MICHEL HUGLO
Maître de Recherche au C.N.R.S.

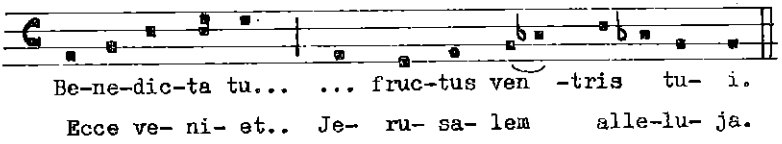
LES TONAIRES

Inventaire, Analyse, Comparaison

Ouvrage publié avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
HEUGEL ET Cie
2 *bis*, Rue Vivienne (2e)
1971

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



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

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

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

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

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

CHAPITRE III

LES INDICATIONS TONALES DES LIVRES DE CHANT AUX Xe ET XIe SIÈCLES

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

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

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

A. Indications en lettres :

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

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

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

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

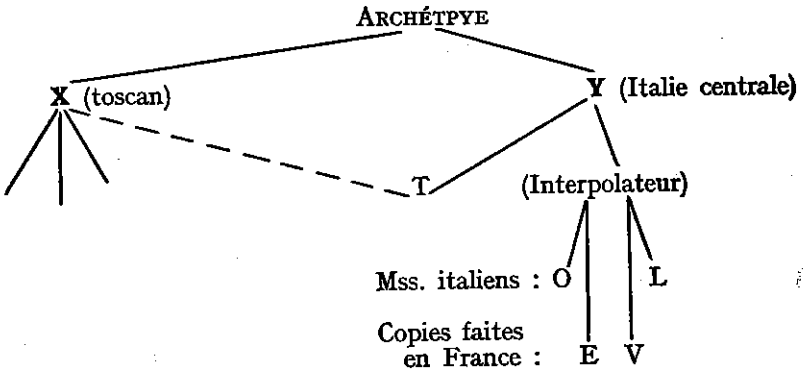
Excursus.

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

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

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

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



Troisième classe (Manuscrits dérivés ou fragmentaires).

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

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

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

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

Primum querite...	Ant. *Ecce nomen Domini.*	Intr. *Rorate*
	Ant. *Canite tuba*	Intr. *Statuit.*
Secundum autem...	Ant. *De Syon exibit*	Intr. *Veni & ostende.*

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

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

f) *Pierre de la Croix et Gui de Saint-Denis :* Il est remarquable qu'au XIIIe siècle les traités de musique mesurée (*de musica mensurabili*) comportent presque toujours une première partie consacrée au chant liturgique : ainsi, le traité du Pseudo-Aristote comporte un petit tonaire qui expose l'essentiel de la théorie modale [1].

De même, Pierre de la Croix, originaire d'Amiens, a composé un traité de musique mesurée et des motets, mais encore une *historia*, c'est-à-dire un office propre [2] et surtout un traité sur les tons : *Incipit tractatus de tonis a Magistro Petro de Cruce Ambianensi* [3]. Dans l'introduction, Pierre de la Croix emprunte la définition du ton au Ps. — Odon puis expose brièvement les caractéristiques de chaque ton et traite rapidement des différences. A ce propos, l'auteur fait remarquer la grande variété des usages contemporains : « *Usus enim civitatum qui sunt diversi, dant eis differentias diversi modo, tum quia unus plus, alter vero minus* (CS.I 282 B). Quant à Pierre de la Croix, il reflète dans son tonaire l'usage de l'église d'Amiens, ainsi que nous le confirme Gui de Saint-Denis dans les citations du tonaire de son prédécesseur.

Le tonaire de Gui, moine de Saint-Denis à la fin du XIIIe siècle, est transcrit dans le même manuscrit et de la même main que le *De tonis* de Pierre de la Croix [4] : ce tonaire forme la partie « pratique » illustrant la partie « théorique », constituée par le traité initial.

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

---

1. CS.I 262-268 (édité d'après Paris, B.N.lat. 11266) : on le trouve dans plusieurs autres mss. notamment le lat. 6755/2, en écriture allemande, mais avec une addition, *Primi toni melodiam...*, d'origine allemande.
2. Suivant Gastoué (*Primitifs de la Musique française*, 1922, p. 47) et suivant G. Durand (*Ordinaire de N.-D. d'Amiens*, 1934, p. xxij), Pierre de la Croix aurait composé l'office de saint Louis : en fait cet office paraît plutôt d'Arnaud du Pré (cf. *Archiv. francisc. hist.*, X, 1917, pp. 560-575).
3. CS.I, 282-292 (d'après Londres, Br. Mus. Harl. 281).
4. Londres, Br.Mus. Harl. 281, ff. 81v-96v : ouvrage inédit sur lequel j'espère revenir dans une étude séparée.

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

2. Le tonaire des théoriciens de la fin du XIIIe siècle et du XIVe siècle :

A propos des tonaires français, il a été observé (p. 336) qu'au XIIIe 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-Aristote [1], Pierre de la Croix [2], Guy de Saint-Denis [3], Jean de Garlande [4] et enfin, Jérôme de Moravie [5]. 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 Bernon [7], des *Questiones in Musica*, du Dialogue et des écrits de Guy d'Arezzo [8] 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. 81v-96v : 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 VIIIe 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.1, pp. 18 ss.) et Jean d'Afflighem (CS.II 326 B = CSM.1, pp. 163-167 ; p. 327 A = CSM.1, p. 167, etc.).