalmodies) *Gloria Patri* des répons nocturnes et enfin (fol. 22^v), à part, le ton « pérégrin ». La présence de la formule *Primus tonus sic...* dans un manuscrit allemand n'a rien d'insolite : le traité vient de l'abbaye de Melk qui avait adopté les livres liturgiques romains dès avant 1495 (cf. *Le Graduel rom.* II, p. 69).

Il est possible, mais non certain, que la formule *Primus tonus sic incipit* ait été employée dans des antiphonaires en usage à la Curie romaine (cf. p. 229).

Franchino Gaffurio, dans son *Extractus parvus Musicae*, rédigé avant 1474 à Lodi (éd. F. A. GALLO, Bologne 1969, pp. 110 ss.) et dans sa *Practica Musicae* écrite entre 1481 et 1483 à Monticelli et à Bergame, cite également ces formules descriptives traditionnelles, mais il remplace les antiennes-types habituelles (*Primum querite...*) par des compositions de son cru : *Alme pater Ambrosi, nostras preces audi...* (cf. C. A. MILLER, dans *Musica Disciplina* XXII, 1968, 113 ; *Musicol. Studies and Doc.* 20 ; trad. anglaise I. YOUNG, 1969, pp. 48 ss.). La *Practica* est d'un grand intérêt pour ses comparaisons établies entre la psalmodie grégorienne et l'ambrosienne.

Le *Compendium Musices*, sorti des presses de G. B. Sessa à Venise, le 21 novembre 1499, ne contient presque rien sur la psalmodie et les différences (seulement la formule des intonations : *Primus cum sexto fa sol la semper habeto...*) : les éditions ultérieures (Venise 1509, 1513, etc.) incluront un petit recueil pratique, le *Cantorinus*, qui comprendra la psalmodie d'introit, les *octo toni regulares* (*Primus tonus sic incipit*, etc...), suivis de quatre *toni irregulares* (le quatrième étant le « pérégrin »), et enfin les versets de répons prolixes. Plus tard, le *Cantorinus* se détachera du *Compendium musices* et sera édité à part (Venise 1540, 1550, 1566...).

Manuscrits français :

En France, la formule *Primus tonus sic incipit...* est mentionnée par la plupart des auteurs du XIII^e siècle : le Ps. Aristote (CS.I 262 A), Pierre-de-la-Croix (CS.II 283 B) et Guy de Saint-Denis (tonaire ms.

Londres, Br. Mus. Harl. 281, f. 80). Elle est encore attestée par le *Modus psallendi* des Dominicains rédigé en France, probablement au Couvent Saint-Jacques de Paris, dès 1245 (voir p. 368) et par plusieurs manuscrits du début du XIII^e siècle. Cette formule figure encore dans l'*Intonarum* du Ps.-Odon (CS.II 142 A), d'origine franciscaine (voir p. 184), et par le *Modus intonandi psalmos* du traité manuscrit de la Chartreuse du Petit-Bâle (cf. p. 356). Jacques de Liège, qui avait longtemps séjourné à Paris, cite également les formules dans son *Speculum Musicae* : il attribue à certains religieux (les Dominicains, sans aucun doute) l'usage d'une flexe (... *et sic flectitur*...) entre l'intonation et la médiane des versets de psaumes trop longs (cf. CS.II 333).

PARIS, Univ. 1220 (XIII^e in., avant 1218) : Bréviaire parisien noté (cf. LEROQUAIS, *Brév. Mss.* IV, p. 26). Fol. 602^v *Incipiunt toni omnium secularum cum neupmatibus* : *Primus tonus sic mediatur*... — *Neupma primi toni* : *Primum querite*, etc. *Expliciunt toni et neupmata tonorum*.

PARIS, B.N. lat. 15613 (XIII^e milieu) Brév. parisien noté, légué à la Sorbonne par Robert de Sorbon (cf. LEROQUAIS, *Brév. mss.* III, pp. 262 s., n° 628) : f. 485, sous le nom Th. de Monstlo [Th. de Montreuil], une très belle table récapitulative des psalmodies avec leurs différences et le « neuma » de chaque ton : *Primus tonus in psalmis sic mediatur et sic finitur*. Les différences portent un n° rouge en ch. rom., sans texte.

SENS 6 (vers 1250) « *Praecentoris Norma* » ou livre à l'us. du préchantre : f. 236^v, tonaire sans titre : *Primus tonus sic incipit, sic mediatur et sic finitur*... Les antiennes types sont légèrement modifiées : *Duae mulieres* [au lieu de *Secundum autem*...] — *Septem dona Spiritus*... (cf. Vat. lat. 5129). Le « pérégrin » porte le titre *Octavus tonus irregularis*. Ce tonaire est dans un supplément (f. 213 ss.) d'une main légèrement postérieure au reste du ms. : cf. CHAILLEY, *Rev. de Musicol.* 32, 1950, pp. 27-34 ; *Acta musicologica* 21, 1949, pp. 18-24.

ARRAS, Bibl. Mun. 210 (1001) : Ordinaire de St. Vaast, vers 1350 (éd. L. BROU, *Ordinale sci. Vedasti*, London 1957, pp. 20-26, sur le ms.). Fol. 71 : fragment de tonaire : *Septimus tonus sic mediatur et sic finitur*... (antiennes). *Neuma* avant le *Magnificat* (intonation suivant le ton solennel). — *Octavus tonus*... Hymne *Te decet laus* (mélodie A du classement proposé par M. HUGLO dans *Jahrb. für Liturg. und Hymnol.* XII, 1967, 113).

LILLE, Bibl. Mun. 26 (299) XIV^e s. : Cantatorium de St. Pierre de Lille (cf. *Le Graduel rom.* II, p. 59). Fol. cxix, *Incipiunt toni. Primum querite*... *Primus tonus sic mediatur et sic finitur. Euouae. Euouae*... Fol. cxxj, *Gloria Patri* des répons nocturnes.

DARMSTADT, Hess. Landesbibl. 2772 (XV^e s.) : Recueil de prières en latin et en flamand (?). Origine non déterminée (le ms. manque dans G. ACHTEN und H. KNAUS, *Gebetbuchhds.*, 1959). Notation « à clous » sur 4 lignes. Fol. 197 *Primum querite*... (mais pas d'autres ant.-types pour les tons II-VIII). *Primus thonus sic mediatur*... Seul exemple rencontré de la for-

mule en zone de notation allemande : une origine flamande n'est pas à exclure.

PARIS, B.N. lat. 906 (xvi^e s.), Amiens : Antiphonaire-Vespéral et Graduel pour les fêtes (B.N. *Catal. gén.* I, p. 321 ; cf. M. MELNICKI, *Kyriale*, p. 124, sigle F. 87 = Vendôme, à cause des armoiries de Jacques, Bâtard de Vendôme, † 1514). Fol. 324-325, *Primus tonus sic incipit...* « Neuma » des huit tons.

PARIS, Bibl. Arsenal 595 (xiii-xiv^e s.) Missel-Bréviaire de Châlons-sur-Marne (cf. *Le Graduel romain*, II, p. 92), f. 38^v, tonaire analogue aux précédents *Primus tonus sic mediat...* et *Neuma*.

ROUEN, B. Mun. 254 (A. 226), Antiphonaire monastique, provenant des Mauristes de Bonne Nouvelle (ND.-du-Pré). Fol. 172^v, tonaire sans not. *Primum querite...* Différences du premier ton, Magnificat et Benedictus ; *Secundum autem...* *Octo sunt...* — *Primus tonus et sextus sic mediantur*. *Primus sic finitur*. *Secundus et octavus sic mediantur...* *Tertius sic mediat...* et sic finitur...

PARIS, Bibl. Ste Geneviève 1257 (xiv-xv^e s.) : Recueil originaire du Valais, provenant des Carmes de Dijon (M. BERNARD, *Répertoire des mss. médiévaux...* I, p. 105). Fol. 33-40. Traité de musique : fol. 34^v Intonation et différences des huit tons psalmodiques : *Primus thonus sic incipit et sic mediat...* (le VI^e ton est suivi de l'intonation de l'ant. *O quam suavis est* de l'office du St. Sacrement). Fol. 35 : *Gloria Patri* des répons prolixes (IV-VIII, sans notation). Fol. 35^v-36 : texte préparé pour la notation des intonations de psaumes, mais resté sans notes.

Les ouvrages imprimés en France reprennent habituellement ces formules pour décrire les règles de la psalmodie : ainsi l'*Enchiridion utilissimum gregorianae psalmodiae* (Paris, ca. 1530), et le petit traité de psalmodie à la fin des éditions de l'Antiphonaire monastique préparées par les moines de Solesmes en 1891 et 1934.

En Angleterre, la même formule descriptive se rencontre parfois : ainsi par exemple dans le Cantatorium de Durham (Cambridge, Jesus Coll. Q B 5), du xv^e siècle (voir p. 343) : *Primus tonus sic mediat...* *Evangelicus* (c'est-à-dire le *Benedictus* ou le *Magnificat*) *sic mediat...*

Manuscrits espagnols :

ERLANGEN, Musikwiss. Seminar der Univ. Erlangen-Nürnberg : Processionnal catalan du xiv^e siècle, don du Pater Lueger, président du Cäcilian Verein Organ. Contenu identique à celui du ms. cxxiv de la cathédrale de Vich Notation carrée sur ligne rouge et jaune, avec restes d'éléments de notation aquitaine.

Fol. 164 (ms. de Vich, f. 163^v). *Incipiunt intonaciones psalmodum et differentiae eorumdem* : *Primus tonus sic intonatur* : *Beatus vir...* *Dixit insipiens...* *Magnificat...* *Benedictus*. Fol. 164^v *Differentiae primi toni* : *Gloria seculorum, Amen*.

Fol. 167^v *In ultima differentia istius toni sic intonatur : In exitu...* Fol. 168 : versets des répons prolixes.

BARCELONA, Bibl. Central de Catalunya M. 883 (vers 1400) : Traités de Musique d'origine catalane. Fol. 1 *Quoniam de canendi scientia doctrinam sumus facturi...* Fol. 15^v *Tonale sci. Bernardi* (voir p. 360). Fol. 28^v partie théorique proprement dite, avec tonaire (fol. 40 ss.) : *Primum querite regnum Dei* sans neuma (le neuma figure fol. 29 ss.). *Primus tonus sic mediat...* *Seculorum Amen* (4 différences). *Sollempniter sic : Benedictus...* *Magnificat*. Fol. 41^v tonaire d'introït. Fol. 46 *Incipiunt toni sive modi : Unde sciendum est in principio quod Greci...* (traité-tonaire, avec le neuma après les formules modales et un exemple d'antienne par différence).

Fol. 62^v *Primus cum sexto fa sol la semper habeto...*

Fol. 63 *Nota quod secundum consuetudinem et usum Curiae romanae et aliquarum dyocesium regionum sic incipiunt octo toni...* *Primus tonus sic incipit et sic flectitur...* Fol. 64 : *Ecce modus primus sic noscitur...* (intonation des versets de répons prolixes).

Analyse du manuscrit par F. A. GALLO, *Alcune fonti poco note di musica teorica...* : *L'Ars nova italiana del Trecento* (Centro di Studi, Certaldo 1968), pp. 49-53.

Aux manuscrits cités¹, il faut joindre le témoignage des imprimés et d'abord celui de l'*Intonario general para todas las yglesias de España*, rédigé par un prêtre du diocèse de Saragosse, Pedro Ferrer, et imprimé en 1548 : fol. XXXVI-XL (de la partie pratique) : *Psalmus primi toni sic incipit sic flectitur...* (puis différences *seculorum amen*, et un verset de répons).

Enfin, les intonations diverses *juxta alme Sedis Urgellinae ritum* imprimées au XVI^e s. : *Primus modus sic incipit...* (XXV) et les neumes (XXXIII).

Dans les pays de langue germanique, la formulation des règles de la psalmodie a adopté une forme versifiée et assonancée. Manuscrits et traités imprimés résument les règles de la psalmodie dans une formule très répandue *Primi toni melodiam psalles in directo...* Ultérieurement, cette formule a été développée dans une seconde recension (forme B, du tableau de la p. 421) connue surtout en Allemagne du Sud. Les deux formes A et B de la formule *Primi toni melodiam* se relèvent dans les manuscrits suivants :

Forme A : Elle apparaît dans les écrits de Frutolf († 1103), au début de son *Breviarium* (éd. Vivell, p. 100 : facs. dans J. SMITS VAN WAESBERGHE, *de Guidone* tab. 15, face p. 128 ; *Musikerziehung im MA.*, Abb. 41). Il est probable que le prieur de Michelsberg n'a pas

1. A ces manuscrits, il faudrait sans doute ajouter les deux *Cantorinus* de Palma de Majorque (Arch. hist. de la Catédral 19* et 20*) qui m'ont été signalés par le professeur Br. Stäblein, mais sur lesquels, malgré plusieurs demandes, je n'ai obtenu aucun renseignement.

inventé ces formules : il a dû les recueillir comme les vers d'Henri d'Augsbourg (cf. p. 280) et a dû contribuer à les répandre. Dès le XII^e siècle, ces formules se rencontrent dans les fragments de Seli-genstadt, conservés à Darmstadt (cf. p. 257) et dans le manuscrit de Kloster Laach, conservé à Berlin (cf. p. 256).

Autres témoins de la forme A :

MUNICH, Clm. 14745 (XII^e s. ; ff. 59 et ss., du XIII^e s.) 129 ff. (13 × 17 cm. 5, ais de bois). Au dos « *Regulae tonorum* ». Provenance : St. Emmeran-de-Ratisbonne (ancien Em a 7). Comporte trois petits manuscrits reliés ensemble. Au fol. 59, *Tractatus de arte musica* « *Quisquis studiosus...* » (cf. p. 263), suivi d'un traité tonaire incluant *Primi toni*....

ROME, Vaticane, Palat. 1346 (XII-XIII^e s., pour les ff. 1-19) : Traité et tonaire : cf. L. GUSHEE, *Aurelian of Réomé...*, p. 64 ; *The Th.* II, pp. 108-110. — Fol. 8 : tonaire versifié *Qui sunt vel quales...* (cf. p. 261) et, fol. 9, *Primi toni melodiam*. A ces formules s'ajoutent les formules mnémoniques des répons prolixes (*Primus ut iste sonus*) et de l'introït (*Prima aetate*). Voir plus bas, p. 427.

BAMBERG, Staatl. Bibl. lit. 22 (Ed. III 2) — XII-XIII^e s. Graduel-antiphonaire du Chapitre de Bamberg. Tonaire au fol. 201 : *Primum querite... Primi toni melodiam*... Après le VIII^e ton, *Primus ut Ecce, Leva ; Virgo*... — Sur ce ms., voir ci-dessus, p. 258.

BAMBERG, Staatl. Bibl. lit. 26 (Ed. IV 2) — XIII^e s. Antiphonaire de Bamberg contenant (f. 118^v) le même tonaire que le ms. précédent (cf. p. 258).

AIX-LA-CHAPELLE, Domarchiv G. 20 : antiphonaire du chanoine Francon († 1318) : tonaire au début (pp. 1-2) : cf. O. GATZWEILER, *Die liturgischen Hds. des Aachener Münsterstifts* (Münster in W. 1926), pp. 109-111. Le même tonaire a été recopié dans les manuscrits G. 22 (ca. 1330), G. 23 (ca. 1330), deux parties du même antiphonaire (*p. hiemal., pars estiva*) ; G. 24 (XIV 1/2) et G. 25 (XIV 1/2), parties du même antiphonaire, cf. GATZWEILER, *op. cit.*, 115-120.

MUNICH, Univ. Bibl. 8^o 375 (XIII^e s.) : le ms. a appartenu à Glaréan († 1563) ; d'après une citation du *Dodecachordon*, ce ms. proviendrait de St. Georg-im-Schwarzwald (cf. GS.II 154). Le ms. contient le tonaire *Quisquis studiosus...* qui, malgré son titre (*Incipit tonarius*) est plutôt un traité-tonaire qu'un tonaire pur ; le tonaire de Jean d'Aflighem (cf. p. 191) et enfin (p. 148) les formules *Primi toni melodiam*... — Sur le ms. cf. CSM. 4, p. 38 et Cl. GOTTWALD, *Die Musikhds. der Univ. Bibl. München* (München 1968).

ERFURT, Wissensch. Bibl. der Stadt 8^o 93 (XV^e s.) : ce recueil de traités aurait été copié sur le ms. précédent. Son contenu est en effet identique. Au f. 37^v *Primi toni melodiam*... Cf. CSM. 1, p. 5 et 4, p. 14.

PARIS, B.N. lat. 6755/2 (XIV in.) Petit recueil, dont la seconde partie (f. 71-78) est consacrée aux traités de musique. Écriture allemande (selon G. OUY, lettre du 12-2-1957). Le tonaire qui suit le traité du Pseudo-

FORMULES RÉSUMANT LA PSALMODIE

dans les tonaires allemands.

Forme A		Forme B (amplifiée)
Primi toni melodiam psalles in directo.	I	Primi toni melodiam cum erecto medio psallat in directo.
Secundum autem in fine et in medio sic variabis.	II	Secundus in gravibus intonat (in) medio respirat sed gravius se collocat.
Tertium suspende in medio et in fine precipita.	III	Tertium flexum sic ordina fortemque suspende in medio et in fine precipita.
Quartus in primis gradatim ascendit sed tandem de alto cadit.	IV	Quartus postquam primo se re- primit gradatim ascendit sed tandem de alto cadit.
Quinti medietas secundo similis sed in fine dissimilis	V	Quintus alta scandens recidit rursum, erectus figitur et postremo sic circumducitur
Sextus item ut primus imponitur sed aliter deponitur	VI	Sextus ut primus intonat medio deflexo sed et fine reflexo
Septimus quartum in medio res- picit sed in fine despicit	VII	Septimum flexum mitiga ductum in altum conforta et reduc varia meta
Octavus secundo respondens in medio tali tenore concluditur	VIII	Octavum secundum in medio res- picit sed in fine despicit

A. I, 1 : Psallens, psallam, psallas, psallat — Directa, directum

II, 2 : Narrabis (Trivulz.379)

III, 1 : in medio suspende (5 mss.), 2 : et] sed (4 mss.) ; cf. 2^e membre des tons suivants

IV, 2 : gradatim] leviter (Trivulz.379) tandem] tamen, tum

3 : in fine descendit (Trivulz.379)

V : Quintus (tonus) in altum (-a) vadit sed ocus (altius) vadit (3 mss.)

V, 1 : secundo] quarto (Voraus) septimo (3 mss.) V, 2 fine] meta (2 mss.)

VI, 2 : aliter] non in fine concluditur (Milan, Trivulz.379)

VII : Nomb. var. Entre autres : Septimus omnes transcendens tali tenore concluditur (cf. VIII, 2 dans la version commune) : Stuttg. XVII 17

VIII, 1 : quinto (6 mss.) secundo et quinto (Stuttg. XVII 17) 2 : sed in finem contempsit (cf. VII, 2), differtur, discordat.

B. III, 2 : sortemque

VIII, 2 : cf. VII 2 dans la forme A, ci-contre.

Aristote est, à en juger par les vers *Primi toni melodiam* (f. 78, mais incomplets) aussi d'origine allemande. Cf. *The Th...* I, p. 97, et, ci-dessus, p. 336, note 1.

SAINT-GALL, Stiftsbibl. 388 (XII^e s., add. du XIV^e s.) : antiphonaire avec tonaire copié sur l'antiphonaire d'Hartker (cf. p. 145) ; à la fin, tonaire du XIV^e s. (pp. 495-497) avec les vers *Primi toni...* (édit. OMLIN, *Tonarbuchstaben*, pp. 125 ss.).

VORAU, Stiftsbibl. 287 (conservé à Graz, Univ. Bibl.) XIV^e siècle (I^{re} moitié) : Antiphonaire de Salzbourg (?) ; f. 285^v INCIPIT TONARIUS. *Primus tonus sic incipitur : Primum querite regnum Dei... Primi toni melodiam...* Différences avec un exemple à chaque cas. — Sur le ms. cf. Catalogue de P. FANK (1936), pp. 162-163 ; *Anal. Hymn.* 4, p. 359 ; 5, pp. 1, 6 ; MMAE.I 532.

DARMSTADT, Hessische Landesbibl. 872 (ca. 1300) : Antiphonaire-hymnaire de l'Ordre des chevaliers teutoniques (L. EIZENHOFER-H. KNAUS, *Die liturgische Hds.* 1968, pp. 155-157, n° 48). Fol. 214 : *Incipiunt toni* (tonaire développé avec quelques exemples par différence). *Primum querite...* (avec mélisme final). *Primi toni melodiam... Magnificat... Benedictus...*

Omnis cantus primi toni incipiens in D et descendens in C cum inclinante [climate ?] ut Ecce nomen Domini... vel circumflexo... vel per punctum... Ensuite, le tonaire d'introît d'Henri d'Augsbourg *Primus ut Exurge...* (cf. p. 281).

STUTTGART, Württ. Landesbibl. HB XVII 17 (ann. 1344) : Antiphonaire cistercien de Schönthal (cf. descr. du catalogue de Stuttgart, par Cl. Gottwald, 1965). Fol. 227^v *Toni super Magnificat* (lacune) ; fol. 228, fin d'un autre tonaire (les rubriques sont de couleur différente) : *Quintus in alta vadit...* (fin de la série, suivant forme A).

VIENNE, Österr. Nat. Bibl. 4702 (ann. 1398) : Traités de musique et divers. (*The Th.* I, p. 45). Fol. 88^v *Primi toni melodiam... Primus ut iste sonus.*

PRAGUE, Univ. XIV C 20 (2487), XIV^e s. : Antiphonaire de St. Georges de Prague. Fol. 216a. Tonaire : *Ecce nomen Domini... Primi toni melodiam* ; fol. 217a *Primum querite regnum Dei* ; fol. 219^v *Primus ut Ecce, Leva, Virgo...* (cf. p. 259).

HEIDELBERG, Univ. Salem X 6 (XV^e s.) : Antiphonaire cistercien de Salem. Fol. 212 : *Primi toni melodiam...* avec *In exitu* en premier ton, suivant l'usage cistercien (cf. p. 367). Les VII^e et VIII^e tons n'ont que deux différences, suivant l'usage cistercien (cf. tableau de la p. 365).

LONDRES, Br. Mus. add. 34200 (XV^e in.) : *Tractatus de mensura plana et mensurabili* (CS. III, 416 ss.). Suivant HUGHES-HUGHES (*Catal. of Mus. Mss...* III, 1909, pp. 306-307), il s'agit probablement du manuscrit de St. Maximin de Trèves copié par le Père A. Schubiger pour le compte de Coussemaker, éditeur du traité. Ce traité comprend un tonaire assez développé (CS. III 432-462), mentionnant les formules *Primi toni melodiam... Prima etate creati sunt* (pour l'introît). Enfin, légende sur l'origine du ton (*formula*) *quae apud nos modernos tonus peregrinus appellatur* (CS. III 457 B-458).

ROME, Bibl. Vaticane, Palat. 552 (xv^e s.) : « *Enchiridion germanicum* » (P. SALMON, *Mss. lit. lat. Vatic.* I, pp. 63-64, n° 123) : Fol. 59-66 : *Incipiunt toni... Primum querite regnum Dei... seculorum primi* (à chaque différence). *Primi toni melodiam...*

WOLFENBÜTTEL, Herzog August Bibl., Helmst. 696 (catalog. 760) : Traités des arts libéraux (comput, mathématiques...) écrits en 1460 (reliure de 1462). Fol. 142 *De arte Musica* (en partie le même traité que dans Salzbourg, S. Peter a VI 44 : cf. *The Th.* I, p. 30). Fol. 147^v *Formula primi. Primum querite regnum Dei...* (les huit antiennes-types à la suite). Fol. 150^v *Primi toni melodiam... Magnificat. Prima aetate creati sunt...*

* SÉLESTAT, B. Mun. 127 (xv^e s.) Psautier à l'usage de Spire (même office des morts que dans B.N. lat. 1070/2). F. 178^v-179, tonaire, ou plus exactement notes sur les modes et la psalmodie, avec les vers *Primi toni...* Au f. 179, *Adam primus homo... Abel secundus, Noe tertius* (avec les différences psalmodiques).

VIENNE, Ö N B 4774 (xv^e s.) : Comput, traités de musique. Écriture cursive. Notation « messine » de l'Est, épaissie. Fol. 72^v *Primum querite...* (les 8 formules) : cf. CSM. I, p. 84. — Fol. 74, les différences. — Fol. 76, *Primi toni melodiam... Prima etate formati sunt...* (formules mnémoniques d'introït). La dernière différence est le « *peregrinus* » (f. 89^v). Fol. 90^v-91, cercles sécants figurant l'ambitus commun aux authentiques et aux plagaux. *The Th...* I, pp. 45-47.

MUNICH, Clm. 2992 (xv^e s.) : 243 ff. 10,5 × 8 cm. Petit manuel en provenance des franciscains d'Amberg, contenant les tons usuels (cf. ci-dessus, p. 374). Fol. 220^v, *Primi toni melodiam...*

TÜBINGEN, Univ. Bibl. M c 48 (84 y 221) — xv^e s. Traités de musique ayant appartenu à Conrad Hager, chan. d'Ehingen. Tonaires aux ff. 19^v-21 et 107-114 (notation gothique allem.). *Primus in medio* la sol fa, sol la la *melodia* (psalmodie). Fol. 111 *Primi thoni melodiam...* K. W. GÜMPEL, *Hugo Spechtshart von Reutlingen « Flores Musicae »...* (1958), pp. 86-89.

SAINT-GALL, Stiftsbibl. 448 (xv^e s., ann. 1432 pour les pp. 23-36) : Ordinaire de Hirsfeld (cf. Fr. LABHARDT, *Das Sequentiar Cod. 546... von St. Gallen und seine Quellen*, Bern 1959, p. 21). Pages 37-42 : Tonaire noté sur cinq lignes : *Euouae. Angelus Domini. Primi thoni melodiam psallas in directo. Magnificat.*

REGENSBURG (Ratisbonne), Bischöfl. Proschesche Musikbibl. 98 th 4^o (XV 2/2). Traités d'arithmétique et de Musique (cf. CSM. I, p. 14). *Flores Musicae* (K. W. GÜMPEL, *Hugo von Reutlingen...*, pp. 82-85). Tonaire sur lignes (p. 216) avec antiennes-types *Secundum autem*, etc. (la première *Primum querite* manque), les différences et enfin *Primi toni melodiam...* Remarquer, p. 254 : *Nota more seculariorum quoad antiphonas I tonus habet quinque differentias...*

SALZBURG, S. Peter a VI 44 (ann. 1490) : 75 ff. 20,5 × 15 cm. Traités théoriques (cf. *The Th.* I, pp. 27-31). Fol. 44^v. Traité anonyme avec tonaire réduit (cf. Wolfenbüttel, Helmst. 696). Fol. 50 *Secuntur melodiae tonorum principales una cum differentiis eorum exemplariter per ordi-*

nem... Si quis singulorum cupit tonorum scire melodiam hanc attendat... (noté). *Primi toni melodiam psallat in directo...*

MILAN, Bibl. Trivulziana 379 (xv-xvi^e s.) : Processionnal à l'usage de moniales de l'Italie du Nord (d'après les rubriques) : cf. SANTORO, *I codici medievali...*, 1965, p. 56. Contient un petit tonaire : Fol. 18^v *Primi toni melodiam...* (avec des variantes très particulières, propres à ce tonaire). A la fin, ton pérégrin, *Magnificat* (huit tons) et *Benedictus* (huit tons).

AMSTERDAM, Universiteitsbibl. I B 50 (cat. 1516), xv-xvi^e s. (199 ff., 15 × 19 cm). Processionnal avec petit traité de psalmodie commençant par un emprunt à Frutolf : *Quid tenere proprium...* (cf. éd. Vivell, p. 75). *Primi* (fol. 185^v) *toni melodiam...* Psalmodies et (f. 186^v) différences. *Secundum autem in fine et in medio...*

DARMSTADT, Hess. Landesbibl. 838 : Psautier-hymnaire de St. Cunibert de Cologne, écrit entre 1175 et 1320, auquel on a ajouté très tardivement (au xviii^e s. ?) sur deux feuillets de papier les huit tons psalmodiques avec une notation en noires : *Primi toni melodiam... Benedictus... Magnificat...* Cf. L. EIZENHOFER-H. KNAUS, *Die lit. Hds.* pp. 200-202, n° 77.

Ces formules mnémoniques sont naturellement passées dans les livres imprimés tel que celui de Theodoric Tzwyuel *Tonarius qui vulgo Primum querite dicitur...* imprimé à Cologne en 1505 (ou 1515 ?).

Forme B : Cette forme remaniée et plus longue que la forme A nous est parvenue par des manuscrits tardifs de l'Allemagne du Sud (Bavière) et d'Autriche :

SALZBURG, S. Peter a VI 44 (ann. 1490) : Avant le traité décrit précédemment (voir p. 423), on a ajouté tout au début du manuscrit (f. 1) : *Intonatio psalmorum sub hac forma primi toni : Primi toni melodya cum erecto medio...*

MUNICH, Clm. 6002 (ann. 1529), Processionnal de St. Sébastien d'Ebersberg (108 ff. papier 15,5 × 10,5 cm.), copié sur Clm. 23288 (xv^e s.) : ff. 74^v-93^v « Tractatus de Musica plana », terminé par un tonaire (f. 88^v) : *Primi toni melodiam, cum erecto medio...* Cf. K. W. GUMPEL, *Hugo Spechtshart...*, p. (28).

MUNICH, Clm. 15508 (apr. 1523) Coutumier et Cérémonial des Bénédictins de Rot-am-Inn (79 ff. 25 × 17,5). Fol. 46, tonaire commençant au milieu du II^e ton.

LAMBACH, Stiftsbibl. 246 (xvi^e s.) Cationale allemand, d'origine monastique (p. 219, *Te decet laus*). P. 317, Tonaire (mêmes variantes, dans nos formules, que Melk 866).

MELK, Stiftsbibl. 866 (xvi^e s.) : Traités ascétiques et liturgiques. Fol. 115-139 *Cantus secundum modum monasterii Subiacensis et Sacri Specus*. Fol. 126^v *Primi toni melodya cum erecto medio...* (écriture cursive, notation carrée). On a sans doute introduit ce texte allemand dans le traité d'origine italienne : les formules *Primi toni...* n'ont jamais été en usage en Italie centrale.

Autour de ces textes de base gravitent des formules mnémoniques destinées à faciliter la mémorisation des diverses parties de la psalmodie de l'office ou de la messe : intonation, différences, etc. Ainsi, pour la psalmodie, la formule *Primus cum sexto...*, qui met en relief les tons psalmodiques ayant même intonation (I^{er} et VI^e, II^e et VIII^e, etc.), tend à remplacer la formule très ancienne *Pater in Filio*, etc. (voir p. 391).

La formule *Primus cum sexto* fa sol la *semper habeto*
Tertius, octavus ut re fa *sicque secundus...*

est très répandue dans l'Ouest, c'est-à-dire en France, en Angleterre, en Italie et en Espagne. C'est à partir du XIII^e siècle seulement que les témoins de la formule sont enregistrés.

C'est dans les auteurs français du XIII^e siècle qu'on rencontre le plus souvent la formule résumant les intonations de la psalmodie : ainsi chez le Pseudo-Aristote (CS.I 262 A), Jean de Grouchy (éd. Rohloff, p. 63), Pierre de la Croix (CS.I 283), Guy de St. Denis (ms. Londres, Br. Mus. Harl. 281, f. 78^v), Jean de Muris (GS.III, pp. 99-100), enfin dans l'*Ars intonandi...* (CS.II 451 A).

L. Dandin a traduit la formule en français dans son *Instruction pour apprendre à chanter* (Caen 1582) : « Le premier et le sixième se commence toujours par fa sol la... » (l'auteur cite ensuite la formule *Pri ré la, Se ré fa...*).

Quelques tonaires assez récents citent aussi la formule : ainsi les *Regulae antiphonarum* qui nous sont parvenues par deux manuscrits français : Paris Arsenal 114 (de l'année 1471), Ordinaire de la Ste Chapelle (f. 205) et Londres, Br. Mus. Add. 19966 (XVI^e s.), processionnal de Noyon (f. 136). Mais ce dernier cite la formule *Pri re la...* au lieu de *Primus cum sexto*, comme l'Ordinaire.

Peu de témoins de la formule en Angleterre : cf. Londres, Br. Mus. Lansdowne 763 (ca. 1460), de Waltham Abbey, fol. 67^v (entre le *Metrologus* et le traité-tonaire mentionné plus haut, p. 345).

En pays germanique, peu de diffusion : Erfurt, Wiss. Bibl. der Stadt 8° 94 (XIV^e s.) f. 83^v. Sélestat, Bibl. Mun. 127 (XV^e s.) psautier de Spire, f. 178^v; Henri de Zélande (CS.III 115).

En Italie, la formule apparaît au XIV^e s. dans le Missel votif de Biella (voir p. 414), dans un recueil de traités du fonds Farnese (Naples, Bibl. Naz. VIII D 12, f. 37 : *The Th.* II, pp. 70-72), dans un Bréviaire d'Aquilée du XV^e siècle (Venise, B.N. Marc., Cod. 39 membr., VALENTINELLI, *Catal.* I 306) dans plusieurs traités et auteurs du XV^e siècle : dans le premier des traités de Fr. Gaffurio, l'*Extractus parvus Musicae*, probablement rédigé à Lodi avant 1470 (éd. F. A. GALLO, Bologna 1969, p. 110) : dans le *Compendium Musicale* de Nicolas de Capoue (éd. de la FAGE, p. 329), avec une autre formule : *Primum suaviter tange cujus octo sunt differentiae*; dans les recueils de traités de Pavie, Bibl. Univ. 361 (XV^e s., f. 60, *The Th.* II, p. 75), Vaticane lat. 5129, f. 148 et 167^v (cf. p. 415). A la fin du *Compendium Musices* imprimé en 1499. — Enfin, dans un traité rédigé en italien, mais citant les pièces en latin (Londres, Br. Mus. add. 34296, p. 11).

En Espagne, quelques témoins : Séville, Colombina 5.2.25 (XIV-XV^e s.), fol. 38 et 49 ; Barcelone M. 883, f. 62^v (cf. p. 360) et M 1327, f. Lxxxiiiij (voir p. 364, note 5) : la formule porte ici le titre ... *regula promediare psalmos ad intonationem secundum usum romanum*.

Remarquons enfin que Jacques de Liège a cité trois vers de sa composition, d'une rédaction différente, mais qui évoquent néanmoins le *Primus cum sexto* : *Servant fa sol la primus sextus que tonorum...* (*Speculum Musicae*, CS.II 322 B et le *De intonatione tonorum*, ms. Bruxelles, Bibl. Royale 10162, f. 17^v : voir plus bas, p. 430).

Les versets de répons nocturnes ont une mélodie propre pour chaque ton. Souvent, cette mélodie est notée sous *Gloria Patri...* dans les antiphonaires et les tonaires, et elle s'est conservée ainsi dans des recueils fort récents :

WOLFENBÜTTEL, Niedersächs. Archiv 196, f. 118^v (notation messine de l'Est ; PARMA, Bibl. Palat. 170, f. 15 (notation « à clous ») ; MUNICH, Clm. 4303 Antiphonaire de St. Ulrich, f. 261^v-262 (notation carrée), etc.

Mais bientôt, la doxologie fut remplacée, notamment dans les tonaires et ouvrages de théorie, par des formules telles que *Ecce Modus primus... Unus Deus est Trinitas...* et surtout *Primus ut iste sonus est vociferandus*.

La formule *Ecce modus primus* (ou *Ecce protus primus*) est connue à l'Est comme à l'Ouest dès le XI^e siècle. On la rencontre d'abord dans deux manuscrits en notation aquitaine : PARIS, B.N. lat. 7211, f. 127^r (avec notation alphabétique et notation aquitaine vis-à-vis : facs. dans C. PARISH, *The Notation of Medieval Music*, pl. III-IV) et dans BARCELONA, Arch. de la Corona d'Aragon, Ripoll 42, après le *Breviarium* d'Oliva († 1065), f. 4^v. Plus tard, on retrouvera la formule dans Barcelone, Bibl. Central M 883, f. 64.

Les manuscrits en notation lorraine citent aussi cette formule : CAMBRAI 172 (167), f. 19 (*De octo modis nocturnalium responsor.*) et METZ, Bibl. Mun. 452, f. 91^v (cf. p. 320).

Enfin, les manuscrits de l'Est : KASSEL, Landesbibl. 4^o Mss. Math. 1, f. 17^v (cf. p. 281) ; BERLIN, Lat. Qu. 106, de Kloster Laach, f. 183 (cf. p. 256) ; BERNE, Bürgerbibl. 702, XIII^e s., f. 51^v : cf. *The Th.* I, p. 74 ; *Rev. de Musicol.* LIII, 1967, p. 59, n. 4) ; ROCHESTER, Sibley 14 (anc. Admont 494) : cf. GS.I, p. 264, note a.

Plusieurs manuscrits récents connaissent encore la formule : BAMBERG, Staatl. Bibl. lit. 115, f. 72^v (tonaire de la Curie romaine, cité par le prêtre anglais Alfred : cf. p. 228), SIENNE, Bibl. Conserv. L V 30 (XV^e 2/2), f. 120 : *The Th.* II, p. 121 ; BARCELONE, Bibl. Central M 883, cité ci-dessus.

La formule *Unus Deus est Trinitas*, est adaptée sur la mélodie de l'intonation des versets de répons : elle est peu répandue (MUNICH, Univ. 8^o 375, f. 40^v et sa copie ERFURT, Wiss. Bibl. 8^o 93, f. 38).

En Allemagne, on préférerait la formule *Primus ut iste sonus est vociferandus*, attestée dès la fin du XII^e siècle par plusieurs témoins : LEIPZIG, Univ. 79, f. 124 ; ROME, Vat. Palat. 1346, f. 9 (cf. p. 260) ; AIX-LA-CHAPELLE, Dom G. 20, antiphonaire de Francon († 1318), f. 1 et les copies

postérieures ; VIENNE, Österr. Nat. Bibl. 4702 (ann. 1398), fol. 88^v ; OXFORD, Bodl. Lat. lit. b 7, f. 103 ; enfin, par des auteurs tels que Hugo de Reutlingen, dans ses *Flores Musicae* de 1332 (éd. Gumpel, p. 148) et Jean Cochleus, *Tetrachordum* (1512 ; dans l'éd. de 1520, fol. D.ij) qui remplace *voci-ferandus* par *resonandus* !

La psalmodie d'introït, elle aussi, donne matière à compositions du même genre : pour aider les débutants à retenir les huit tons de cette psalmodie plus ornée, on a composé la « comptine » suivante qui s'est diffusée exclusivement dans les pays de langue germanique :

Prima aetate creati sunt Adam et Eva

Secunda aetate natavit arca diluvio...

La formule se rencontre dans les manuscrits et ouvrages suivants : ROME, Vat. Palat. 1346, f. 9 ; WOLFENBÜTTEL, Helmst. 696, f. 150^v ; OXFORD, Bodl. Lat. lit. b 7, f. 103 ; LONDRES, Br. Mus. Add. 34200 (éd. dans CS.III, p. 436) ; VIENNE, Öst. Nat. Bibl. 4774, f. 76 ; AMSTERDAM, Univ. I B 50, f. 197 (cf. p. 424). Enfin, dans J. Cochlaeus, *Tetrachordum Musices* (éd. de 1520), fol. D (verso) et Nicolas Roggius, *Musicae practicae...* (Nürnberg 1566).

Ces formules nouvelles, de plus en plus nombreuses — nous n'avons cité que les plus répandues — rejettent au second plan les antiennes-types plus anciennes et finissent même par les éliminer. Dans les pages précédentes, nous avons mentionné les témoins qui les citent encore, à côté d'autres. Il faut y ajouter le psautier-hymnaire d'Utrecht (Univ. Bibl. 3 J 5 418) écrit avant 1439, qui cite les huit antiennes avec le titre *Haec sunt neume tonorum* (fol. 170^v) et le psautier-hymnaire de Lübeck (Bibl. der Hansestadt, Theol. lat. 186), copié par Johann Georg Flohr (cf. f. 158), contenant un petit tonaire donnant les différences psalmodiques à la suite des antiennes-types (f. 275).

Plus d'un manuscrit liturgique se passe des formules usuelles et se contente de noter un psaume, par ex. le ps. CIX, *Dixit Dominus*, le premier des Vêpres, suivant les huit tons, pour enseigner les tons de la psalmodie simple et le *Magnificat* pour le ton solennel.

Ainsi, DARMSTADT, Hess. Landesbibl. 855 (ca. 1470), Psautier-Hymnaire de St. André de Cologne, f. 84 (EIZENHOFER-KNAUS, *Lit. Hds.*, p. 207, n° 81) et 3967 (ca. 1220). Psautier auquel on a ajouté, au fol. 140^v, les huit psalmodies (*ibid.*, p. 174, n° 62). VIENNE, Öst. Nat. Bibl. 15044 (1414 et 1421), Hymnes commentées : fol. 169, les huit tons psalmodiques sur *Dixit Dominus*. WELTENBURG, Stiftsbibl. lit. 1 (ann. 1743) Kyriale et Hymnaire (cf. MMAE. I, p. 699) : p. 106, *Magnificat* et *Benedictus* suivant les huit tons.

Les traités de musique se multiplient à partir du XIII^e siècle, pour l'enseignement de la *Musica figurata* : mais cette partie est souvent

précédée d'un exposé plus ou moins développé de la *musica plana*, comprenant un chapitre sur les tons qui souvent est un tonaire glosé ou commenté. Aux manuscrits mentionnés dans le cours des pages précédentes, il reste à ajouter ceux qui, faute de caractéristique particulière, n'ont pas encore été analysés et qui constituent une sorte de liste résiduelle :

MUNICH, Clm. 5539 (XIII-XIV^e s.) : Manuscrit de Diessen, commençant par un traité de musique rédigé par un auteur de Ratisbonne et dédié à Henri II (1277-1296). L'ouvrage comporte un chapitre *de tonis*. Nous ne connaissons ce traité qu'à travers l'analyse de D. METTENLEITER, *Aus der musikal. Vergangenheit... Musikgeschichte der Stadt Regensburg* (Regensburg 1865), pp. 70 ss.

MUNICH, Clm. 5963 (Ebersberg 163) XV^e s. : Traités de comput et de Musique : Inc. *Quoniam experientia teste...*, f. 137^v, quelques différences avec exemples (notation « à clous »).

BERLIN, Staatsbibl. Mus. ms. theor. 1599 (XV^e s.), 22 f. papier 13,5 × 20,5 (ancien Wolffheim II, 4). Manuscrit d'origine italienne : *Tractatus singularis super musicam planam incipit feliciter* : « *Musica secundum Boetium est scientia recte canendi seu veraciter modulandi* »... f. 12^v *Sciendum est quod sicut octo beatitudines celestis patriae, ita sunt octo toni seu modi musicae artis*... — F. 13 *Omnis cantus ecclesiasticus*... (= introduction du tonaire dominicain, cf. *The Th.* I 53-55). — F. 14 *Pri re la, Se re fa*... — F. 14^v *De differentiis « seculorum » antiphonarum* : *Dulcis sonus est primus, differentiis octo formatus* (vers récapitulant le nombre de différences : 4 en III^e, 4 en IV^e, 6 en VII^e et 3 en VIII^e). Au fol. 19, le pérégrin : *tropi irregularis profecto meruit nuncupari*. — F. 19^v-22 : différences des répons nocturnes. — Cf. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung im MA.* (1969), Abb. 80 et 117.

MELK, Stiftsbibl. 950 (anc. 710), Manuel de musique de l'ann. 1462. Après la *Musica Bern(onis)* [cf. p. 267], contient (f. 183) *Tropi VIII modorum canendi secundum morem monasterii Mellicensis* : *Nota quod quatuor sunt modi principales*... (Cf. GOTTLIEB, *Ma. Bibliothekskat. Osterr.* I (1915), p. 142 ; K. W. GÜMPPEL, *Hugo Spechtshart von Reutl.*, p. (25)-(26).

PARMA, Palat. 3597 (XV^e s.) « Cantorinus » analogue à celui de Bologne Univ. 2893 (cf. p. 373, note 6).

OXFORD, Bodl. Canon. Misc. 42 (XVI in.) Traités de musique (FRERE, *Bibl. Musico-lit.* I, p. 131, n° 392). — Fol. 71 : *Primus namque tropus qui in autenticis tenet locum*... Tonaire développé, avec nombreux exemples à chaque différence.

OLMÜTZ, Studienbibl. 65 (XVI^e s.) : *Fundamentalis choralis cantus Instructio* : *Cantus est duplex, durus videlicet... Primus tonus habet IX terminationes*... A la fin, verset *Gloria Patri*... des répons prolixes.

BERLIN, Staatsbibl. Ms. lat. Fol. 258 (ann. 1515) : *Musica cantus gregoriani* : mentionné par J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung im MA.* (1969), p. 190.

C'est surtout chez les théoriciens connus du XIII^e et du XIV^e siècle que l'insertion du tonaire dans le traité de musique a été remarquée.

2. LE TONAIRE DES THÉORICIENS DE LA FIN DU XIII^e SIÈCLE ET DU XIV^e SIÈCLE :

A propos des tonaires français, il a été observé (p. 336) qu'au XIII^e siècle les traités de musique mesurée comportent presque toujours une première partie sur la *musica plana*, comprenant un tonaire bref, mais parfois aussi un tonaire très étendu : ainsi chez Lambertus, ou Pseudo-Aristote¹, Pierre de la Croix², Guy de Saint-Denis³, Jean de Garlande⁴ et enfin, Jérôme de Moravie⁵. Par contre, Jean de Grouchy, qui vécut à Paris vers 1300, n'a pas inséré dans son traité — qui est plutôt un lexique des genres musicaux — un tonaire proprement dit : il cite seulement les antiennes-types *Primum querite* avec leur *neupma*⁶.

Mais si le tonaire de tous ces auteurs suscitent la curiosité parce qu'ils représentent un usage localisé et bien déterminé, ils ne sauraient atteindre le haut niveau d'intérêt découlant de l'étude du grand tonaire compilé par Jacques de Liège.

Né probablement dans la région liégeoise vers 1260, Jacques a pris connaissance dans sa jeunesse du tonaire de Bernon⁷, des *Questiones in Musica*, du Dialogue et des écrits de Guy d'Arezzo⁸ qu'il

1. CS.I 262-268 (cf. ci-dessus, p. 336).

2. CS.I 282-292 : cf., p. 336.

3. Ms. Londres, Br.Mus.Harleian 281, f. 81^v-96^v : cf. p. 336.

4. Cf. ci-dessus, p. 337.

5. *Tractatus de Musica* CS.I, pp. 78 ss. ; éd. CSERBA (1935), p. 159 ; cf. ci-dessus, p. 334.

6. J. WOLF, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo : Sammelbände des intern. Musikgesellschaft I* (1899-1900), p. 122, d'après Darmstadt 2663 ; éd. E. ROHLOFF, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, 1943, p. 63 : d'après ce même manuscrit et Londres, Br.Mus.Harleian 281.

7. Jacques de Liège cite parfois le tonaire de Bernon qu'il a pu connaître par le manuscrit de St. Jacques de Liège (Darmstadt, 1988). Le *quidam antiquus* qui donne huit différences en VIII^e ton (CS.II 362 B) est bien Bernon. Enfin, l'expression *barbara et extraordinaria* (p. 363 B), caractérisant le ton « pérégrin » est empruntée à Bernon (cf. GS.II 82 B) : cf. ci-dessus, p. 285.

8. Sur les *Questiones in Mus.*, auxquelles J. de L. renvoie explicitement (voir CS.II 325 B et 326 B), cf. ci-dessus, p. 297. Jacques de Liège cite le « Dialogue » comme l'œuvre de Guy d'Arezzo (cf. CS.II 242, 251 ss.) : cf. p. 297, note 2. Il faut aussi mentionner parmi les principales sources de Jacques de Liège, Aribon (cf. CS.II 275 = CSM.I, pp. 18 ss.) et Jean d'Afflighem (CS.II 326 B = CSM.I, pp. 163-167 ; p. 327 A = CSM.I, p. 167, etc.).

cite souvent dans le livre VI de son *Speculum Musicae*¹, énorme compilation des connaissances de l'auteur en matière de musique.

Jacques de Liège a longtemps étudié à Paris et il y a rédigé les cinq premiers livres de sa compilation. Il se serait ensuite retiré dans son pays d'origine où il aurait écrit les deux derniers livres de son œuvre². En 1325, il jouissait d'une prébende de chanoine en l'église principale de Liège, si toutefois on veut bien admettre qu'il s'identifie avec Jacques d'Audenaerde³.

C'est au livre VI, qu'après une longue introduction théorique, Jacques de Liège énumère les huit antiennes-types *Primum querite...* (Chap. 82 = CS.II 320 B), avec leur vocalise finale. A ce propos, Jacques énumère les différents noms de ces formules : *aptitudines, formulae, neumae, jubili*, mais chez les auteurs plus modernes⁴, *caudae*, terme qu'il semble retenir par la suite (CS.II 321 B, 339 A, 341, etc.).

Jacques de Liège connaît également les voyelles désignant les huit tons et les consonnes numérotant les différences (p. 322 A) : ce n'est vraisemblablement pas à Paris qu'il a pris connaissance du système ; peut-être l'a-t-il connu à travers Jean d'Afflighem. Mais il connaît aussi les formules de la psalmodie en usage à Paris et en Italie (cf. ci-dessus, p. 414) : *Primus tonus sic mediatur atque sic finitur...*⁵

C'est à ce propos que Jacques de Liège fait état des tonaires qu'il a pu consulter : *Tactus modus intonandi, quantum ad principium et*

1. Éd. CS.II 193 ss. (sous le nom de Jean de Muris), d'après Paris, B.N.lat. 7207 : le ms., d'origine italienne, est analysé par R. BRAGARD dans *Musica Disciplina* VII, 1953, pp. 65-67 et 73. L'édition du L. VI est en cours dans le CSM.3. Le traité du chanoine liégeois Henri Bate († après 1310) s'intitule également *Speculum* : voir l'analyse, d'après le ms. Bruxelles, Bibl.Roy. 271, par N. GOLDINE, dans *Revue belge de Musicol.* XVIII, 1964, pp. 10-27.

2. Telle est l'opinion de Besseler que nous rejoignons, en ce qui regarde le tonaire, pour bien des raisons (voir plus bas). R. BRAGARD (*Mus. Disc.* VIII, 1954, p. 10) se montre plus réticent.

3. Opinion de J. SMITS VAN WAESBERGHE, discutée par S. CLERCX (*Jacques d'Audenaerde ou J. de L. ?* dans *Rev. belge de Musicol.* VII, 1953, 95-101) et par R. BRAGARD (*Mus. Disc.* VII, 1953, p. 95).

4. Ainsi, chez Jean de Grouchy vers 1300 (éd. WOLF, p. 122) et naturellement chez Jean de Muris (GS.III 229 B), mais déjà chez Jean Beleth († apr. 1165) dans son *Rationale* (P.L. CCII, c. 46) : nous avons ici les premières attestations du terme qui, sous la forme italienne *coda*, est passé dans le vocabulaire de la théorie musicale.

5. CS.II 323 A. Le quatrain *Servant fa sol la primus sextusque tonorum* (p. 322 B) pour retenir les intonations identiques (I = VI ; III = VIII) est différent des vers habituels *Primus cum sexto...* (cf. p. 425). Ce même quatrain se retrouve dans le *De intonatione tonorum* (du manuscrit de Bruxelles 10162) attribué à Jacques de Liège par R. BRAGARD (*Mus. Disc.* VIII, 1954, pp. 5 ss.).

quantum ad medium intonariis (MS.; *in tonariis* ED.) *communiter repetitur in ecclesiis puto tam Romanis quam Gallicanis et quibusdam aliis etsi non in omnibus ut infra dicta observantur* (CS.II 323 B-324 A; cf. 329 A).

L'auteur cite des variantes propres à telle ou telle église qu'il ne désigne pas toujours nommément et en particulier celles de l'église de Liège (CS.II 324 B; 328 A) ¹.

Il aborde enfin l'étude de chaque ton, *per ordinem* (chap. 85 ss.) et fait une remarque préalable : chaque église a ses usages propres, distincts de ceux de l'église voisine : *Quaedam enim ecclesiae, quaedam pauciores habent differentias. Hae distinguuntur illos sic, illae aliter et in distinctis tonariis distinctus reperitur ordo, distincta decantatio similiter et intonatio.*

Cette remarque est illustrée d'exemples : Jacques de Liège cite les six différences du premier ton de Jean d'Afflighem ², les sept différences des églises séculières de Liège (p. 328 B), les huit différences de certaines églises de France ³, les deux seules différences en usage chez les cisterciens ⁴, certaines différences peu usitées (CS.II 331 A), ou irrégulières, comme celles du « pérégrin » (p. 332 B; 334 B-335 B), mais finalement il doit renoncer à les énumérer toutes dans sa compilation (*ibid.*). Il se contentera de citer celles des églises où il a vécu (p. 333 A) ou celles qu'il a relevées dans les tonaires : *de quibus locuntur actores quos vidi suis intonariis* (*ibid.*).

Il connaît aussi l'usage de certains religieux (CS.II 333 B-334 A), il s'agit des dominicains, quant à la flexe précédant la médiate de la psalmodie et il aborde des points de détails qui sont peu souvent exposés dans les traités : cadences oxytoniques, intonations des antiennes non doublées, lorsque ces antiennes ont même incipit que le psaume et enfin la psalmodie solennelle de *Benedictus* et *Magnificat* (pp. 334-336).

Enfin, l'auteur traite des autres pièces de l'office ou de celles de

1. A propos d'une faute de chantre dans la médiate du IV^e et du VII^e ton, l'A. cite un traité sous forme de questions et de réponses (Inc. *Queri potest...*, cf. CS.II 325 A), qui semble inconnu : il ne s'agit pas, en tout cas du *Tractatus de intonatione tonorum*, œuvre de jeunesse de J. de L. (cf. note précédente).

2. Cité sous le titre « *quidam antiquus doctor* » (CS. II 326 B).

3. CS.II, p. 329 A : ces différences se retrouvent, quoique sous un ordre différent, dans le Bruxellensis 10162, f. 17 : cf. *Musica Disciplina* VIII, 1954, p. 10.

4. Ainsi qu'il a été dit plus haut (p. 364), c'est aux *Regulae* et non au *Tonale Sci. Bernardi* que Jacques de Liège a emprunté les différences qu'il cite p. 322 A : le tableau de concordance des pseudo-modes grecs avec les modes grégoriens, dressé au début du L. VI (CS.II, p. 211), pourrait bien avoir été pris au même traité (CS.II, p. 162).

la messe (chap. 87) et de même qu'il avait terminé l'exposé des antiennes de l'office par la citation de la *cauda* (p. 336 A), ainsi il mentionne le chant alterné des clausules *ad modum fugae dispositae*, qui caractérisent la *cauda* (p. 339).

Pour les tons suivants, Jacques de Liège suit le même plan, mais passe plus vite. A partir du chap. civ, l'auteur reprend les huit tons un par un, dans une sorte de récapitulation, en citant les mêmes exemples que précédemment.

Ces exemples¹, sont pris au fond commun grégorien. Cependant, quelques pièces sont à relever en raison de leur origine locale ou de leur date : en premier lieu, l'antienne de saint Lambert de Liège, *Magna vox* (CS.II 328 B, cf. *supra*, p. 254) ; l'antienne *Apparuit Augustinus* (pp. 330 B et 367 B), de l'office propre répandu aussi bien chez les chanoines réguliers que dans certaines églises séculières telles que Paris² ; les antiennes à Saint-Nicolas, très répandues (*Auro virginum*, p. 348 A ; *Pontifices almi*, p. 359 B ; *O Pastor eterne*, p. 367 B), très connues. Par contre, pas traces de l'office du saint Sacrement que le diocèse de Liège avait été le premier à célébrer³. Il resterait à préciser l'origine de pièces telles que *Sancte confessor* (p. 339 B).

D'autres pièces, qui apparaissent d'abord à l'Est avant d'avoir trouvé une diffusion plus étendue⁴, peuvent très bien avoir été chantées à Liège, ou à côté — à Aix-la-Chapelle, entre autres — c'est-à-dire à proximité de la demeure où Jacques de Liège aurait composé les Livres VI et VII.

Les citations de Bernon de Reichenau, des *Questiones in Musica*, de Jean d'Afflighem, d'Odon sous le couvert du nom de Guy s'expliquent aisément si la composition du Livre VI a été faite à Liège. Mais c'est surtout le choix des pièces énumérées plus haut notamment l'antienne liégeoise *Magna vox*, qui fait pencher la balance en faveur de Liège plutôt que de Paris. Quoiqu'il en soit, le témoignage de Jacques de Liège sur l'état du plain chant au

1. L'édition de CS.II est défectueuse sur la lecture des citations, mais aussi pour la répartition des notes au-dessus du texte. En attendant l'édition du CSM., nous avons contrôlé les lectures douteuses sur le ms. latin 7207 de la B.N.

2. Par ex. dans les bréviaires notés Paris, B.N.lat. 748, XIII^e s., f. 112^v ; lat. 10482 (XIV 1/2) ; l'antienne *Aperuit Augustinus* est la première de l'office nocturne.

3. La fête est célébrée à Liège dès 1247, mais à Paris en 1318 seulement, à la suite du Concile de Vienne de 1312.

4. *Sicut lilium* (p. 339 A), *O gloriosum lumen* (p. 343 B), *Praesta Domine* (p. 344 B), *Vox letitiae* (p. 373 A).

xiv^e siècle, en particulier sur l'usage du *jubilus* (ou *cauda* ou encore *neuma*) est l'un des plus précieux.

Le Livre VII du *Speculum* de Jacques de Liège est consacré à la musique mesurée : c'est ici surtout qu'il témoigne de son esprit conservateur en s'attachant aux théories du Pseudo-Aristote et de Franco par réaction contre l'*Ars nova* de Philippe de Vitry.

Si ce dernier personnage n'a pas développé la question des modes et des tons dans son fameux traité, c'est pour s'attacher surtout à la question de la notation et en particulier à la hiérarchie des valeurs. Mais Jean de Muris¹, de la même génération que Philippe de Vitry a accordé plus de place à nos problèmes dans ses nombreux écrits : il a consulté et étudié les anciens auteurs (cf. GS.III 190) avant de traiter de la théorie des huit tons (*de octo tonis* : CS.III 101-102). C'est à ce propos qu'il cite le quatrain courant *Primus cum sexto...* concernant les tons psalmodiques comportant des intonations identiques.

De même, un *Tractatus de Musica* inédit, achevé à Paris le 12 janvier 1375, commence par un chapitre *de tonis*², mais très succinctement.

En Allemagne, le théoricien le plus connu est un prêtre séculier de Reutlingen, Hugo Spechtshart, décédé en 1359 ou 1360, qui publia en 1332 des vers sur la théorie de la Musique, les *Flores Musicae omnis cantus gregoriani*³. Cet ouvrage, qui devait connaître un très grand succès, fut complété en 1342 par un supplément. Son seul trait original est la présentation de la théorie musicale sous forme de vers : dans les *Flores*, des éléments plus anciens ont été repris et adaptés, tels les vers 492-498 sur les différences, qui figurent dans les manuscrits allemands du XII-XIII^e siècle (cf. p. 259), ou les vers sur les répons *Primus ut iste sonus...* (v. 554-561 : *supra*, p. 426). Enfin,

1. Cf. art. « Johannes de Muris » (H. BESSELER), MGG., t. VII, c. 105-115 ; U. MICHELS, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris. Quellenkritik und Besprechung* (Wiesbaden 1969), Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, VIII.

2. Ms. de Berkeley, Univ. (ancien Philipps 4450), daté par un colophon, mais attribué à Jean Vaillant par le rédacteur du catalogue de vente du 30 nov. 1965 (Sotheby), n° 19. L'attribution n'est retenue ni par R. L. CROCKER (*A new Source for Medieval Music Theory: Acta Mus.* XXXXX, 1967, pp. 161-171), ni par U. GÜNTHER (*Johannes Vaillant: Speculum Musicae Artis — Festgabe f. H. Husmann*, München, 1970, 171-185).

3. Édition critique par Karl-Werner GÜMPPEL, *Hugo Spechtshart von Reutlingen, Flores Musicae* (1332/42), Wiesbaden, 1958, Akad. der Wiss. u. der Lit., Abhdl. der Geistes- und Sozialwissensch. Klasse, Jahrgang, 1958, Nr. 3, pp. 53-177 (t. à p. 127 p.).

l'ouvrage comprend, du moins dans les éditions incunables, un tonaire¹ qui reproduit naturellement les règles courantes de la psalmodie, illustrée de quelques exemples :

Primum querite regnum Dei... antienne-type suivie des différences et de l'« *Intonatio psalmorum minorum secundum antiquos* » : *Primi toni melodiam...* suivie de la psalmodie (*Dixit Dominus, Magnificat*, etc.). — *Secundum autem simile est huic* (antienne-type suivie de la différence psalmodique et de quelques incipit d'antiennes). *Secundum autem in fine et in medio sic variabis*, etc. — Après le huitième ton, *Sequitur differentia peregrina* (f. 167).

Mais ce tonaire est-il dû au premier éditeur des *Flores* en 1488 ou bien est-il l'œuvre d'Hugo Spechtshart ? L'examen des manuscrits doit nous renseigner sur ce point : ils sont tous du xv^e siècle et leur description a été donnée par K. W. Gumpel².

BÂLE, Univ. F VIII 16 (Dominicains de Bâle) : *Flores Musicae* (f. 144-154), suivies d'un commentaire et (f. 199^v) du tonaire dominicain *Omnis cantus ecclesiasticus...* (cf. p. 369).

GAND, Univ. Bibl. 70(71) de St. Bavon : débute par les *Flores* (f. 1-33). Le tonaire *Omnis autenti...* (f. 57) est identique à celui de Laon (Milan, Ambros. M 17 sup.).

SCHLOSS HARBURG, coll. Öttingen-Wallerstein II 1 4^o 75 : pas de tonaire à la suite des *Flores* (f. 1-58^v).

MELK, Stiftsbibl. 950 (anc. 710) : un tonaire (f. 183-188^v) figure avant les *Flores* (f. 212 ss.).

MELK, Stiftsbibl. 1099 (anc. 417) : deux tonaires figurent assez loin (pp. 99-102 ; 140-188) des *Flores* (pp. 40-78).

MÜNICH, Clm. 6002 (voir plus haut, p. 348) : le *Tractatus de Musica plana* (f. 74 ss.) terminé par un tonaire est une compilation empruntant quelques éléments aux *Flores*.

MÜNICH, Clm. 19694, de Tegernsee : *Flores*, sans tonaire.

MÜNICH, Clm. 21311, Augustins de Wengen : *Flores*, suivies assez loin dans le mss. de traités et d'un tonaire (cf. ci-dessus, p. 351).

MÜNICH, Clm. 24809 : traités de musique mesurée. A la suite des *Flores*, un traité-tonaire *De modis musicis* (f. 157-170^v).

RATISBONNE, Bischöfl. Proscheske Musikbibl. 98 th. 4^o : *Flores* (pp. 137-150) et plus loin (p. 254) un tonaire : *Nota more seculariorum quoad*

1. Reproduit en facs. par K. W. GÜMPEL, pp. 159-167 (qui n'indique pas la source de ce tonaire). L'exemplaire de l'éd. de 1488 non retrouvé par l'auteur (p. 90, n. 2) est conservé parmi les mss. de la Bibl. Royale, Ms. 10876-83 (Catal. 378) de Windesheim.

2. Nous renvoyons une fois pour toutes à GÜMPEL, *op. cit.*, pp. 73 s.

antiphonas 1^s tonus habet quinque differentias (liste des différences, etc.) : cf. ci-dessus, p. 423.

STUTTGART, Württ. Landesbibl. Cod. poet. et phil. Q. 52 (an. 1464) : f. 2-60^v, *Flores*, sans tonaire.

TÜBINGEN, Univ. M c 48 (cf. ci-dessus, p. 423) : les *Flores* sont encadrées par deux tonaires différents.

TÜBINGEN, Univ. D e 4 (4^o) : Incunable relié avec deux manuscrits. Les *Flores* se trouvent deux fois dans ce recueil : au début (f. 1-186), suivies du *Lilium Musicae planae* de Michaël Keinspeck (Ulm 1497), et d'un *Tractatus de Musica plana* (Inc. « *Fragilitas humanae naturae heu quippe...* ») comprenant un tonaire (*De tonis*, pp. 230-231), simple tableau des psalmodies simples et des mélodies des versets de répons nocturnes.

Les *Flores* figurent encore une fois, pp. 235-255, avec — au début — quelques interpolations de Conrad de Saverne, suivies (pp. 254-255) du *Neuma primi toni... Octavi toni*.

En somme, le tonaire ajouté à la suite des *Flores* diffère d'un manuscrit à l'autre et nous n'avons aucune raison d'attribuer à Hugo Spechtshart la paternité de l'un plutôt que l'autre. Il est probable que celui-ci n'en a pas composé et que le tonaire a été ajouté par les copistes et les imprimeurs en vue de compléter ou d'illustrer l'enseignement versifié des *Flores*.

Ce traité en vers a connu un rayonnement assez considérable, car il répondait aux besoins des étudiants, clercs et novices allemands, avides de ces « bouts rimés » destinés à retenir les rudiments des sciences spéculatives et pratiques.

Mais les *Flores* ont encore exercé une action directe sur les écrivains postérieurs tels que Jakob Twinger von Königshofen, Nicolaus Wollicks (*Opus aureum*) et Balthazar Prasberg (*Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio*)¹.

Jacques Twinger de Königshofen, né en 1346, devint « rector ecclesiae » à Drusenheim et entra au chapitre des chanoines de Saint-Thomas en 1395. Il est mentionné dans l'*Intitulacio sancti Thomae ad cantoriam* de 1415, règlementant la fonction de chantre² et mourut peu après en 1420. Sur sa tombe on peut lire ce simple mot « *Fidelis* ».

C'est au cours de sa charge canoniale à Saint-Thomas, donc après 1395, que Jacques Twinger conçut et réalise un tonaire pour réagir contre les fautes et négligences des copistes de l'antiphonaire et des chantes dans leur fonction. Dans le prologue où il explique le but

1. Cf. GÜMPEL, *op. cit.*, pp. 70-71.

2. Ce texte figure après le tonaire dans le ms. cité note suiv.

de son *Tonarius seu libellus de octo tonis*, l'auteur explique comment reconnaître le ton d'une pièce et comment la classer.

Son œuvre a été conservée par un manuscrit de Prague¹ retrouvé et reproduit en facsimilé par F. X. Mathias². Après la préface commence le tonaire proprement dit : *Primus tonus quatuor habet loca seu literas iniciales scil. C D F a...* Chaque différence fait l'objet d'une subdivision avec commentaire explicatif. Quant aux exemples, Jacques de Königshofen fait appel à des pièces classiques, mais encore à des pièces de seconde époque, voire même à des pièces « récentes », notamment en tritus : antienne *O sacrum convivium* de l'office du Saint-Sacrement, adopté à la cathédrale de Strasbourg en 1315-1318 ; l'antienne *Sanctus*, de l'office de la Sainte-Trinité, qui a servi de modèle au *Sanctus* de la Messe IX³, composé au XIII-XIV^e siècle en Allemagne, enfin antienne *Ave Regina coelorum* (à mélodie ornée).

En somme, le travail de Königshofen répond à une nécessité du moment : cet ouvrage de circonstance, fidèle à la tradition classique du plain-chant, nous livre l'état du chant liturgique à Strasbourg au tournant du XIV-XV^e siècle.

En Italie, c'est Marchetto de Padoue qui domine l'enseignement de la musique au XIV^e siècle : son *Lucidarium in arte musicae planae* (1317-1318) et son *Pomerium in arte musicae mensuratae* (1318-1319), composés à Césène et à Vérone, ont connu une large diffusion dans la péninsule⁴. Le premier de ces deux ouvrages expose la théorie des huit tons du chant grégorien dans un cadre des plus classiques : l'auteur puise dans le « Dialogue sur la musique » du XI^e siècle la liste des divers *principia* possibles pour chaque ton (GS.III 107 ss.).

3. LE TONAIRE DES THÉORICIENS DU XV^e ET DU XVI^e SIÈCLE.

Prosdocimo de Beldemnadis était compatriote de Marchetto : il réfuta les théories du *Lucidarium* dans son *Tractatus musicae speculativae*, en 1425. Auparavant, Prosdocimo avait composé un *Tractatus planae musicae*, en 1412, dont il fit une seconde rédaction après

1. Prague, Universitni Knihovna XI E 9 : catal. Truhlár II, p. 57, n° 2056.

2. Fr. Xaver MATHIAS, *Der Strasburger Chronist Königshofen als Choralist : sein Tonarius* (Graz, 1903). — *Phototypische Wiedergabe des Königshofenschen Tonarius in Cod. XI E. 9 der Prager Universitätsbibl.* (Graz, 1903).

3. Sur l'origine et la diffusion de ce *Sanctus*, voir P. J. THANNABAUR, *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts* (München, 1962), p. 125, n° 33.

4. Cf. *The Th.* II, 141-142 ; art. « Marchetto da Padova » (H. HÜSCHEN), MGG., t. VIII, c. 1626-29. Ed. du *Pomerium* dans CSM.6 (G. VECCHI).

1425. Ce traité, qui est conservé par deux manuscrits italiens, est malheureusement inédit¹.

La *Summula* d'Henri Helene, conservée dans un manuscrit de la Marciana, du xv^e siècle (voir p. 345 n. 2 est également inédite : la partie théorique de ce traité consacrée aux huit tons est intitulée *Tonarius*. Le terme tonaire s'est étendu au traité sur les tons : l'évolution est identique en Angleterre avec John Wylde qui désigne la seconde partie de son traité concernant les tons du terme *Tonale* (voir p. 345).

L'œuvre d'Ugolino d'Orvieto, très importante, est mieux connue que les précédentes grâce à une édition intégrale. Ugolino est né à Forlì² en 1380. Archidiacre de Saint-Croce à Forlì, puis curé de Saint-Antonio di Rivaldini à Forlì. A la suite des troubles et violences qui se succèdent durant le Quattrocento, Ugolino se réfugie à Ferrare en 1430 et assure à la cathédrale la fonction de chantré « *modulandi peritissimus* ». Il meurt peu après 1457.

Ugolino nous a laissé un tonaire au premier livre de son important traité *Declaratio Musicae Disciplinae*³ : l'ouvrage a connu un certain succès puisqu'il nous est parvenu dans une dizaine de manuscrits⁴. Comme dans le *Speculum* de Jacques de Liège, le traité devient tonaire à partir du chap. LXIV du premier livre : un tonaire considérable dont chaque différence forme un chapitre et qui apporte d'innombrables exemples⁵.

Remarquons au préalable qu'Ugolino emploie toujours le terme *tropus* et non *tonus* (ou *modus*) dans les chapitres commentant le

1. Bologna, Civico Museo bibliografico Musicale A 56 (xv^e s.), ff. 58-67 : F. A. GALLO, *La tradizione dei Trattati musicali di Prosdocimo de Beldemandis* (Bologna, 1964, Biblioteca di Quadrivium, Serie musicologica 5), p. 12 ; Cremona, Bibl. Governativa 238 (xv^e s.), ff. 2-9 : *ibid.*, p. 17. A la fin de cette monographie extraite de la revue *Quadrivium* (VI, 1964, pp. 57-84), l'auteur donne la table chronologique des œuvres de Prosdocimo et leurs sources.

2. Albert SEAY, *Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer : Musica Disciplina IX*, 1955, pp. 111-166 (addenda), *ibid.*, XI, 1957, 126-133.

3. Ed. Albert SEAY, *Ugolini Vrbevetanis, Declaratio Musicae Disciplinae*, CSM.7 (Romae, 1959).

4. Rappel des mss. utilisés et décrits par A. SEAY (*art. et op. cit.*) ; Bressanone, Mus. Dioces. Cod. D.21 (ann. 1489) ; London, Br. Mus. add. 33519 (ann. 1477) qui appartient à Fr. Gaffurio ; Oxford, Bodl. Canon. Misc. 42 (xv^e s.) ; Rome, B. Casan. 2151 (mil. xv^e s.) ; Rome, Vatic. Rossi 455 (xv^e mil.) ; Rome, Vat. lat. 5324 (xv ex.) ; Rome, Vat. Urbin. lat. 258 (ol. 1065), mil. xv^e s. ; Turin, B. N. G IV 31 (ann. 1470) ; Florence, B. N. Magliabecchi XIX, 36 (xv ex.) : ce ms. n'a que le Livre I, mais contient aussi des traités de Jean Ottobi, le *Micrologus* de Guy et le Dialogue du Ps. Odon (cf. *The Th. II*, p. 34) ; Florence, Bibl. Laur., Conv. soppr. 388 (xv ex.). Stemma des relations des mss. : CSM.7, p. 11.

5. Les exemples occupent 22 pages du fascicule qui comporte les passages notés de la *Declaratio*, encarté à la fin du premier volume de l'édition Seay.

tonaire (ch. LXVI-CXXVIII). L'auteur traite d'abord des différences des antiennes (ch. LXVI-XCIV) et il donne en terminant une formule notée résumant les huit psalmodies : *Dulcis sonus est primus differentiiis octo formatus...* (éd. Seay, n° 338). Ensuite, il traite des répons nocturnes, d'abord leur *initium* (ch. XCV-CII), puis leur finale en fonction du verset (ch. CIII-CXI) ; enfin de toutes les pièces de la Messe, ton par ton (ch. CXII-CXIX). Mais il revient — comme il l'avait fait pour les répons — sur la question de l'enchaînement de la finale du graduel avec son verset et celle de l'alleluia avec son verset (ch. CXX-CXXVII). Il classe ces pièces en différences — comme des antiennes ! — et termine son analyse par les traits (ch. CXXVIII).

Ugolino a cité dans son tonaire quantité de pièces appartenant pour la plupart au « fonds primitif » grégorien, mais en outre quelques-unes de ces pièces de « seconde époque » qui n'ont pas été composées suivant les mêmes normes que les pièces anciennes¹ ; plusieurs antiennes de l'office du Saint-Sacrement, attribué à saint Thomas d'Aquin ; les alleluia *Pie Pater Augustine*², et *Deus qui sedes*³.

Il semble bien qu'Ugolino a composé lui-même son tonaire à l'aide d'un graduel et d'un antiphonaire : il n'a pas démarqué un tonaire plus ancien tel que le *De modorum formulis*. En effet, à propos du Ve ton, il remarque que « chez les Anciens, il y avait — dit-on — deux différences »⁴. Eut-il écrit la même remarque s'il avait eu sous les yeux un de ces vieux tonaires qui ont presque tous deux différences en Ve ton ?

Relevons une curieuse réflexion sur le VIIe ton « appelé *pascal* par les français »⁵. Il n'y a pas ici confusion avec le « ton pascal » de certains antiphonaires assez récents : cette qualification fait plutôt allusion à l'usage répété de ce ton dans les pièces du temps pascal, plus fréquemment qu'en d'autres périodes de l'année liturgique.

Quant au ton « pérégrin », il est classé, bien qu'« irrégulier » comme troisième différence du VIIIe ton (p. 130).

1. Le $\mathfrak{F}$. *Sint lumbi vestri* (qui fait l'objet d'un chap. distinct : cf. ch. CXXXI). V. l'ant. gallicane *Collegerunt* et le $\mathfrak{F}$. *Circumdederunt* (p. 191).

2. Ve ton (p. 160) : nous n'avons pu le retrouver dans les livres prémontrés. Il s'agit d'un alleluia rythmique, de même facture que ceux qu'Ul. CHEVALIER a cités dans son *Repert. hymnologicum* sous les nos 14198 et 41986.

3. Page 180, ce verset est d'origine italienne : K. H. SCHLAGER, *Themat. Katalog* n° 381. L'ant. *Mulier cum parit* (p. 124) semble bien italienne (cf. CAO III, n° 3817).

4. *Duas in antiquis dicitur habuisse differentias* (chap. LXXXIII, p. 122).

5. *Septimus tropus... a Grecis hypermixolydius nominatus, a Gallis vero pascalis* (p. 123).

Le tonaire d'Ugolino d'Orvieto est fort représentatif de l'époque où il fut composé, mais il est plus précieux pour l'histoire du répertoire en Italie centrale que pour celle de la théorie musicale.

Le *Compendium Musicale* de Nicolas de Capoue, ordonné prêtre en 1415, procède par questions et réponses¹. Il traite rapidement des différences (de la Fage, p. 329), de la psalmodie, et des répons (pp. 332, 333). L'auteur mentionne le quatrain *Primus cum sexto...* (voir plus haut, p. 425) et *Primum suaviter tange cujus sunt octo differentiae* (de la Fage, p. 329).

Conrad de Saverne, prêtre séculier, enseigna la musique de 1460 à 1470 et il réforma la pratique du chant à Bâle, à Mayence et jusqu'à Würzburg. Il a composé un *Novellus Musicae artis tractatus*², un *De modo bene cantandi choralem cantum*, qui fut traduit en al'emand³ et enfin un opuscule sur le monocorde. Comme pour Hugo de Reutlingen, la question du tonaire se pose à propos de son premier traité, transmis seulement par deux manuscrits :

PARIS, B.N. nouv. acq. lat. 661 (xv^e s.), d'origine allemande, acquis par la B.N. en mai 1898. Après le traité, le manuscrit donne le tableau du contenu puis des exercices de vocalise pour débutants, les rudiments de la psalmodie avec enfin les *Neumae sive finales* (éd. Gumpel, pp. 236-239).

PARIS, B.N. lat. 16664 (fin xv^e s.), manuscrit des franciscains de la Province de Saxe. Le *Tractatus* (f. 27-35) est suivi d'un tonaire tout différent du précédent : au fol. 35^v, sont transcrites les *Intonationes psal-morum secundum morem Coloniensis provinciae*, c'est-à-dire suivant l'usage franciscain de la province de Cologne : *Dixit Dominus... Benedictus Magnificat* (éd. Gumpel, pp. 243-244).

L'auteur a exposé avec clarté et brièveté la théorie des huit tons (Gumpel, pp. 218 ss.), les teneurs (*tenores*) psalmodiques, etc. et il a précisé tous les principes de la psalmodie. Les différences finales sont notées dans le cours de l'exposé (Gumpel, p. 222) : le tonaire des

1. Inc. *Cum igitur humana natura scire desiderat...* Ed. par A. de la Fage (*Diphthéographie Musicale*, pp. 308-338), d'après Rome, B.Casan. 1168 (anc. C VI 2). Ce traité se retrouve encore dans Florence, Ashburh. 1119 (xv^e s.), f. 52, seulement la partie concernant le contrepoint ; Rome, B. Vallicel. B 83 (xv^e s.), f. 56 : *The Th.*, II p. 91 ; Venise, B. Marciana lat. cl. VIII 82 (xv^e s.), f. 1-29 : *The Th.*, p. 128 ; Innsbruck, Univ. bibl. 962, f. 130^v.

2. K. W. GÜMPEL, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Wiesbaden, 1958, Akademie der Wiss. und der Lit., Abhdl. der Geistes und Sozialwissenschaftl. Klasse, Jhg. 1956, Nr. 4.

3. Ed. GÜMPEL, pp. 260-282 et 283-297.

deux manuscrits parisiens fait donc double emploi avec la doctrine exposée dans le traité ; ces tonaires ont été ajoutés à l'œuvre du maître, pour l'illustrer, la prolonger.

Les *neumae* ajoutés dans le ms. nouv. acq. lat. 661 sont également destinés à compléter la remarque du traité sur l'usage du *neuma* :

Alii vero modo finales dicuntur neumae illae sive jubili illi qui in fine antiphonarum addi et cantari solent in plerisque ecclesiis, secundum quod dicimus, quod quilibet tonus suam habet finalem, quas finales plerique neumas vocant. Quidam vero rudes vocant eas caudas (éd. Gumpel, p. 223).

A la fin du x^ve siècle, l'imprimerie va permettre une diffusion plus rapide et plus étendue des traités et des tonaires. Il est évidemment impossible de citer ici les incunables et imprimés du xvi^e siècle relatifs à la théorie musicale¹. Aussi, retiendrons-nous comme plus significatifs les seuls ouvrages qui contiennent un tonaire ou du moins un traité sur les tons énumérant les diverses différences psalmodiques² appuyées d'exemples du répertoire³ :

FLORES MUSI/CAE OMNIS CANTUS / GREGORIANI⁴, Strasbourg 1488.

DURAN Marcos... *Octo toni artis Musicae*⁵, Sevilla 1492.

PRASBERG Balthasar, *Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio...* Bâle 1501.

TZWYUEL, *Tonarius qui vulgo « Primum querite » dicitur a Teodorico Tzwyuel de Montegaudio collectus et in ordinem redactus, continens in se neumas ac modulationes psalmodiae omnium modorum*⁶... Cologne 1505.

1. A. DAVIDSSON, *Bibliographie der Musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts* (Baden-Baden, 1962) ; F. LESURE, *Écrits imprimés concernant la Musique* (RISM), 1971.

2. L'énumération des différences psalmodiques de chaque ton constitue l'élément formel de tout tonaire. Il est vrai que certains auteurs, par ex. Lampadius, Simon du Quesne [de Quercu], abandonnent la notion de différence, voire même critiquent leur intérêt, du point de vue de l'analyse musicale.

3. Pour le titre complet des ouvrages cités ici, voir la bibliographie à la fin de l'ouvrage.

4. Sur le tonaire annexé aux *Flores*, voir p. 434. Aux exemplaires imprimés cités par Gumpel, ajouter celui de Bruxelles (voir ci-dessus, p. 434, note 1) et celui de Zwickau décrit dans les *Beihefte zu den Monatshefte für Musikgeschichte*, 1893-1896, p. 161, n° 387.

5. Titre complet à la Bibliographie. Sur cette édition, voir HAEBLER, *Bibliografía iberica del sec. XV*, n° 237 ; Fr. VINDEL, *El arte tipografico en Sevilla y Granada durante el siglo XV* (Madrid, 1949), p. 151.

6. Titre complet à la Bibliographie. Exemplaire à Münster, Santini Bibliothek (ex. de 14 ff. 195 x 138 mm.). *Primum querite regnum Dei... Primi toni melodiam...* *Psalmodes (Dixit Dominus, Magnificat)* pour les Vêpres. Petite liste d'antiennes avec *Euoniae*. Introïts, un répons avec verset *Gloria Patri*

WOLLICK (ou WOLQUIER) Nicolas, *Enchiridion Musices...*, Paris 1512.

Dans le livre III (*De tonis*), les antiennes-types traditionnelles ont été remplacées par des compositions nouvelles *O bone Pastor Nicolae...* (1^{er} ton)... *Beata Barbara, da miseris...* (VII^e ton), etc.

[Michaël MURIS] *Isagoge in Musicam sanctissimi Patris nostri Bernhardi...*

Leipzig 1517. Cette édition comprend le tonaire de saint Bernard¹ et un *Appendix de inflexione psalmodiae octo tonorum secundum usum religionis Cistercianae*.

BURCHARD Udalrich, *Hortulus Musices...* Leipzig 1514. Édite les *tenores tonorum cum differentiis eorum*, les versets de répons nocturnes et la psalmodie d'introit.

A ces éditions spécialement consacrées à des tonaires, il serait nécessaire d'ajouter les innombrables traités imprimés au XVI^e siècle qui rappellent les règles traditionnelles de la psalmodie : à côté des recherches en divers sens pour élargir le cadre traditionnel des huit modes, celles d'un Loriti (dit Glareanus)² ou d'un Zarlino³, on maintient en pratique les huit tons psalmodiques traditionnels : ainsi, Nicolas Roggius suit la doctrine du suisse Glareanus sur la question des douze modes, mais il énumère les huit tons psalmodiques habituels. Il faut attendre la publication du *Compendium Musicale* de 1509 pour trouver enfin douze tons psalmodiques : les huit tons traditionnels (*octo toni regulares*) et les quatre supplémentaires (*irregulares sunt quatuor*).

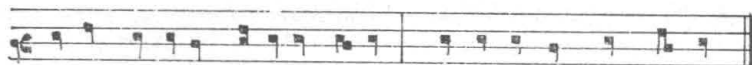
Le quatrième et dernier est tout simplement le « pérégrin ». Mais quelle est la source des trois précédents que nous avons reproduits ici ?

et même un verset d'Invitatoire. Sur l'auteur, voir W. KAISER, *Dietrich Tzwyuel und sein Musiktraktat « Introductorium Musicae practicae »*, Münster, 1513 (rééd. 1968), Marburger Beiträge zur Musikforschung, II.

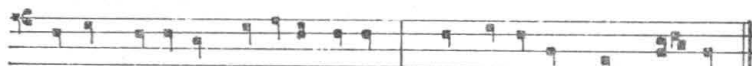
1. Voir ci-dessus, p. 334. Analyse du contenu de cette édition dans K. W. GÜMPPEL, *Zur Interpretation... Tonale Sci. Bernardi...*, p. 29, n. 3.

2. *Dodecachordon* (Bâle, 1547) : Glarean est parti de Boèce (cf. H. POTIRON, *Boèce...*, p. 164) : il n'a pas connu les sources médiévales qui traitent des quatre modes « moyens » ou paraptères, sauf peut-être Bernon. Il a utilisé la *Practica Musicae* de Fr. Gaffurio et cite les antiennes-types composées par l'auteur milanais (cf. p. 416). — La *Scala Musicalis*, imprimée à Zell en 1583 (exemplaire à Einsiedeln, Musikbibl. ML.2152), se réclame du *Dodecachordon*. De même Nicolas Roggius, *Musicae practicae... elementa* (Nuremberg, 1566). Enfin, Johann Stobaeus, vers 1640, traite des *Toni, sive modi usitati duodecim* (Londres, Br.Mus.Sloane 1021, f. 99^v : cf. HUGHES-HUGHES, *Catal.* III, p. 318).

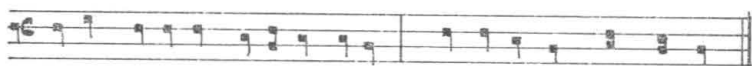
3. *Istituzione Harmoniche* (Venezia, 1558), rééditées en phototypie. Sur la théorie, voir J. CHAILLEY, *L'imbroglia des modes* (Paris, 1960), pp. 70-71.



Dixit Dominus Domino me-o : se-de a dextris me- is.



Dixit Dominus Domino me-o : se-de a dextris me- is.



Dixit Dominus Domino me-o : se-de a dextris me- is.

En France, la ligne traditionnelle se maintient tant bien que mal : le *De accentibus et tonis ecclesiasticis* de Pierre Bugny¹, prêtre du diocèse de Beauvais au xvi^e siècle, contient encore les antiennes-types, les psalmodies habituelles les versets de répons et un tableau des nuances : c'est sans doute un des plus récents « tonaires » connus.

Cependant, au cours du dernier quart du xvii^e siècle, le chant grégorien va connaître une éclipse presque totale avec l'invention du chant néo-gallican². Il faut pourtant reconnaître que les compositeurs du plain chant musical, Nivers, Poisson, Lebeuf, malgré les bouleversements qu'ils ont imposés à la notation et au rythme, n'ont pas osé toucher à la psalmodie traditionnelle³, trop ancrée dans les habitudes.

Les retouches portent seulement sur quelques médiantes et terminaisons. L'antiphonaire parisien⁴ de 1681, réimprimé en 1690, est à cet égard très significatif : les *Rubricae generales* (imprimées... en noir !) traitent *De cantu, de octo tonis, de psalmodia, de neumate*⁵.

1. Ms. Paris, B.N. lat. 1014 (xvi^e s.) : Bibliothèque Nationale, *Catalogue général des manuscrits latins* I, p. 363.

2. Sur cette période moins connue de l'histoire musicale, voir les articles « Gallican (Néo-) » et « Plain-chant » de M. COCHERIL dans l'*Encyclopédie de la Musique* sous la dir. de Fr. Michel II (Paris, 1959), pp. 204-207 et III, pp. 450 ss.

3. Il est curieux de sentir quelle influence le traité cistercien de *Cantu* a exercé sur la formation des principes théoriques émis par les correcteurs néo-gallicans, en particulier Nivers. Plusieurs corrections de la psalmodie ont été faites au nom des principes du *De cantu*.

4. L'antiphonaire parisien de 1681 (exemplaire à la Sorbonne) n'a été tiré qu'à 240 exemplaires, d'après les papiers du Père Léonard cités dans *Bibl. de l'École des Chartes* CXXIV, 1966, p. 438.

5. Sur le maintien du *neuma*, remplacé par l'orgue les jours de fêtes, voir plus haut, p. 389. Dans le Vespéral de 1698 (ms. Paris, B.N. lat. 10497-10498), l'usage et la mélodie des neumes sont identiques aux indications de l'imprimé de 1681.

On a placé au début du premier ton l'ex-pérégrin (comme les cisterciens) et on a créé, dans les tons qui n'en comportaient pas, des terminaisons s'achevant sur la tonique du mode.

Plusieurs églises de France reprirent à leur compte le chant « parisien » quitte à introduire çà-et-là des modifications ou des remaniements plus ou moins profonds, ne serait-ce que dans la présentation. Ainsi, dans le *Breviarium Lexoviense*, imprimé à Paris en 1750, on distingue les *terminationes incompletae* — qui ne sont autres que les différences traditionnelles, des *terminationes completae* qui s'achèvent sur la tonique du mode. Mais l'ex-pérégrin repasse à la fin du premier ton. De même dans le Vespéral de Sisteron (Toulouse 1784).

Dans le Bréviaire parisien de Vintimille (éd. de 1736), les modifications sont plus sensibles : les tons psalmodiques reçoivent une étiquette pseudo-grecque, toute différente de celle qu'on pouvait lire dans les éditions antérieures (celle du Bréviaire de Lisieux, cité). Ainsi, l'ex-pérégrin est appelé *Hyperaeolius* et l'ancien protus authenté devient *Hyperdorius*, son plagal *Hyperaeolius* ; le sixième ton à deux teneurs, qui se chantait encore aux Saluts du Saint-Sacrement avant guerre sur *Laudate Dominum omnes gentes* est l'*Hypoiastius*.

Enfin, un *Monitum* explique pourquoi les tons ont reçu une qualification complémentaire (*Mesopycni*, *Barypicni*...) qui caractérise la place du demi-ton dans le tétracorde inférieur.

Ces quelques exemples pris au hasard d'éditions dont nous disposons, montrent à quel point ces divergences d'une église à l'autre créaient la confusion dans les *Règles de la psalmodie*, survivances défigurées des tonaires médiévaux. Une restauration du chant traditionnel imposait un retour rigoureux aux sources, théoriques et pratiques, de l'antique chant grégorien. Mais si au début de la restauration grégorienne on se contenta de consulter les antiphonaires, on s'aperçut bientôt, en 1859, avec de Coussemaker, de la nécessité d'étudier les tonaires : d'où la collection de traités et de tonaires publiée par le savant musicologue de 1864 à 1876.

En 1900, Dom Mocquereau avait exprimé, lui aussi, cette nécessité du tonaire pour une restitution rigoureuse des lois de la psalmodie. Pourtant, cette collection projetée n'est jamais sortie. Pour la restitution de la psalmodie, on s'est contenté des antiphonaires, du *Cantorinus* et de certains exemples donnés par Coussemaker : il s'en est suivi quelques inexactitudes et innovations¹ qu'une consultation des principaux tonaires eût évitées.

1. L'Antiphonaire monastique de 1934 a créé un V^e ton solennel pour le *Magnificat*, alors que — suivant Jacques de Liège (CS.II 352 B) et le témoi-

Pour la restitution de leur antiphonaire, les bénédictins de la Congrégation helvétique ont puisé dans les antiphonaires de Suisse et d'Allemagne rhénane et ils ont gardé le système littéral d'indication des tons et des différences conforme aux anciens tonaires. La comparaison des deux antiphonaires tendrait à prouver que la restitution d'une tradition locale est plus facile à atteindre que la tradition « primitive » et « authentique » de l'Antiphonaire grégorien...

gnage négatif des tonaires — il n'existe aucun ton solennel en Tritus authentique. — En outre, le « ton irrégulier » (pour les ant. du Psautier) est un emprunt au chant ambrosien, qu'on ne rencontre jamais dans les tonaires. Sur ces divers points, voir ci-dessus, p. 390, note 2.

CONCLUSIONS

A l'origine, le tonaire est d'abord un livre de musique pratique qui, à une époque où il n'existe encore aucune notation musicale, intéresse au premier chef la formation du *cantor* : pour aider le chantré à retenir les diverses formules des différences psalmodiques, il était nécessaire de classer les antiennes non seulement par tons, mais par différences : les antiennes étant énumérées dans chaque catégorie suivant l'ordre liturgique — voire même, plus tard, suivant un ordre alphabétique — il était facile pour le chantré qui faisait la *recordatio* de les retrouver. Ainsi, le « tonaire carolingien », connu par quatre témoins, nous fournit le meilleur exemple de ce que devait être à l'origine ce livret que nous dénommons « tonaire ».

Si le livre lui-même est ancien — le modèle du tonaire carolingien remonterait à 830 — son nom est plus récent : le terme *tonarius*, *tonale* n'apparaît pas avant le x^e siècle et encore est-il souvent concurrencé, lorsqu'un titre est employé, par le simple terme *Toni* ou *Incipiunt toni*.

Si le terme *tonale-tonarius* se relève parfois dans les anciens catalogues de bibliothèques, on le chercherait en vain dans les listes anciennes ou modernes de livres liturgiques. De ce fait, le tonaire donne l'impression d'une classe de livre qui, tout en appartenant à la Liturgie et à l'*Ars Musica*, n'a jamais pu acquérir ses droits à part entière ni dans la bibliothèque liturgique — il figure aussi bien dans l'antiphonaire que dans le tropaire ou dans les « varia » — ni dans celle des Arts libéraux. Et pourtant, le tonaire a intéressé le *musicus* depuis l'époque carolingienne : il lui a fourni par sa seule terminologie des huit tons, thème à gloses et à commentaires.

Régino de Prüm n'est pas le premier théoricien qui a modifié le tonaire : les premières réductions de différences psalmodiques apparaissent dans certains tonaires du cycle de l'*Enchiriadis* et c'est la *Commemoratio brevis* qui entreprend la première modification dans le choix d'un ton psalmodique en classant les antiennes du type

Benedicta tu en protus plagal : ainsi s'amorce une correction systématique, la première, ouvrant la porte à d'autres corrections du même genre et à l'esprit de système remodelant au nom des principes une grande partie des mélodies traditionnelles.

D'ailleurs cette interaction de la pratique sur la théorie et, en retour, de la théorie sur la pratique est un phénomène qui peut se contrôler dans plus d'un tonaire, notamment lorsque la tradition nous a conservé, pour une même église, des livres de théorie (traités et tonaires) et des livres d'usage pratique (antiphonaires et graduels) : ainsi par exemple à Plaisance ou dans l'Ordre cistercien.

Ces constatations expliquent comment le tonaire a pris pied dans les recueils de théoriciens et y a acquis une place de plus en plus prépondérante : plus on avance dans le Moyen-Age, de l'époque carolingienne vers la Renaissance, plus on retrouve fréquemment le tonaire accolé aux traités théoriques. En outre, le tonaire devient le chapitre obligatoire de tout Traité de musique, surtout à partir du XIII^e siècle : les plus beaux exemples du genre sont le *Speculum Musicae* de Jacques de Liège et la *Declaratio Musicae Disciplinae* d'Ugolino d'Orvieto. Ces tonaires, qui utilisent des sources très diverses, ne se rattachent pas précisément à un type de tonaire plus ancien : ils sont composés de toutes pièces.

Et les anciens tonaires autochtones ? Sont-ils aussi des compositions indépendantes ou dérivent-ils d'un tonaire primitif analogue au « tonaire carolingien » ? A plusieurs reprises, nous avons regroupé les tonaires locaux et avons pu remonter vers un archétype des manuscrits conservés : mais ces archétypes, sont-ils indépendants ou bien peuvent-ils s'articuler entre eux ? Le « tonaire carolingien » serait-il la source de toutes les traditions particulières ?

A la fin du chapitre IV, sur les tonaires aquitains, nous avons déjà soulevé ce problème. Au terme de notre enquête, nous ne savons pas davantage comment les divers groupes se rattachent au tonaire archétype de toute la tradition ! Mais ce tonaire archétype ne serait-il pas une vue de l'esprit, une chimère inexistante ?

Région de Prüm nous a expliqué comment il a composé son tonaire à partir de l'antiphonaire : le même procédé ne s'est-il pas renouvelé bien des fois ? Et comme la tradition de l'antiphonaire est fondamentalement la même partout, les tonaires qui recueillent les différences dans l'antiphonaire arrivent tous à un nombre de différences assez voisin, tout en étant en désaccord sur l'ordre d'énumération de ces différences : ces divergences d'ordre sont normales, car des initiatives isolées ne sauraient évidemment aboutir au même résultat dans la manière d'ordonner plus de trente différences...

C'est ainsi qu'à l'origine de chaque tradition, par ex., dans le Sud-Ouest de la France, en Italie, en Allemagne, on découvre un tonaire composé d'après un antiphonaire reçu à l'époque carolingienne, mais enrichi d'offices et de pièces de composition locale : offices des saints patrons du diocèse, versets d'alleluia adaptés à des modèles anciens, mélodies régionales pour les communions évangéliques, etc. Il ne saurait être question d'archétype pour toute la tradition manuscrite des tonaires.

La même conclusion découle de l'examen du ton adopté pour certaines pièces dont le classement a toujours été sujet à controverse : lorsque le tonaire a été copié sur un autre tonaire, il apporte parfois une tradition différente de la tradition locale, dont on ne tient pas compte en pratique ; ou bien, sur ces cas litigieux, le copiste modifie son modèle en fonction des usages locaux : mais lorsque le copiste fait des modifications de ce genre, ses changements causent parfois des doublets par omission des suppressions.

C'est le copiste qui est souvent responsable de la réduction du grand tonaire : la transcription de ces longues listes de pièces le fatiguent ou l'importune. Il les réduit donc à quelques exemples : *pauca exempla sufficiunt, paucula exempla...* Mais si cette explication peut se vérifier sur nombre de cas, même sans les « aveux » du responsable, elle ne saurait rendre compte de l'abréviation du tonaire, en France notamment, dès le VIII^e siècle : le plus ancien de nos témoins est un tonaire abrégé du graduel ! On peut même dire, dans l'état actuel de la tradition manuscrite, qu'en France nous ne connaissons pas de tonaire complet du VIII^e au XI^e siècle : le « tonaire carolingien » de Metz 351, de la fin du IX^e siècle, a été reproduit à l'Est, mais il ne semble pas avoir été recopié en France (à s'en tenir aux sources conservées). Le seul tonaire complet est le tonaire de Guillaume de Volpiano, connu dans son intégrité par un seul manuscrit du XIII^e siècle. En Italie, le *de modorum formulis* de l'Abbé Odon, qui devait — selon la recommandation de son auteur — être consulté et étudié chaque jour, *quotidie*, a été réduit dans de fortes proportions par plusieurs manuscrits.

Que penser de cet état de fait ? Les tonaires subsistants ne sont-ils que des récapitulations de tonaires plus complets ? Ou encore, le tonaire a-t-il été considéré comme un abrégé de la théorie musicale, comme un cadre que quelques exemples suffisaient à remplir ? Cette explication n'est valable que dans l'hypothèse où l'on admet que les chantes faisaient la *recordatio* dans des antiphonaires et des graduels pourvus de différences neumées, mais elle n'est sans doute pas la clé qui donne la solution définitive du problème.

Complet ou abrégé, le tonaire a tenu une grande place dans la vie musicale au Moyen-Age : les tonaires illustrés ont servi de modèle aux sculpteurs des chapiteaux de Cluny et d'Autun : les textes gravés autour des motifs des chapiteaux de la grande abbaye s'inspirent du même esprit qui a dicté les allégories des huit antiennes-types : *Primum querite... Octo sunt*.

Certaines de ces antiennes sont passées dans le drame liturgique. Leur long mélisme final, issu des formules échématisques byzantines entrées dans les tonaires au cours du IX^e siècle, est entré dans l'usage liturgique au cours du XII^e siècle. Enfin, aux jours de fêtes, la dernière antienne des grandes Heures de l'office était prolongée par un *neuma*. Ce *neuma* ou *cauda* fut pris comme « tenor » dans certains motets du XIII^e siècle et de l'*Ars nova*. Plus tard, il fut remplacé, les jours de fêtes solennelles, par le jeu de l'orgue.

N'est-ce pas là une singulière destinée pour le tonaire ? Mais sans doute est-ce moins cette période de son évolution qui nous intéresse que celle de son origine. Souvent, on s'est demandé quelle était l'origine des huit tons en Occident. Le tonaire n'apporte pas une réponse directe à cette question qui relève plutôt de l'analyse historico-musicale du répertoire, abordée suivant des méthodes différentes par J. Chailley et J. Claire. Les tonaires apportent seulement à la solution du problème deux éléments : la terminologie et une datation.

A la fin du VIII^e siècle, c'est-à-dire à l'époque même de la transcription des plus anciens monuments grégoriens (non notés), nous constatons dans les tonaires l'apparition d'une terminologie de saveur byzantino-latine : cette terminologie appartient exclusivement à ce système musical grégorien dans lequel la psalmodie antiphonée est organisée avec clarté et logique. Cette organisation admirablement simple de l'Octoëchos latin, ce cadre des huit tons plus rigide que l'antiphonie primitive de style ambrosien, a dû naître en Occident : mais dans quelle mesure et par quelles voies a-t-il été inspiré par l'Octoëchos byzantin ? Ce n'est pas le lieu d'en débattre. Il nous suffira de retenir, en conclusion à cette étude sur les tonaires, que la régularisation de l'antique chant romain venait juste de s'achever, grâce à l'adoption du système des huit tons, au moment même où les premiers Carolingiens, tentant de supprimer les divers répertoires gallicans, imposaient à l'Empire d'Occident le chant et la liturgie qui se réclamaient du nom glorieux de saint Grégoire-le-Grand.