



**HAL**  
open science

# **Liber musicae (Anon. Pannain). Un traité de musique du XIIe siècle**

Christian Meyer

► **To cite this version:**

Christian Meyer. Liber musicae (Anon. Pannain). Un traité de musique du XIIe siècle : Introduction. Notes critiques et explicatives. 2011. hal-00651525

**HAL Id: hal-00651525**

**<https://hal.science/hal-00651525>**

Preprint submitted on 13 Dec 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CHRISTIAN MEYER

&lt;LIBER MUSICAE&gt;

(ANON. Pannain)

COD. LONDINENSIS EGERTON 2888

UNA CUM COD. NEAPOLITANO VIII.D.12

<http://www.univ-nancy2.fr/MOYENAGE/UREEF/MUSICOLOGIE/pannain2.pdf>

éd. (Chr. Meyer)

## I. INTRODUCTION

Dans une étude publiée en 1920 sous le titre « Liber musicae. Un teorico anonimo del XIV secolo », le musicologue italien Guido Pannain éditait un traité de musique parvenu à l'état de fragment dans un manuscrit de la bibliothèque de Naples<sup>1</sup>. Quelques années plus tard, le musicologue allemand Marius Schneider publiait un large extrait de ce même traité d'après un manuscrit conservé à la British Library<sup>2</sup> dont le texte recoupait partiellement l'édition de son prédécesseur<sup>3</sup>. Depuis cette double publication, le traité n'a jamais été restitué dans son intégralité et c'est avant tout le long chapitre sur le déchant et l'organum (II, xvi) qui a retenu l'attention des historiens de la musique pour ses minutieuses descriptions de l'organum et du déchant, les deux principales techniques du chant polyphonique de l'Ars antiqua. L'intérêt de ce traité va toutefois bien au-delà de cet exposé sur les procédés du chant polyphonique, car l'ouvrage témoigne d'une réorganisation du discours sur la musique : pour la première fois peut-être dans l'histoire de la théorie de la musique médiévale, une *ars musica* est aussi clairement

---

<sup>1</sup>Les éditions de référence des traités de musique sont citées d'après les sigles du *Lexicon musicum Latinum*, éd. par Michael Bernhard (München, 1992 -). Voir ci-dessous.

G. Pannain, « Liber musicae. Un teorico anonimo del XIV secolo », *Rivista musicale italiana*, 27 (1920), p. 409-440.

<sup>2</sup>Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit* (Tutzing, 1969), p. 106-118.

<sup>3</sup>Éd. Pannain, art. cit. p. 409-439 (I, xxx – II, xvi) : « Unde constet diatesseron. Decem sunt modi quorum tantum tres dicuntur consonantiae ... subiecta figura apertissime demonstrat » (= Napoli, Bibl. Naz. VIII.D.12, f. 1r-20r).- Éd. Schneider, *op. cit.*, p. 106-118 (II, prol.-xvi) : « Primum tractatum huius voluminis de symphonia id est vocum motione prosecuti sumus... subiecta figura apertissime demonstrat » (London, Br. Libr. Egerton 2888, f. 27r-39v).

organisée en deux parties dont la première (*de symphonia*<sup>4</sup>) est consacrée à une étude systématique des fondements de l'échelle des sons, des intervalles et des consonances, la seconde à l'organisation formelle des mélodies du chant liturgique (*de armonica institutione*<sup>5</sup>) complétée par une étude des modes d'organisation du chant polyphonique et d'un tonaire didactique.

### La tradition manuscrite du traité

Le traité est parvenu par deux copies, fragmentaires l'une et l'autre. D'après sa notation neumatique, le manuscrit de Londres (Egerton 2888, plus loin *lo*), le plus ancien des deux témoins, a été copié au cours du dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle entre Meuse et Rhin, dans l'ancien duché de Basse-Lotharingie. Selon une note apposée sur le premier feuillet, le livre fut un temps la propriété d'un chanoine de « Sintemertensdijk »<sup>6</sup>, localité qu'il convient peut-être d'identifier avec l'actuel Sint-Maartensdijk, dans la province de Zélande. Le livre pourrait avoir été conservé en Angleterre dès le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Une note de bibliothécaire qui figure au recto du feuillet de garde portant la cote actuelle du manuscrit, indique que le volume a été offert à la British Library le 9 décembre 1910 par « Miss M. A. Anderson » sur laquelle nous ne possédons aucun renseignement. L'autre témoin, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de Naples sous la cote VIII.D.12 (plus loin *na*), est relié avec deux autres unités codicologiques des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Il s'agit d'une copie de la fin du XII<sup>e</sup> ou du début du XIII<sup>e</sup> siècle portant de nombreuses annotations marginales de lecteurs de la fin du Moyen-Âge, et de l'époque moderne. L'écriture accuse des traits méridionaux, peut-être italiens, dont le ductus arrondi est caractéristique de la pré-gothique italienne<sup>8</sup>. Les notations neumatiques ajoutées sur trois incipits et dans la marge du f. 14v présentent un caractère italien d'Italie centrale<sup>9</sup> et semblent indiquer que ce manuscrit était

<sup>4</sup> Voir le prologue de la seconde partie du traité.

<sup>5</sup> II, Proh. 4 : « Secundum vero tractatum de armonyca institutione proponemus ».

<sup>6</sup> « Iste liber pertinet Jacobo Gw...bos canonico in Sintemertensdijk ».

<sup>7</sup> D'après l'inscription « By me Ruly » ajoutée au XVI<sup>e</sup> siècle dans la marge de gouttière du f. 43r.

<sup>8</sup> Selon une expertise de Felix Heinzer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg) que je tiens ici à remercier.

<sup>9</sup> Marie-Noël Colette, que je remercie pour cette indication, rapproche ces notations de celle d'un graduel du XII<sup>e</sup> s. à l'usage de Saint-Pierre du Vatican (Rome, Bibl. Vat., Latin 5319 ; cf. PM t. II-III, pl. 28).

conservé dans une collection italienne dès le <sup>xiii</sup>e s., avant le développement de la notation carrée. On ignore cependant tout de l'histoire de ce manuscrit antérieurement à sa présence dans la collection des Farnèse <sup>10</sup>.

Au-delà des variantes du texte, les deux témoins du traité présentent une indiscutable parenté soulignée en particulier par la mise en forme et la décoration des diagrammes et quelques leçons fautives <sup>11</sup> qui permettent de penser que les deux copies dérivent d'un antigraphe commun, en dépit de leur éloignement géographique.

### **Les matières du traité**

Le traité s'ouvre sur une ample introduction en forme d'accessus (I, 1, 1-26) qui développe deux topoï associés ici de manière exemplaire. Il y est question tout d'abord de la distinction entre le musicien et le chanteur, c'est-à-dire la connaissance scientifique d'une part et l'usage dès lors qu'il s'écarte des règles de l'art, puis des effets de la musique sur le comportement des hommes et leur humeur. Cette introduction, dont de longs passages sont empruntés au traité de musique de Jean Cotton, dit d'Afflighem, s'apparente à cet égard au chapitre inaugural du premier livre du *De institutione musica* de Boèce qui, depuis le <sup>ix</sup>e siècle et tout au long du Moyen-Âge, demeure l'autorité principale en matière de musique. Elle met ainsi en exergue deux enseignements : celui de Boèce et celui de Jean Cotton dit d'Afflighem, dont le traité, rédigé au début du <sup>xii</sup>e siècle, a connu une diffusion considérable et presque exclusive dans l'espace mosano-rhénan.

L'ouvrage est ordonné en deux parties : la première traite de l'organisation de l'échelle des sons, la seconde est consacrée aux aspects théoriques des mélodies du plain-chant.

---

<sup>10</sup> Le volume présente au f. 1r, marge sup., dans une écriture du <sup>xviii</sup>e siècle, une ancienne cote (N° 80) et la mention « Liber musicae ». On retrouve ainsi la trace du manuscrit dans l'inventaire de Pietro Rutinelli de 1737 édité par François Fossier (inventaire F) sous le numéro 297 : « Alia quedam ad musicam spectantia, 4°, ut supra, chartac. (n° 80) » (cf. François Fossier, « Disparitions et lacunes dans la bibliothèque Farnèse », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 98/2 (1986), p. 597-989, en part. p. 984). La mention « chartac. » ne concerne que la troisième section du manuscrit, soit les f. 33-59. Les deux premières sections sont copiées sur parchemin.

<sup>11</sup> Voir dans l'apparat critique les variantes *lona*.

La première partie s'ouvre sur une série de chapitres (I, I-VI) qui posent successivement – et selon un mode d'exposition qui préfigure les usages de l'enseignement universitaire du XIII<sup>e</sup> siècle – une définition et une classification de la musique, son étymologie, l'origine et les inventeurs de la discipline, son utilité, enfin une définition du musicien, porteur de cette science. La matière de l'exposé puise largement aux autorités déjà convoquées dans le prologue.

L'auteur procède ensuite à une présentation de l'échelle des sons, expose les principes de la notation alphabétique et décrit sur le modèle de l'héritage antique la structure tétracordale de cette échelle (I, VII-XII). A la suite de Jean d'Afflighem, l'auteur inaugure cette section par un chapitre entier consacré au monocorde (I, VII). Après avoir résumé à grands traits l'exposé de son modèle, l'auteur évoque la multiplicité des procédés de la division du monocorde et se contente, sur ce point, de renvoyer le lecteur aux autorités (Boèce, Guy d'Arezzo et Jean d'Afflighem) tout en expliquant que ceux qui ne sont pas instruits dans la science de la division du monocorde se serviront simplement de la main (I, VII 10). Cette recommandation semble être le signe d'une époque où l'usage de la main de solmisation commence à supplanter celle du monocorde qui, depuis la fin du X<sup>e</sup> siècle, domine l'enseignement de la musique.

Avant d'aborder l'étude des modes d'articulation des sons entre eux – intervalles mélodiques et consonances –, l'auteur livre, à la suite de Jean d'Afflighem, l'un des premiers exposés sur les principes de la solmisation qui suppose de la part du lecteur une représentation des syllabes affectées à chaque lettre telle qu'elle s'offre à la lecture d'un tableau de solmisation (I, XIII). Dans ses explications (I, XIII 6-10) l'auteur distingue aussi très clairement d'une part la lettre (qui demeure muette) et d'autre part les syllabes (*ut, re, mi...*) qui doivent être chantées.

L'exposé des intervalles mélodiques au sein de l'octave (I, XIII-XXIII) repose sur la liste des neuf intervalles du traité de musique de Jean d'Afflighem, mais à laquelle l'auteur ajoute ici pour la première fois le triton dont l'ajout à la liste canonique des intervalles représentait sans doute encore une difficulté. C'est du moins ce que suggèrent les multiples précautions que l'auteur déploie dans son introduction (I, XIII). L'auteur légitime cet intervalle non seulement

par un exemple tiré du chant de l'office <sup>12</sup> –, mais également par des références à des autorités antiques, Aristoxène et Ptolémée surnommé ici « le Pythagoricien », mais dépourvues de tout fondement historique. La référence toutefois, à la fin de cette série de chapitres, à une mélodie didactique énumérant dix intervalles (*Bis quini sunt...*, I, xxiii, 4) suggère qu'au moment de la composition de ce traité, le triton était déjà intégré à l'enseignement des rudiments de la musique.

Dans la tradition d'enseignement qui s'appuie sur les écrits de Guy d'Arezzo, l'examen des consonances tend à disparaître. Dans le *Micrologus* elle est réduite à la portion congrue et se borne, très brièvement, dans l'introduction à l'étude de la diaphonie, à une énumération de la quarte, de la quinte et de l'octave – les trois consonances fondamentales de l'organum et d'une manière générale de la polyphonie médiévale. La Musique de Jean d'Afflighem ne dit plus rien des consonances ni de leur fondement mathématique. Le présent traité marque donc, au sein de la tradition issue de l'enseignement de Guy d'Arezzo, une étape décisive puisque l'auteur consacre non moins de quinze chapitres à ce sujet. Si la finalité spéculative ou pratique de la restauration de ce topos théorique n'est pas explicitée, elle est certainement liée à un effort visant à assurer un cadre théorique aux modes d'organisation de la polyphonie dont il est longuement question vers la fin de la seconde partie du traité (II, xvi). Ces chapitres demeurent cependant insolites et semblent traduire une certaine perplexité intellectuelle à refonder un discours sur la question de la consonance. La difficulté principale tient peut-être au fait que l'arrière-plan théorique est celui la théorie des intervalles, c'est-à-dire de l'organisation mélodique des sons, et non de leur fusion. Cet horizon est clairement présent lorsque l'auteur se propose de développer une classification des consonances sur le modèle de celle des intervalles mélodiques (I, xxvi).

La question de savoir si le ton est une consonance ou non, fait ici l'objet d'un assez long chapitre (I, xxviii) passablement confus en raison d'une lacune matérielle puisqu'une partie des conclusions de l'auteur a été grattée dans l'unique source (*lo*) qui nous transmet ce passage. L'argument principal avancé par l'auteur en faveur du

---

<sup>12</sup> Voir les notes explicatives ci-dessous.

statut consonantique du ton repose sur l'idée singulière que « toute consonance est formée de deux ou plusieurs "modes" » (I, xxviii 3). Cette idée s'éclaire à la lumière des explications données un peu plus loin – à savoir que ces modes seraient, dans le cas du ton, les divisions (*passus*) par huit et par neuf qui permettent la construction d'un ton sur le monocorde (*ibid.* 5). Le caractère consonantique du ton semble donc gagé sur l'efficacité primaire de ces nombres à réaliser l'intervalle sur le monocorde. Le ton, comme la quarte, la quinte ou l'octave, est en effet, dans la doctrine classique, un instrument opératoire fondamental de la division du monocorde et donc de la construction de l'échelle heptatonique<sup>13</sup>. Cette explication est immédiatement brouillée par l'assimilation de ces mêmes nombres aux deux demi-tons constitutifs du ton – proposition bien entendu dépourvue de tout fondement dans la théorie de la musique issue de l'héritage antique<sup>14</sup>. Enfin, selon l'auteur, Boèce aurait refusé au ton le statut de consonance (*ibid.* 9) – ce qui est encore une proposition erronée. Mais par ailleurs, partant du fait, au demeurant exact, que le ton est formé de deux demi-tons inégaux, c'est en définitive ce constat d'inégalité qui serait *in fine* l'argument définitif permettant d'éliminer le ton du nombre des consonances (*ibid.* 23-24). Les présupposés théoriques de cette discussion – à supposer que notre témoin soit à peu près fidèle au texte et à la pensée de l'auteur – nous échappent encore. Mais cette discussion qui débouche sur une aporie que l'auteur laisse à d'autres le soin de réexaminer et de trancher (*ibid.* 25), montre à l'évidence que ce dernier ne dispose ni de l'argument tiré de l'expérience sensible (qui consisterait à classer les consonances en fonction de leur degré d'euphonie), ni du modèle philosophico-mathématique de l'Âme du monde qui s'installeront progressivement dans la théorie de la musique au cours du XIII<sup>e</sup> siècle à la suite de la *Musica mensurabilis* de Jean de Garlande<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Voir BOETH. mus. I, 16 : « Nam si vox voce duplo sit acuta vel gravis, diapason consonantia fiet, si vox voce sesqualtera proportione sit vel sesquitercia vel sesquioctava acutior graviorque, diapente vel diatessaron veltonum consonantiam reddet » (p. 201-202).

<sup>14</sup> Cette proposition semble toutefois avoir eu une certaine fortune. L'examen de cette tradition mériterait une étude plus approfondie.

<sup>15</sup> Voir Chr. Meyer, « L'Âme du Monde dans la rationalité musicale : ou l'expérience sensible d'un ordre intelligible », *Harmonia mundi. Musica mundana e musica celeste fra Antichità e Medioevo*. Atti del Convegno internazionale di studi di Roma, 14-15

Cette longue section consacrée aux consonances réserve encore d'autres curiosités. L'auteur développe ainsi une théorie des consonances secondes ou composées à partir de la quarte et de la quinte, à savoir l'octave, la quinte redoublée à l'octave et la double-octave. Cette architecture inspirée dans son principe par la théorie des intervalles tient assez bien. En revanche l'auteur associe chacune de ces consonances à l'un des trois genres de la division du tétracorde : l'octave au genre diatonique, la quinte redoublée à l'octave au genre chromatique et la double octave au genre enharmonique. Ces correspondances ne possèdent, bien entendu, aucun fondement dans la théorie classique et médiévale. Elles témoignent en revanche de la volonté de repenser l'organisation des consonances sur le modèle des genres mélodiques du grand système parfait – spéculations assez vaines qui demeureront sans lendemain. Cette conception qui vise à poser l'existence de « consonances premières » ou fondamentales (I, xxv 2 et 4) s'inscrit toutefois dans une tradition théorique attestée par un petit traité du xi<sup>e</sup> ou du début du xii<sup>e</sup> siècle qui affirme que l'octave est dite consonance première puisqu'elle renferme en elle toutes les autres consonances<sup>16</sup>. On notera au passage que l'étude des aspects de quarte, de quinte et d'octaves (I, xxx-xxxii) fait appel à la distinction entre aspects "naturels" et aspects "formels" déjà développée par Aribon, actif à Freising au cours de la seconde moitié du xi<sup>e</sup> s. Cette théorie semble avoir connu une certaine diffusion puisqu'on en trouve des traces dans un traité attribué à un maître que Joseph Smits van Waesberghe propose d'identifier avec le moine bénédictin Osbern, préchantre de Christ Church à Canterbury dans la seconde moitié du xi<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>.

Le dernier chapitre (I, xxxviii) traite des modes d'organisation des mélodies du chant liturgique et puise largement dans ce que dit Guy d'Arezzo des éléments fondamentaux de la mélodie et de la

---

dicembre 2005, a cura di Marta Cristiani, Cecilia Panti et Graziano Perillo (Firenze : SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2007 ; *Micrologus' Library*, 20), p. 57-76.

<sup>16</sup> « – Que est prima consonancia ? – Prima quidem consonancia est diapason. – Quare est prima ? – Quia omnes in se consonancias continent. » (Montpellier, Bibl. interuniv., Section médecine, H 384, f. 122r ; éd. à paraître in : Christian Meyer, Shin Nishimagi, *Tractatuli, excerpta et fragmenta de musica S. XI et XII* (coll. *Atelier de Recherche sur les Textes Médiévaux*).

<sup>17</sup> De vocum consonantiis ac De re musica, éd. Joseph Smits van Waesberghe (Buren, 1979 ; *Divitiae musicae artis [DMA]*, A. Xa).

diversité des formules mélodiques. Cette matière exposée dans les chapitres XV et XVI du *Micrologus* n'a pas été commentée par Jean d'Afflighem et revient ici en force, car il s'agit apparemment pour l'auteur d'affirmer le parallèle entre les formes d'organisation du discours verbal et celles de la musique. Il semble aussi que dans ce parallèle soit déjà présente l'idée d'une référence, au-delà de la segmentation du discours en syllabes, mots, propositions ou phrases, aux formes d'organisation rythmiques du discours verbal. C'est du moins ce que suggère l'assertion : « Hoc modo comparatur symphonia metris » (I, xxxviii 7) qui préfigure l'horizon théorico-pratique sur lequel se développera, au siècle suivant, la notation modale de l'*Ars antiqua*.

La seconde partie est consacrée aux catégories fondamentales de l'organisation du chant liturgique, à savoir les tons. L'expression « de armonica institutione » que l'auteur a habilement glissée dans le prologue (II, *prol.* 4) pour désigner la matière de ces chapitres, fait sans doute implicitement référence aux grands traités composés vers la fin du X<sup>e</sup> siècle, celui de l'illustre Hucbald de Saint-Amand et de la *Musica enchiriadis* que certaines suscriptions qualifient d'"institution harmonique", ou encore l'*Epistola de armonica institutione* de Réginon<sup>18</sup>. Le plan et la matière des chapitres sont directement inspirés par l'enseignement de Guy d'Arezzo et de Jean d'Afflighem et puisent abondamment dans ces écrits. Les longs emprunts textuels à Jean d'Afflighem sont importants pour tous les aspects techniques, notamment les questions relatives aux critères de reconnaissance des modes. On notera au passage que l'auteur s'en tient ici à une présentation des aspects les plus formels de l'organisation modale et ignore les deux longs chapitres consacrés par ce dernier aux délicates questions touchant l'examen critique des chants et des erreurs susceptibles d'être relevées dans la tradition manuscrite des mélodies<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> « Incipit liber Ubaldi peritissimi musici de armonica institutione » (cf. Chartier, p. 136 app. crit.) ; « Libellus Enchiriadis de musica hoc est armonica institutione liber primus... » ou encore « HENCHIRIADIS DE ARMONICA INSTITUTIONE LIBER PRIMUS INCIPIT... » (Schmid, p. 3 app. crit.)

<sup>19</sup> ch. XIV « Quid faciendum sit de cantu qui in proprio cursu deficit », ch. XV « Quod stulorum ignorantia saepe cantum depravet ».

Les développements les plus singuliers de cette seconde partie concernent l'éthos des modes. La question n'est pas nouvelle. Elle est bien présente dans la Musique de Boèce<sup>20</sup> et elle est évoquée plus brièvement par Cassiodore et Isidore de Séville qui associent aux références antiques des exemples empruntés à l'Ancien Testament<sup>21</sup>. Si les auteurs des IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles ne l'évoquent guère<sup>22</sup>, elle réapparaît chez Guy d'Arezzo qui lui consacre un bref chapitre du *Micrologus*<sup>23</sup>. Dans le présent traité cette matière occupe deux chapitres. Le premier (II, IV) pose une typologie du caractère des tons qui s'éloigne sensiblement de l'exposé de Jean d'Afflighem et semble s'inscrire en revanche dans une tradition germanique attestée au moins depuis le milieu du XI<sup>e</sup> s.

	HERMANN. mus. <sup>24</sup> (av. 1054)	Primus tonus... <sup>25</sup> (xi)	FRUT. Brev. (xii in.)	ANON. <b>Pannain</b>	IOH. COTT. mus. (xii in.)
1	gravis vel nobilis [5]	<u>mobilis</u>	nobilis	<b>mobilis et habilis</b>	curialis vagatio primi

	HERMANN. mus. <sup>26</sup>	Primus tonus... <sup>27</sup>	FRUT. Brev. (xii in.)	ANON. <b>Pannain</b>	IOH. COTT. mus. (xii in.)
--	--------------------------------	----------------------------------	--------------------------	-------------------------	------------------------------

<sup>20</sup> Gottfried Friedlein (éd.), *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque* (Leipzig, 1867), I, 1, *passim*.

<sup>21</sup> R. A. B. Mynors (éd.), *Cassiodori senatoris institutiones* (Oxford 1937, <sup>3</sup>1963), II, 9 ; W. M. Lindsay, *Isidori Hispalensis episcopi etymologiarum sive originum libri XX* (Oxford, 1911), III, xvii « Quid possit musica ».

<sup>22</sup> A l'exception singulière de Reginon de Prum, mais dont l'exposé est intégralement puisé chez Boèce.

<sup>23</sup> XIV « Item de tropis et vi musicae » (éd. p. 158-161).

<sup>24</sup> Liste dressée dans l'ordre suivant : hypodorius, ypophyrgius, ypolydius, hypomixolidius, dorius, phrygius, lydius, mixolydius.- Sur les caractères des modes voir aussi Karlheinz Schlager, « Ars cantandi - ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals », in : *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, éd. Th. Ertelt, Fr. Zamminer (Darmstadt, 2000 ; *Geschichte der Musiktheorie*, 4), p. 252, 273 sqq., et l'étude de Jacques Chailley, « Les huit tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny », *Acta musicologica*, 57 (1985), p. 73-94.

<sup>25</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23496, f. 9. Cf. Chr. Meyer, Shin Nishimagi, *op. cit.* (à paraître).

<sup>26</sup> Liste dressée dans l'ordre suivant : hypodorius, ypophyrgius, ypolydius, hypomixolidius, dorius, phrygius, lydius, mixolydius.- Sur les caractères des modes voir aussi Karlheinz Schlager, « Ars cantandi - ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals », in : *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, éd. Th. Ertelt, Fr. Zamminer (Darmstadt,

	(av. 1054)	(xi)			
2	suavis [1]	<u>gravis</u>	flebilis	<b>gravis et flebilis</b>	rauca secundi gravitas
3	incitatus vel saltans [6]	<u>incitabilis</u>	incitabilis	<b>severus et incitabilis</b>	severa et quasi indignans tertii persultatio
4	modestus vel morosus [2]	flebilis	modestus et gravis	<b>blandus et garrulus</b>	<i>adulatorius quarti sonus</i>
5	voluptuosus [7]	voluptuosus	iucundus	<b>modestus et delectabilis</b>	modesta quinti petulantia
6	lamentabilis [3]	luctuosus	voluptuosus	<b>pius et lacrimabilis</b>	lacrimosa sexti voce
7	garrulus [8]	alacer	laetus et hilaris	<b>lascivus et iocundus</b>	mimicos septimi saltus
8	iocundus vel exultans [4]	decorus	<u>suavis</u> et dulcis	<b>suavis et morosus</b>	matronalem octavi canorem

Le recension de l'Anonyme Pannain se distingue par quelques variantes dans la caractérisation de certains modes, mais sans altérer, semble-t-il, les caractères fondamentaux que cette tradition reconnaît aux différents modes. Elle se

---

2000 ; *Geschichte der Musiktheorie*, 4), p. 252, 273 sqq., et l'étude de Jacques Chailley, « Les huit tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny », *Acta musicologica*, 57 (1985), p. 73-94.

<sup>27</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23496, f. 9. Cf. Chr. Meyer, Shin Nishimagi, *op. cit.* (à paraître).

distingue en revanche des autres témoins par les descriptions très précises des effets que ces modes sont sensés produire. La présente rédaction n'est sans doute pas le fait de l'auteur du traité, car cette typologie connaîtra jusqu'au xv<sup>e</sup> siècle, une assez large diffusion qu'il reste encore à étudier<sup>28</sup>. A la suite de cette typologie commentée, le chapitre v développe, mais sans grande originalité, l'idée fondamentale de la puissance de la musique sous la forme d'un centon de citations extraites de Boèce, de Guy d'Arezzo et de Jean d'Afflighem. Le titre de ce chapitre retient toutefois l'attention par l'expression « de naturali musica » – expression assez rare, qui pourrait bien être une réminiscence de l'*Epistola de armonica institutione* de Réginon. Mais contrairement à Réginon qui entend par là le chant grégorien en tant que chant d'inspiration divine, l'expression témoigne ici de cette redécouverte, si forte au xii<sup>e</sup> siècle, de la nature dans ses aspects les plus physiques, mais dans la perspective néo-platonicienne d'une nature habitée par un ordre divin, celui de l'Âme du Monde. Enfin, dans le prolongement de cette théorie de l'ethos des modes, l'auteur recommande au compositeur d'accorder les formules mélodiques à la matière et au sens des paroles (II, xv 20-21).

A l'instar de Guy d'Arezzo et de Jean d'Afflighem, l'auteur conclut cette seconde partie par un imposant chapitre sur le déchant et l'organum qui intègre un véritable traité sur la technique du déchant. Cette longue section (II, xv 19-

---

<sup>28</sup> Cette typologie est attestée vers 1260-1280 chez Gilles de Zamora (voir ci-dessous) avant de connaître une assez large diffusion dans l'espace germanique, en Italie et en Europe centrale dans la seconde moitié du xiv<sup>e</sup> et au xv<sup>e</sup> siècle. Voir en particulier (liste non exhaustive) : *Summula tractatus metricus de musica glossis commentarioque instructus* [SUMM. GUID. c. 1350], ed. Eddie Vetter (Buren, 1988 ; *Divitiae musicae artis*, A VIIIa), p. 41-43 ; Hermann Müller, « Der tractatus musicae scientiae des Gobelinus Person » (GOB. PERS., 1417), *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 20 (1907), p. 180-196 (en part. p. 187-188) ; J. Amon, *Der Tractatus de musica cum glossis in cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek* [TRAD. HOLL. III (c. 1450)] (Tutzing, 1977), p. 88 sqq. (cf. Cod. 4774, f. 89v-90r) ; Nicolaus Burtius Parmensis, *Florum libellus (musices opusculum)* [1487] ; Alexander Rausch, *Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini* [TRAD. HOLL. VI (c. 1450)], ch. XXXIX ; Bonaventura da Brescia, *Brevis collectio artis musicae* [1489], ed. Albert Seay (Colorado Springs, 1980), p. 50 sqq. ; Anonymus Carthusiensis mon. (Anon. I, CS2) <Tractatus de musica plana>, éd. S. Lebedev, Tutzing 2000 [ANON. Carthus. (s. xv)] ; Waclaw Gieburowski, *Die Musica Magistri Szydlovite : ein polnischer Choraltraktat des XV. Jahrh. und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters (...)* [SZYDLOV., s. xv] (Posen, 1915), p. 9-72 (en part. p. 53 sqq.).

41) retient particulièrement l'attention car elle est l'un des premiers témoins, sinon le plus ancien, de la description des schémas de progression de deux voix, pas à pas, d'une consonance à l'autre, note contre note, compte tenu de la succession des intervalles mélodiques du chant de base<sup>29</sup>. Elle marque à cet égard une césure historique avec les exposés sur la polyphonie de la tradition guidonienne. Ces explications sur les modes d'organisation de la polyphonie sont en outre clairement destinées au compositeur (« Organum componenti », II, xv 41) qui doit être guidé par le caractère (?) de la mélodie de base (« qualitas cantus »).

L'exposé sur la polyphonie s'achève sur un diagramme en forme de tableau dont nous ne connaissons aucun autre témoin. Cette représentation (qui se lit horizontalement) met en évidence l'idée que toute polyphonie repose sur des consonances d'octave, de quinte et de quarte. Ainsi les quatre notes C, D, E et F (rangée inférieure) dites ici « graves » engendrent les sons G, a, b, et c à la quinte supérieure (ici « moyennes ») et c, d, e, et f à l'octave supérieure (« aiguës »). Les notes des rangées intermédiaires (« intercalées ») déterminent deux nouvelles séries de quintes (E-b, F-c et G-d). Le tableau met en évidence les intervalles mélodiques compris entre l'unisson et la quinte et formés ici entre des notes voisines d'une rangée à l'autre : le demi-ton (E-F, b-c), le ton (F-G, c-d, d-e), les tierces mineure et majeure (C-E, D-F, E-G, F-A, G-b, a-c, b-d), la quarte (E-a, G-c) enfin le triton (F-b). Le choix des quatre notes de base (C, D, E, F) pourrait avoir été dicté soit par une référence à l'échelle en « ut » généralement utilisée pour l'étalonnage d'instruments comme

---

<sup>29</sup> Sur cette théorisation du déchant – « Klangschritlehre » dans la terminologie de la musicologie allemande – voir : Klaus-Jürgen Sachs, « Zur Tradition der Klangschritlehre. Die Texte mit der Formel "Si cantus ascendit..." und ihre Verwandten », *Archiv für Musikwissenschaft*, 28 (1971), p. 233-270 ; Hans Heinrich Eggebrecht, « Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert », in : *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (Darmstadt, 1984 ; *Geschichte der Musiktheorie*, herausgegeben von Frieder Zaminer, t. 5), p. 9-87, en part. p. 69-72.

l'orgue, l'organistrum ou les carillons<sup>30</sup>, soit à l'échelle de la gamme platonico-calcedienne de l'Âme du monde<sup>31</sup>. Ce tableau présente ainsi à bien des égards un caractère plus spéculatif que pratique ou mnémotechnique.

A l'instar de la *musica* de Jean d'Afflighem, le traité s'achève – du moins dans la copie du manuscrit de Londres – par un tonaire. Cette ultime section est probablement authentique car elle est annoncée dans les quatre dernières lignes du sommaire. Dans le manuscrit de Naples, le sommaire indique simplement, au même endroit : « Quid toni et unde dicti ». Mais les explications attendues ont été omises. Par suite d'une lacune matérielle on ne possède dans leur intégralité que les rubriques concernant les quatre premiers tons. Chaque rubrique est introduite par les caractéristiques formelles du mode et les principales règles à observer pour accorder correctement l'antienne au ton psalmodique ainsi que les formules d'intonation des répons. Le tonaire présente quelques singularités :

1. Il s'agit seulement d'un tonaire des chants de l'office. Les indications concernant les chants antiphonés ou responsoriaux de la messe sont absentes.

2. Les antiennes citées sont introduites par de courtes rubriques généralement modulées sur le ton psalmodique en question. Cette forme de centonisation des antiennes est, semble-t-il, assez rare. Elle suggère aussi que l'ensemble – rubriques didactiques<sup>32</sup> et exemples (d'ailleurs toujours très courts) – constituait une seule formule chantée susceptible d'être aisément mémorisée.

3. Les exemples sont puisés dans un répertoire "central" illustré par les tonaires germaniques du IX<sup>e</sup> au début du XII<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>. On notera que l'absence du tonaire dans la copie méridionale du manuscrit de Naples – s'il ne s'agit pas d'une

---

<sup>30</sup> Klaus-Jürgen Sachs, *Mensura fistularum. Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter*. Teil I : Edition der Texte, Teil II : Studien (Stuttgart-Murrhardt 1970- 1980) ; Christian Meyer, *Mensura Monochordi. La division du monocorde (IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)* (Paris, 1996), p. LVI-LX, *passim*.

<sup>31</sup> Chr. Meyer, « L'Âme du Monde... », art. cit.

<sup>32</sup> En italiques dans notre édition.

<sup>33</sup> Voir ci-dessous les tables des antiennes citées.

lacune matérielle – pourrait s’expliquer précisément par le caractère régional de ce tonaire dont le copiste aurait été peu familier.

4. On remarquera enfin que les formules caractéristiques des huit tons ne correspondent pas – à l’exception de la mélodie du second mode – aux antiennes-types composées au cours du second tiers du x<sup>e</sup> siècle sur des textes tirés Nouveau Testament (Primum quaerite regnum Dei..., etc.), presque universellement répandues au xii<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>. Ces présentes antiennes se chantent ici sur les textes suivants, inconnus par ailleurs :

Primum finali debes coniungere tali...

Formula cui talis primi datur esse plagalis...

Tercius ecce modus hiis saltibus est moderandus...

Quartum de numero cum tali fine requiro...

Quinti finalis quis sic dat formula talis.

#### **La fortune du traité**

Contrairement à la Musique de Boèce, aux écrits de Guy d’Arezzo et à la *Musica* de Jean d’Afflighem – les trois sources principales de notre auteur – cette habile compilation ne semble pas avoir connu une fortune particulière, ni de lecteurs médiévaux connus, à l’exception peut-être du père franciscain Gilles (Aegidius) de Zamora. Ce dernier est l’auteur d’un traité de musique sans doute rédigé entre 1278 et 1281 à la cour d’Alphonse le Sage auprès duquel celui-ci occupait des fonctions de *scriptor* et de précepteur de l’infant Sanche<sup>35</sup>. Plusieurs passages de son traité retiennent l’attention par des concordances doctrinales jusque dans leur expression littérale :

<sup>34</sup> Sur ces formules, voir Michel Huglo, *Les Tonaires*, p. 386-388 ; et plus récemment : « La correspondance entre Adelbold d’Utrecht et Egbert de Liège au sujet des modes du plain-chant », *Revue bénédictine*, 121 (2011), p. 147-164 (en part. p. 159).

<sup>35</sup> Cf. Klaus-Jürgen Sachs, art. « Egidius Zamorensis », in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, vol. 6 (2001), col. 116-117.

1. les “inventeurs” des 12<sup>e</sup>, 13<sup>e</sup>, 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> cordes du grand système parfait : « Duodecimam Nicomachus. Terdecimam Philolaus. Quartam decimam Architas Tarentinus. Quintam decimam Aristoxenus, quam grauioribus praeposuit, hoc est, principio monochordi. » (p. 80 ; voir ici I, VIII 12-13) ;

2. quelques bribes du débat autour de la question de savoir si le ton est une consonance ou non :

ANON. Pannain, I, XXVIII, 5-7

<sup>5</sup> Una est octo passibus constans, altera novem, que constituunt duos modos, s. duo semitonia, que simul iuncta integrum tonum perficiunt. Ergo tonus videtur esse consonantia.

<sup>6</sup> Unde Plato : novem ad octo est tonus, qui dicitur consonantia epogdoa, sesquioctava proportione constans.

<sup>7</sup> Guido de eodem : tonus a *tonando*, i. a *sonando* dicitur, quia duas habet voces maiorem et minorem : maiorem que passus novem constituit, minorem que octo.

IOH. AEGID., p. 86 (sans omissions)

Plato uero ponit tonum esse consonantiam cum proportionaliter constet ex duabus, quarum una est octo passuum, alia uero nouem, quae constituunt duos modos, uidelicet duo semitonia quae iuncta integrum tonum perficiunt.

Unde Plato, nouem ad octo est tonus, qui dicitur consonantia epogdoa, sesquioctava proportione constans.

Item Guido dicit, quod tonus a tonando nomen accepit, qui duas habet uoces, maiorem uidelicet nouem passibus, et minorem octo contentam.

*ibid.*, 18-25

p. 87-88 (sans omissions)

Unde Plato : numerus qui facit tonum, i. octonarius, <cum constet ex octo commatibus et quarta parte> constituit et dyapason.

<sup>19</sup> Quia vero in constitutione octo commatum aptiores modos non habemus, supradicta constitutione utamur, i. octo commatibus et quarta parte <commatis>. <sup>20</sup> Volunt tamen quidam quod sint novem integra commata. <sup>21</sup> Unde Guido : est tonus in numeris superantur ut octo novenis.

<sup>22</sup> Quod falsum est, quia si essent novem integra, <nullo modo> posset tonus in duo equa dividi. Quod nequid fieri propter imperfectionem novenarii. <sup>23</sup> Unde Aristoxenus : illud nosse sufficiat, quod nunquam tonus dividitur in gemina equa et perfecta. <sup>24</sup> Et in hoc probatur quod non sit consonantia. <sup>25</sup> Sed sciendum quod sicut patres nostri de tono ad plenum non

Unde licet dicat Plato, quod numerus qui facit tonum, scilicet octo, cum constet ex octo commatibus et quarta parte, constituit diapason,

non tamen propter hoc consonantia est, cum in gemina aequa diuidi non possit. Licet dicat Guido ipsum nouem constare commatibus, quod secundum alios statutum est

Unde Aristoteles, illud nosse sufficiat, quod numquam tonus in gemina aequa diuidi potest, et in hoc consonantia non est.

determinaverunt, ita et nos posteris      Posteris uero nostris sicut et  
 nostris indeterminatum                      prioribus adhuc sub iudice lis est.  
 relinquimus.

3. La singulière typologie de l'éthos des modes (II, IIII) se retrouve, à la lettre, dans le chapitre consacré aux modes (ch. XV, éd. p. 100-106).

S'il est peu probable que Gilles de Zamora ait pu avoir connaissance du *Liber musicae* à la cour d'Alphonse le Sage ou ailleurs, il pourrait, en revanche, avoir recueilli ces éléments lors de ses études à Paris vers 1273-74, dans une source aujourd'hui non identifiée mais en concordance avec les sources de l'auteur du *Liber musicae*.

On se perd également en conjectures pour une autre concordance textuelle remarquable par son étendue. Il s'agit en l'occurrence d'une brève introduction à la musique parvenue dans une unique copie de la fin du xv<sup>e</sup> siècle d'origine catalane<sup>36</sup> :

ANON. Pannain, I, i	ANON. BARCIN. II, p. 326 (sans omissions)
<sup>2</sup> Principio disserenti de musica sciendum est musica est una ex septem artibus quas liberales appellamus.	Musica est vna de septem artibus, quas liberales appellamus:
<sup>3</sup> In quadruvio vero magis	in quadruvio magis neccessaria uidetur.

<sup>36</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 1327, f. 71-72. Sur ce manuscrit, voir RISM B III,4, p. 78. Texte édité par Karl-Werner Gumpel, « Zur Frugeschichte der vulgärsprachlichen spanischen und katalanischen Musiktheorie », *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, I/24 (1968), p. 257-336 (éd. p. 326-329).

necessaria videtur. <sup>4</sup>Sunt enim due species quadruvii, scilicet arithmetica et musica.

<sup>5</sup>Sicut autem arithmetica mater artium est dicta, sic musica soror omnium artium est appellata quia, dicit Plato, <sup>6</sup>nullam disciplinam esse perfectam sine musyca.

ANON. Pannain, I, III (en italiques les éléments de la compilation)

<sup>3</sup>*Naturale dicimus illas gutturis cavitates, quas arterias nuncupamus. Ipse vero apte sunt recipere aerem et reddere, unde <sonus> naturalis procreatur.* <sup>4</sup>Ille sonus, dicit Boetius, est vocis emeles, i. aptus melo in unam intensionem sive in unam remissionem.

<sup>5</sup>Quid autem sit intensio et remissio in sequentibus dicitur.

<sup>6</sup>*Item naturalis sonus alius discretus, alius indiscretus.* Discretus sonus est in quo aliqua discretio vel consonantia consideratur.

Sicut arismethica mater artium est dicta, sic musica soror omnium artium est appellata. Quia dicit Plato : Nullam disciplinam esse perfectam sine musica.

ANON. BARCIN. II, 327-328 (sans omissions)

Naturale instrumentum dicimus illas gutturis concauitates, quas arterias nuncupamus. Ipse uero apte sunt recipere aerem et reddere.

Item naturalis sonus alius est discretus, alius indiscretus. Discretus sonus est, in quo aliqua discretio uel consonantia

<sup>7</sup> *Consonantia est, ut dicit Boetius, acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accedens.*

<sup>8</sup> *Unde posthac plenius dicemus.*

<sup>9</sup> *Indiscretus sonus est in quo nulla discretio considerari potest, ut in gemitu vel risu.*

<sup>10</sup> *Artificiale instrumentum est quod non per naturam sed artificialiter ad reddendum sonum aptatur, et hoc instrumentum habet discretum et indiscretum sonum, sicut et naturale.* <sup>11</sup> *Discretum dico, ut in cymbalis et organis et similibus in quibus discernitur distincta et grata diversitas, indiscretum vero, ut in tympanis et huiusmodi instrumentis, in quibus nulla discretio vel diversitas sonorum perpendi potest.*

<sup>12</sup> *Hunc ergo sonum quem indiscretum diximus, musica nequaquam recipit.*

<sup>13</sup> *Sed sonum illum quem discretum appellamus in musyca admittimus,*

consideratur. Consonantia est, ut dicit Boetius, acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accedens. Indiscretus sonus est, in quo nulla discretio considerari potest, ut in gemitu uel in risu.

Artificiale instrumentum est, quod artificialiter ad reddendum sonum aptatur. et hoc instrumentum habet discretum et indiscretum sonum sicut et naturale. Discretum dico ut in citharis et organis et similibus, in quibus discernitur distincta et grata diuersitas. Indiscretum ut in tympanis et campanis, in quibus nulla discretio uel diuersitas perpendi potest.

Hunc ergo sonum, quem indiscretum diximus, musica nequaquam recipit, sed sonum illum, quem discretum appellamus,

*quia, dicit Iohannes, musyca nichil aliud est nisi uocum motio congrua.*

<sup>14</sup>Unde etiam Guido : musica est peritia modulationis discreto sono cantuque consistens. | <sup>15</sup>Boetius de eodem : musyca est motus uocum congrua proportione inter se consonantium. <sup>16</sup>Hec ideo diximus quia quidam minus periti *quemlibet sonum esse musycum stulte asserunt.*

in musica admittimus, quia dicit Iohannes: Musica nichil aliud est nisi uocum motio congrua.

Vnde etiam Guido ait: Musica <est> peritia modulationis discreto sono cantuque consistens. Boetius: Est musica motus uocum congrua proportione inter se consonantium. Hec ideo diximus, quia quidam minus periti quemlibet sonum esse musicum stulte asserunt.

ANON. PANNAIN, I, v (en italiques les éléments de la compilation)

<sup>3</sup>Nunc illud intuendum est, quod omnis ars omnisque *disciplina honorabiliorem naturaliter habet rationem quam artificium, quod manu atque opere artificis exercetur.*

<sup>4</sup>Unde Boetius : *quanto preclarior est musyce scientia in agnitione rationis quam in opere efficiendi, quia artificium quasi seruiens famulatur, ratio uero ut domina imperat.* <sup>5</sup>Item

ANON. BARCIN. II, p. 328-329

Notandum quod omnis ars omnisque disciplina honorabiliorem habet rationem quam artificium, quod manu atque opere artificis exercetur.

Vnde Boetius: Quanto preclarior musice scientia in agnitione rationis quam in opere efficiendi, quia artificium ut seruiens famulatur, ratio uero ut dominus imperat. Item

ars ista naturalis est	ars ista naturalis est
quemadmodum et alie, et sciendum	quemadmodum et alie.
quod haut <i>infima inter alias artes est</i>	
<i>reputanda.</i>	

La concordance entre les deux textes est surprenante tout d'abord par l'éloignement de ces deux témoins à la fois dans le temps et dans l'espace. Mais cette évidente et étroite parenté n'autorise que deux hypothèses contradictoires :

1. le copiste catalan (ou son antigraphe) avait eu sous les yeux une copie aujourd'hui perdue du *Liber musicae*.
2. l'auteur du *Liber musicae* n'est pas – du moins pour ces passages – l'auteur de la compilation mais a puisé dans un modèle déjà en circulation.

### **Origine et usage du traité**

Notre *Liber musicae* se distingue par sa fidélité au traité de musique de Jean d'Afflighem rédigé au début du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle et qui connut une diffusion considérable en Lotharingie, dans l'espace rhénan et dans le Sud de l'Allemagne. Ces multiples emprunts et l'origine du manuscrit de Londres caractérisée par sa notation neumatique, semblent indiquer que le traité a été composé quelque part dans cette vaste région géographique sans qu'il soit possible d'en déterminer plus précisément l'origine.

On notera cependant que l'auteur du *Liber musicae* ne revient pas sur la question de la correction des chants et le problème des ambiguïtés modales sur lesquelles s'attarde si longuement l'ouvrage de Jean d'Afflighem. Le *Liber musicae* ne semble donc pas avoir été composé à l'usage de chantres ou de notateurs. En revanche il pourrait avoir été destiné à un enseignement général de la musique dans une école épiscopale, soucieux de restituer le savoir sur la musique de son temps dans une perspective antique. L'autorité première est en effet toujours celle de Boèce et des théoriciens antiques cités dans le *De institutione musica* et le traité est remarquable par l'abondance des attributions (parfois factices) à des auteurs antiques comme Architas, Aristoxène ou Ptolémée cités par Boèce. L'auteur convoque

aussi volontiers des classique latins ou des textes philosophiques, comme Ovide ou Virgile ou la *Consolation de la philosophie* de Boèce.

Le *Liber musicae* semble également porté par un certain goût pour une approche physique du son et de la musique dont témoignent les longs développements sur les fusions sonores et les intervalles mélodiques dont l'auteur élargit la nomenclature en incluant un intervalle comme le triton, jusqu'alors rejeté. Si cette préoccupation "naturaliste" est également présente dans l'attention portée au vertus psychologiques des modes, l'étude de la construction mathématique de l'échelle des sons si longuement développée dans la *Musique* de Boèce, a été ici résolument écartée. La division du monocorde, instrument par excellence de la science du sonore, mais utile aussi au maître de musique et peut-être au notateur, est également ignorée. C'est dire que le *Liber musicae* semble prendre quelque distance par rapport au cadre quadrivial – son ancrage traditionnel – pour se rapprocher de l'enseignement du trivium, en particulier de la grammaire ou de la rhétorique. C'est du moins ce que suggère le souci qui transparait ici et là de rapprocher du discours verbal non seulement la construction mélodique mais aussi les agencements polyphoniques, et d'accorder ainsi, dans la perspective de l'efficacité de la musique, la composition musicale au texte littéraire. Le *Liber musicae* peut être lu à cet égard, comme un avant-courrier de la Renaissance, parfaitement inscrit dans le contexte de la « laïcisation » des lettres et de la culture musicale cultivée dans l'Église au XII<sup>e</sup> siècle, dans l'esprit de ce que l'on a pu appeler la « grande Renaissance du XII<sup>e</sup> siècle »<sup>37</sup>.

\*

\* \*

## Principe d'édition

---

<sup>37</sup> Jacques Chailley, *Histoire musicale du Moyen Age*, 2<sup>e</sup> édition revue (Paris, 1969), p. 111-129.

Pour l'établissement du texte nous avons suivi le manuscrit de Londres (*lo*) qui est le plus complet et qui semble aussi le plus sûr<sup>38</sup>. Il s'agit à l'évidence d'un texte révisé et corrigé (voir par exemple, la longue addition I, XVIII, 6 écrite dans en marge [f. 34r] d'une autre main). Cette correction suggère notamment que *lo* pourrait avoir été collationné sur son antigraphie immédiat. Les variantes du manuscrit de Naples (*na*) ont été systématiquement collationnées (y compris les variantes mineures). Si l'on retient l'hypothèse que le traité aurait été rédigé dans l'espace mosano-rhénan, la copie du manuscrit de Naples dont l'écriture suggère une origine méridionale (italienne ?), peut être considéré comme un témoin secondaire.

\*

\* \*

## II. NOTES CRITIQUES ET EXPLICATIVES

ARIBO	Joseph Smits van Waesberghe (éd.), <i>Aribonis de musica</i> (1951 ; CSM 2).
CAO	René-Jean Hesbert (éd.), <i>Corpus antiphonalium officii</i> , 6 vols. (Roma, 1963-1979).
COMPIL. Erlang.	Wolfgang Hirschmann, « "Quatuor sunt quibus indiget ecclesia". Eine anonyme Einleitung in die "musica" im Codex 66 der Universitätsbibliothek Erlangen », <i>Neues Musikwissen-schaftliches Jahrbuch</i> , 8 (1999), p. 9-31.
GUIDO AUG.	Claire Maître, <i>La réforme cistercienne du plain-chant. Étude d'un traité théorique</i> (Brecht, 1995).
GUIDO micr.	Joseph Smits van Waesberghe (éd.), <i>Guidonis Aretini Micrologus</i> ([s.l.], 1955 ; CSM 4).
GUIDO reg.	<Joseph Smits van Waesberghe (éd.)>, <i>Guidonis Aretini Regulae rhythmicae</i> (Buren, 1985 ; DMA A.IV) ; <i>Pesce, Guido</i> , p. 328-403.

---

<sup>38</sup> A l'exception des deux premières pages où le texte est partiellement effacé ou difficilement lisible à quelques endroits. Je tiens ici à remercier, pour ses observations et suggestions, Dr. Helen Deeming (Royal Holloway, University of London, Department of Music) qui a aimablement accepté d'examiner ces deux pages en décembre 2007.

- IOH. COTT. mus. Joseph Smits van Waesberghe (éd.), *Johannis Affligemensis de musica cum tonario* (1950 ; CSM 1), p. 44-162.
- LMĻ Michael Bernhard (éd.), *Lexicon musicum latinum medii aevi*, (München, 1992-).
- MACROB. James Willis (éd.), *Macrobius. Commentarii in Somnium Scipionis* (Leipzig, 1963).
- PS.-MUR. summa Christopher Page, *The Summa musicae. A Thirteenth-Century Manual for Singers* (Cambridge, 1991).
- PS.-OSBERN <Joseph Smits van Waesberghe (éd.)>, *Codex Oxoniensis Bibl. Bodl. Rawl. C 270* (Buren, 1979-1980 ; DMA A.Xa), p. 26-38.
- PS.-THOMAS AQU. I Michael Bernhard, « Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate (München, 2006 ; Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 18), p. 77-84.
- TRAD. Holl. III Johann Amon, *Der Tractatus de musica cum glossis im cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek* (Tutzing, 1977 ; Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, II/3).
- TRAD. Holl. XVII Christian Meyer, *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Guelferbitani 696 Helmstadiensis una cum cod. Monasterii S. Petri Salisburgensis a.VI.44* (à paraître)

**I, Proh. 13** Cette phrase semble corrompue, mais le sens est clair : tel mode procure de la volupté et provoque un certain relâchement, tel autre possède un effet restringent. Il faut peut-être comprendre, le sujet étant la musique ou l'instrument de musique : « quosdam uno <modo> ad luxuriam provocat, <alio> modo eosdem restringit ». Voir aussi : « Sed et idem [sc. Boethius] de Pytagora refert, quod luxuriosum quemdam iuvenem ab immoderata libidine musyca modulacione revocaverit » (PS.-THOMAS AQU. I, 60).

**I, I. 4** Cette subdivision du quadrivium en arithmétique et musique est inconnue par ailleurs dans des textes contemporains.

**I, II. 4 a** moys... Sur cette étymologie répandue depuis la fin du XI<sup>e</sup> s., voir *Swerdlow, Musica*. La précision « i. sine humore palati » est ici singulière.

**I, VI. 7-9** n'est pas une citation de Guy d'Arezzo. Cette référence se retrouve encore chez Aegidius de Zamora : « Instrumentalis uero imitatio, quae instrumentis constat artis uel naturae, nostrae subiacet considerationi. Guido uero et Iohannes et alii musicae peritiae speculatores communiter distinxerunt, quod primum musicae peritiae genus est illud, quod instrumentis agitur. Secundum, quod instrumentis carminum habetur. Tertium uero genus est illud, quod opus instrumentorum et carminum ratione diiudicat. Duos uero modos primos claudos esse Guido diiudicat, quia uno tantum pede incedunt, uidelicet exercitii pede uel

operationis. Pede uero rationis aut intellectus, qui ad musicam proprie spectat, carent. Non enim cantores tantum dicendi sunt musici, cum solo usu et confuse, non ratione, regantur, sed qui pede rationis reguntur, secundum Boetium et Guidonem. » (éd. p. 58) et COMPIL. Erlang. (S. XIV-XV), p. 25 « Preterea sunt quidam, qui cantum musice quodammodo proferunt sed ratione carent, quos Iohanes non musicos, sed claudos appellat : claudicare enim est exorbitare, hoc est a via veritatis recedere, quia uno pede recte incedunt, cum cantum musice quodammodo proferunt, sed alio claudicant, quia ratione carent ».

**I, vii. 10** « manu » : la main de solmisation sur laquelle sont notées les lettres du monocorde avec les syllabes de l'hexacorde guidonien. Voir aussi plus loin XIII, 15-16.- **12** Le projet annoncé ici d'un exposé sur la division du monocorde est resté sans suite.

**I, viii. 12-13** Boèce ne désigne aucun "inventeur" pour les 12<sup>e</sup>, 13<sup>e</sup>, 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> cordes. Nicomaque, Philolaos, Architas et Aristoxène sont cités à d'autres titres chez Boèce. On remarquera que tous ces inventeurs sont, contrairement aux précédents, non des poètes ou des musiciens, mais des théoriciens.

**I, x 15-16** Remarque à rapprocher de ce passage du traité de musique de Guy d'Eu qui présente l'argumentaire des réformateurs du chant cistercien (c. 1140) : « Ut autem unaqueque septem litterarum que principaliter ac proprie finales sunt, progressionis precellerent plenitudine, fecerunt musici dispositionem litterarum a .G. Greco usque in .d. superacutum, non quia maluissent habundare quam deficere voluerunt, facientes dispositionem que neque sine incommoate contractior, nec sine superfluitate posset esse proluxior » (GUIDO AUG. p. 178).- **19** « gaudent breuitate moderni » : cette formule connaîtra un grand succès vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle dans la postérité de Francon de Cologne. C'est ici sa première apparition dans un contexte musical, et précisément celui de la notation.

**I, xiiii 4** L'attribution à Guy (s'il s'agit bien de Guy d'Arezzo) est erronée (Guy d'Arezzo n'admet que six intervalles, et non neuf). En revanche, l'idée d'associer les neuf intervalles aux ordres des anges est également attestée par la *Summa musicae* (i. 1274-1312) autrefois faussement attribuée à Jean de Murs : « Amplius in musica distinguuntur intervalla novem sonorum de quibus competenter dictum est supra et que sint et qualiter abinvicem distinguuntur ; similiter etiam ab ecclesia novem ordines angelorum considerantur et qualiter abinvicem sunt distincti qui sunt angeli, archangeli, throni, dominationes, principatus, potestates, virtutes celorum, cherubim et seraphim » (Ps.-MUR. summa, p. 205).- **5** Ce répons pour l'office de la fête de la Dédicace n'est connu à ce jour que par un antiphonaire du XIII<sup>e</sup> provenant d'Allemagne du Sud (Oxford, Bodl. Libr. MS Canon. liturg. 202, f. 130r). Hélas, la



I, xxviii. Ce chapitre est une présentation d'arguments contradictoires sur la question de savoir si le ton est une consonance (1-11) ou non (12-25).- 1-5 (1) Le ton est une consonance. Cette démonstration repose sur la prémisse que toute consonance est formée de deux mesures (ou « modes »), ici encore et improprement appelées *constitutio* (*constitutio*, au sens propre, désigne l'échelle des sons ou une partie de cette échelle <sup>40</sup>).- 14-17 (2) La valeur du ton est comprise entre 8 et 9 commas.- 15 Selon l'auteur, le demi-ton chromatique (*semitonium maius* ou *apotome*) correspond à 4 commas + 1 diaschisma (soit un demi-comma) + 1 schisma (soit la moitié d'un diaschisma ou un quart de comma). Mais conformément aux valeurs pythagoriciennes, la valeur du demi-ton chromatique est comprise entre 4 et 5 commas (Boèce, III, 15). L'approximation aux trois-quarts de comma est erronée et inconnue par ailleurs des théoriciens médiévaux.- 16 Conformément aux valeurs pythagoriciennes, la valeur du demi-ton diatonique est en effet comprise entre 3 et 4 commas (Boèce, III, 15), mais l'explication « i. habet tria commata et dimidium » est également erronée et inconnue par ailleurs.- 17 Selon ces valeurs, le ton – conjonction de ces deux demi-tons –, contient donc 8 commas + un quart de comma (soit 4 c. +  $\frac{3}{4}$  de comma + 3 c. +  $\frac{1}{2}$  c.).- 23-24 Conclusion : un intervalle qui ne peut être divisé en deux moitiés égales n'est pas une consonance. Selon les principes pythagoriciens sont consonants des intervalles de rapports multiples (1:2, 1:3, 1:4, etc.) ou les superparticuliers reposant sur des multiples de 2 et de 3 (3:2, 4:3, 9:8).

I, xxx 10-13 La distinction entre quartes "naturelles" (A-D, B-E, C-F) et quartes "formelles" (toutes les autres) est connue d'Aribon (ARIBO [i. 1068-1078] 20, p. 13) et du traité faussement attribué à Osbern, moine de Canterbury (Ps.-OSBERN. [s. XI-XII], p. 35).

I, xxxi 6-7 Quintes "naturelles" : D-a, E-b, F-c, G-d ; "formelles" : toutes les autres (cf. aussi ARIBO 20, p. 13).

I, xxxii 4-6 Octaves "naturelles" : A-a, B-b, C-c, D-d, E-e ; "formelles" : les autres. Aribon ignore cette classification pour les octaves.

I, xxxiii 2-5 Ce n'est pas la position de Pythagore, mais celle d'Aristoxène ou de Macrobe (MACROB. 2,1,25). Cette thèse a été invalidée par Ptolémée (voir la démonstration rapportée par Boèce, *De inst. mus.*, V,14). Dans le système pythagoricien l'octave est au contraire composée de cinq tons et de deux demi-tons diatoniques (*semitonia minora*). 6 La solution suggérée par l'auteur ne tient pas (à savoir la présence d'un demi-ton diatonique et d'un demi-ton chromatique au sein de l'octave). 7-9 Selon l'auteur (voir aussi la glose du ms. de Naples, f. 2v marg.) la répartition des demi-tons serait la suivante :

- *principalium* :        Γ-C        minus semitonium (B-C)

<sup>40</sup> Cf. Michael Bernhard (éd.), *Lexicon musicum latinum medii aevi* (München, 1992, I), col. 388-390.

- <i>finalium</i> :	D-G	maius semitonium (E-F)
- <i>acutarum</i> :	a-d	minus semitonium (b-c)
- <i>superacutarum</i> :	e- <sup>a</sup> <sub>a</sub>	maius semitonium (e-f)
- <i>excellentium</i> :	<sup>a</sup> <sub>a</sub> - <sup>d</sup> <sub>d</sub>	->

Dans le système pythagorien, E-f et e-f sont, bien entendu, des demi-tons diatoniques.

**11** « alia obiectio » (aucune objection n'a été avancée plus haut).

**12-18** Réfutation de la thèse selon laquelle une octave serait formée de neuf et non de huit notes. Le diagramme est emprunté au *Micrologus* de Guy d'Arezzo (ch. VII, éd. p. 119).

**I, xxxiiii-xxxvi.** Examen des consonances composées (octave, quinte redoublée à l'octave et double-octave).

2:3 + 3:4 (quinte + quarte) = 2:4 (octave)

2:4 + 4:6 (octave + quinte) = 2:6 (= 1:3, quinte redoublée à l'octave)

3:6 + 6:12 (octave + octave) = 3:12 (= 1:4 double-octave)

Les références (dans les titres) aux trois genres de la division du tétracorde n'ont aucune pertinence (cf. *in dyatonico genere...*, *in cromatico...*, *in enarmico...*).

**I, xxxvii.** Il est démontré que la quarte redoublée à l'octave n'est pas une consonance.

**I, xxxviii 13** diagramme inspiré de GUIDO micr. VIII,32 (éd. p. 129), et IOH. COTT. mus. IX,14 (éd. p. 75). Ce diagramme met en évidence les relations de quarte, de quinte et d'octave entre les sons A B C D E F G a b c répartis en graves (A B C), finales (D E F G) et aigus (a b c).

**I, xxxviii 4** Classification des notes en simples (*simplex*), redoublées (*repercussa*), composées (*composita*). Voir GUIDO Reg. 234 (*repercussa*) et IOH. COTT. mus. XXIII (de diaphonia), 9 : « Simplicem autem neumam dicimus virgulam vel punctum, repercussam vero quam Berno distropham vel tristropham vocat. » (éd. p. 158). La présente classification est singulière.- Le tableau des intervalles et de leurs combinaisons ajouté à la fin de ce chapitre s'inscrit dans la tradition du diagramme qui résume le chapitre XVI (« De multiplici varietate sonorum et neumarum ») du *Micrologus* de Guy d'Arezzo. En accord avec la théorie des dix



Les notateurs ont ainsi été conduits à transposer, soit à modifier la mélodie et son caractère modal. Ainsi l'antienne *Germinavit radix* (CAO 2941) est souvent transmise en quatrième mode non transposé, comme ici (Klosterneuburg, Cod. 1010, f. 40v) :



Ger-mi-na-vit ra-dix les-se or-ta est stel-la ex Ia-cob vir-go pe-pe-rit



sal-va-to-rem te lau-da-mus de-us no-ster  
ou en 1<sup>er</sup> mode sur .D. (ici selon l'antiphonaire dominicain, Ms. de Poissy, f. 45r) :



Ger-mi-na-vit ra-dix les-se or-ta est stel-la ex Ia-cob vir-go pe-pe-rit



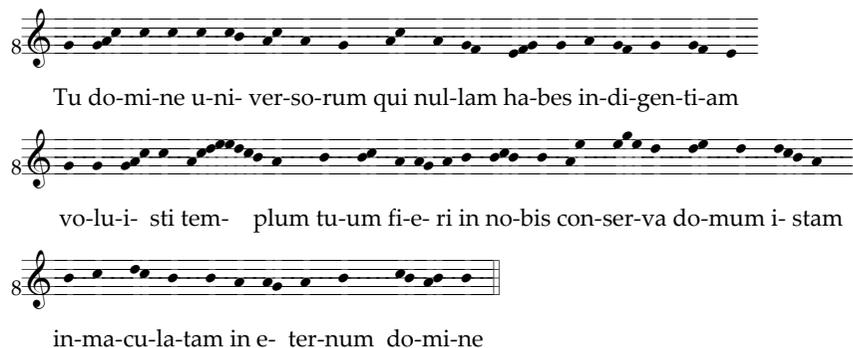
sal-va-to-rem te lau-da-mus de-us no-ster

Pour la communion *Aufer a me obprobrium* (Fer. 6 Q.T. Sept.) voir *GT*, p. 353 (en 2<sup>e</sup> mode).

4 Il est ici question de la transposition des chants des 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> modes (deuterus). La précision « que est .h. quadrata » est de l'auteur du traité. Le texte de Jean d'Afflighem est plus laconique : « Item cantus deuteri in proprio cursu deficit, ut in hac antiphona *Tu domine universorum* » (cette phrase semble au demeurant incomplète). L'exemple cité (CAO 5199) fait d'ailleurs problème. La tradition diverge. La mélodie est tantôt en premier mode, tantôt en quatrième (ou quatrième transposé<sup>41</sup>).

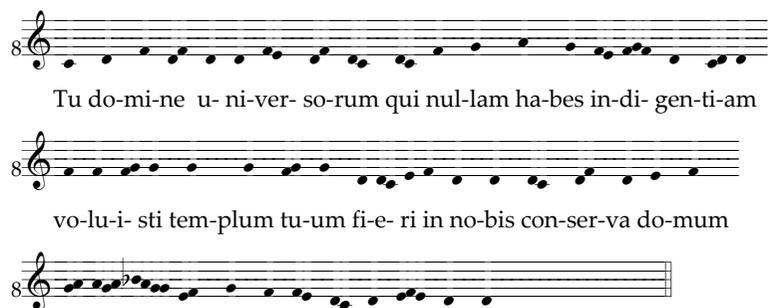
<sup>41</sup> Selon les index de la base de données *Cantus* (<http://cantus.gregorian-chant.org>): A-KN 1012, f. 138r ; A-KN 1018, 213v ; A-KN 589, 142v ; A-Wda D-4 107v ; D-FUI Aa 55 77r ; D-W 31, 124v ; NL-Uu 406.

Nous reproduisons ci-dessous la version de l'antiphonaire Graz, Cod. 30, f. 99r qui semble bien correspondre au deuterus transposé évoqué par l'auteur du traité :



Tu do-mi-ne u-ni- ver-so-rum qui nul-lam ha-bes in-di-gen-ti-am  
vo-lu-i- sti tem- plum tu-um fi-e- ri in no-bis con-ser-va do-mum i- stam  
in-ma-cu-la-tam in e- ter-num do-mi-ne

La transposition est commandée par la descente de trois tons au grave de la finale sur « nullam habes » (.Bb. devenant ici .F.). D'autres sources, comme l'antiphonaire de Saint-Maur-des-Fossés du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> (Paris, BnF, Lat. 12044, f. 135r) donnent une version en premier mode :



Tu do-mi-ne u- ni-ver- so-rum qui nul-lam ha-bes in-di- gen-ti-am  
vo-lu-i- sti tem-plum tu-um fi-e- ri in no-bis con-ser-va do-mum

i- stam im-ma-cu-la-tam in e- ter-num [do-mi-ne]

La version de l'antiphonaire cistercien est une transposition à la quinte supérieure d'une version en premier mode (Paris, BnF nouv. acq. Lat. 1412, f. 173r) :



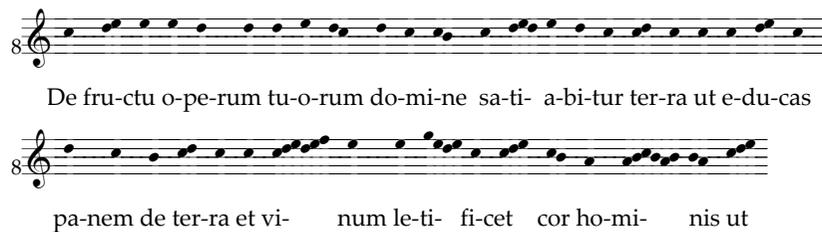
Tu do-mi-ne u- ni-ver-so-rum qui nul-lam ha-bes in-di- gen-ti-am

vo-lu- i-sti tem-plum tu-um fi-e- ri in no bis con-ser-va do-mum i-stam

in-ma-cu-la-tam in e- ter-num [do-mi-ne]

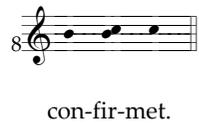
Cette transposition est commandée par la volonté d'échapper à la notation du si bémol de la seconde octave (cf. « istam »).

5 Transposition des chants du 5<sup>e</sup> ou du 6<sup>e</sup> mode (tritus). Exemple : la communion *De fructu operum tuorum* du 12<sup>e</sup> dimanche après la Pentecôte. Ici, dans la version d'un graduel à l'usage de l'abbaye Saint-Thierry de Reims du XII<sup>e</sup> s. (Reims, B.M., Ms. 264, f. 28r) :



De fru-ctu o-pe-rum tu-o-rum do-mi-ne sa-ti- a-bi-tur ter-ra ut e-du-cas

pa-nem de ter-ra et vi- num le-ti- fi-cet cor ho-mi- nis ut



La transposition tient en l'occurrence à l'impossibilité de noter en site propre le segment mélodique de « in oleo ».

6 Les antiennes du 4<sup>e</sup> mode *In odore* (CAO 3261, fête de l'Assomption) et *Post partum virgo* (CAO 4332, fête de la Purification) finissent sur .a. (finale transposée du protus).

II, xvi 15 Description du déchant orné ou de l'organum fleuri à deux parties vocales. Le « succentor » : celui qui tient la voix principale du chant, à savoir la teneur liturgique ; le « discantor » (cf. 13) exécute la voix ornementale composée de diverses formules (« per diversas neumas similes vel dissimiles »). La quarte, la quinte et l'octave constituent les points de rencontre des deux parties vocales.

19 Voir ci-dessus, II, xiv-xxiii.

26-28 L'auteur semble indiquer par là que la quinte ou l'octave au début d'un chant ou d'un nouveau segment polyphonique doit être en quelque sorte "préparé" par une consonance de quarte ou de septième :



Selon *Eggebrecht, Mehrstimmigkeitslehre*, p. 66 cette pratique s'observe en effet dans certaines formules initiales du répertoire de l'École de Notre-Dame.

**30-38** Progression des consonances dans le déchant.

1. Chant et déchant en consonance d'unisson

30                      31                      32

discantus 8 

cantus 8 

2. Chant et déchant en consonance de quarte

33                      34

discantus 8 

cantus 8 

3. Chant et déchant en consonance de quinte

35                      36                      37

discantus 8 

cantus 8 

4. Chant et déchant en consonance d'octave

38



39 Énoncé du principe du mouvement contraire. Le terme d' « occursus » (rencontre) est emprunté à Guy d'Arezzo (*Micrologus*, XVIII, 30 et 35 ; XIX, 7, 11 et 14).

40 Toutes les notes ont une consonance à la quarte inférieure sauf .b. Pour éviter le triton F-b on utilisera la quinte inférieure (.E.)

42-53 De la différence entre déchant et organum. Esthétique de l'organum (compilation d'extraits de Guy d'Arezzo).

### Le Tonaire

#### II, xvii Premier et deuxième modes

9 *Civitas Iherusalem* (CAO 6290, de l'office du second dimanche de l'Avent). Ce répons commence généralement sur .a. (ac Ga GF Ga...). Dans l'antiphonaire dominicain : Dab a aG F G a.

*Vidi Iherusalem* (CAO 7876) :



**12** (Primum finali debes...) la mélodie attendue à cet endroit devrait être celle du neuma (Primum quaerite...)  
(Communis modulus...) ton orné de la psalmodie du Magnificat et du Benedictus.

**13** (Antiphone primi...) ton de la psalmodie ordinaire (cf. aussi 16).

**25** (Formula cui...) neuma du deuxième mode (texte standard : « Secundum autem simile est huic).

## II, xviii Troisième et quatrième modes

**8** (Tercius ecce...) ne porte pas la mélodie standard (c a G ac a G G ac... cf. Jean d'Afflighem, p. 86).

**19** (Quartum de numero...) ne porte pas la mélodie standard (F FE DC D DF F..., cf. Jean d'Afflighem, p. 86).

### Remarque

Les tableaux qui suivent donnent la liste des antiennes citées à titre d'exemple dans le tonaire. Nous avons complété cette liste en indiquant, pour chaque antienne, son classement (ton et différence) dans les principaux tonaires du xi<sup>e</sup> et du début du xii<sup>e</sup> s. d'après la liste dressée par Alexander Rausch (*Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau* [Tutzing, 1999], p. 159-187). On notera toutefois que ces informations ne peuvent être utilisées qu'à titre indicatif puisque les témoins compilés par A. Rausch portent une notation neumatique a-diatématique. Les formules mélodiques des différences psalmodiques étant des conjectures de l'auteur, il convient donc de les prendre avec précaution. A défaut d'une identification sûre des formulations mélodiques des différences des *saeculorum*, la comparaison avec les classements des tonaires des x<sup>e</sup> et xi<sup>e</sup> siècles vérifie toutefois l'hypothèse d'une origine germanique du traité et de son tonaire, en phase avec un corpus "central", et atteste même d'une certaine parenté avec les tonaires de Bernon ou de Frutolf. En revanche, une comparaison avec le tonaire de Jean d'Afflighem (col. IohA) montre à l'évidence que l'auteur ignorait ce tonaire.

- Be = Bernon  
Reg = Reginon (ver 900)  
Ba = Tonaire carolingien (Bamberg, lit. 5 [daté 1001])  
Ha = Antiphonaire de Hartker (St. Gallen Cod. 390-91 [vers 1000]) (signalé seulement en cas de divergence)  
(Ht) = Tonaire de Hartker  
Fr = Frutolf (Bamberg, vers 1100)  
A = Alzelle (Reichenau [?], début du xii<sup>e</sup> s.)  
IohA = Tonaire de Jean d'Afflighem  
*Rausch* = Table des *Saeculorum Amen*, p. 159.

Les compléments d'incipit (entre parenthèses) figurent dans le manuscrit (additions d'une main du xiii<sup>e</sup> s.). Ils permettent dans bien des cas d'identifier plus précisément l'antienne citée en exemple.

PREMIER TON

Initiales des antiennes : .C. .D. .F. .a.

**13 Initiale .D. (seculorum amen principal) (a a aG GF Ga G = Rausch 1.0 ; IohA 1.0)**

	Be	Reg	Ba	Ha (Ht)	Fr	A	IohA
Ecce (nomen) <domini venit...> (CAO 2527)	1.0	1.0	1.1	1.0	1.0	1.0	1.0
Beatus (Stephanum...) (1665)	-	-	-	-	-	-	-
Ave (Maria)... (1539)	1.6	1.0	1.5	1.2	1.3	1.0	-
Tecum (principium)... (5127)	1.6	1.0	1.5	1.2	1.3	1.0	1.0
Biduo (vivens)... (1739)	1.2	1.0	1.2	1.0	1.4	1.0	-
Deus (deus meus)... (2170)	1.0	1.0	1.1	1.0	1.0	1.0	-
Euge (serve)... (2732)	1.0	1.0	1.1	1.0	1.0	1.0	-
Sancti (per fidem) <vicerunt...> (4733)	1.0	1.0	1.1	1.0	1.0	1.0	-
Consilium fecerunt... (1894)	1.0	3.3	1.1	1.0	1.0	1.0	-
Tulerunt (lapides...) (5233)	1.0	1.0	1.1	1.0	1.0	1.0	-
Montes et colles... (3805)	1.0	1.0	1.1	1.0	1.0	1.0	-
Currebant (duo) <simul...> (2081)	1.0	1.0	1.1	1.0	1.0	1.0	-
Petrus (autem) <servabatur...> (4286)	1.3	-	3.3	1.0	1.4	1.5	-
Omnes (qui habebant)... (4129)	1.0	1.0	1.1	1.0	1.0	1.0	-
Herodes (iratus)... (3032)	1.0	1.0	1.1	1.2 (1.3)	1.0	1.0	-
Vidit (populus)... (5416)	1.0	-	1.1	1.0	1.0	1.0	-

Hoc (est) <testimonium...> (3082)	1.0	1.0	1.1	1.0	1.0	1.0	-
Factum (est autem)... (2840)	1.0	1.0	1.1	1.0	1.0	1.0	-
Stans (beata Agnes)... (5016)	1.0	1.0	1.1	1.0	1.0	1.0	-
Dixit (dominus paralitico)... (2288)	1.0	1.0	1.1	1.0	1.0	1.0	-
Fulgebunt iusti (sicut)... (2908)	1.0	1.0	1.1	1.0	1.0	1.0	-
Lapides preciosi... (3578)	1.0	1.0	1.5	1.2	1.0	1.0	-

**14 Initiale .D. avec saut de quinte ascendante (1<sup>ère</sup> diff. : a a aG GF Ga Ga = Rausch 1.1 ; IohA 1.1)**

	Be	Reg	Ba	Ha (Ht)	Fr	A	IohA
Hii sunt (qui cum mulieribus)... (3044)	1.1	-	1.3	1.4	1.1	1.1	1.2
Mittens hec mulier... (3779)	1.1	1.0	1.3	1.4	1.1	1.1	-
Vim virtutis... (5424)	1.1	1.0	1.3	1.4	1.1	1.1	-
Fontes (et omnia)... (2889)	1.1	-	1.1	1.7	1.1	1.1	-

**15 Initiale .C. (2<sup>e</sup> diff. : a a aG GF Ga GFD = Rausch 1.2 ; IohA 1.2)**

	Be	Reg	Ba	Ha (Ht)	Fr	A	IohA
Domus (mea)... (2428)	1.2	1.0	1.1	1.1	1.2	1.2	-
		5.2					
Iste puer (magnus)... (3431)	-	-	-	-	-	-	-
Similabo (eum)... (4952)	1.2	1.0	1.1	1.1	1.2	1.2	-
Ecce (ego Io<hannes>)... (2511)	1.2	-	1.2	1.1	1.2	1.2	-
Dies domini... (2215)	1.1	1.0	1.3	1.4	1.1	1.1	1.1
				(1.2)			
Dum (+...+)							
Spiritus (sanctus procedens)... (5007)	1.2	-	1.2	1.1	1.2	1.2	-

Beati (eritis)... (1580)	1.2	1.1	1.2	1.1	1.2	1.2	-
Cooperunt omnes (turbe)... (1840)	1.2	-	1.2	1.1	1.2	1.2	-
Post discessum... (4327)	1.1	1.0	1.3	1.4	1.1	1.1	-
	(1.2)				(1.2)		
Mulieres <sedentes...> (3826)	1.1	1.0	1.3	1.4	1.1	-	-
	(1.2)				(1.2)		
Usque (modo)... (5284)	1.2	2.0	1.2	2.0	-	1.2	-
Super muros... (5059)	1.2	-	1.2	1.1	1.2	1.2	-
Posuerunt <super caput eius...> (4343)	1.1	1.0	1.3	1.4	1.1	1.1	-
	(1.2)				(1.2)		
Lapidabant (Iudei)... (3575)	-	-	-	-	-	-	-
Accessit Ihesus... (1224)	1.2	-	1.2	1.1	1.2	1.2	-
Quidam (autem)... (4534)	1.2	1.0	1.1	1.1	1.2	1.2	-
Super omnia... (5061)	1.2	1.0	1.2	1.1	1.2	1.2	-
Ductus (est)... (2431)	1.2	1.0	1.2	1.1	1.2	1.2	-
Stans (a longe)... (5013)	1.2	1.0	1.2	1.1	1.2	1.2	-
Cum vidisset <Iesus turbas> (2052)	1.2	-	1.2	1.1	1.2	-	-
Dixit (quidam ad Iesum) (2306)	1.2	-	1.1	1.1	1.2	1.2	-
Non vos reliquam (orfanos) (3941)	1.2	1.0	1.2	1.1	1.2	1.2	-

**16 Initiale .F. puis saut de tierce asc. (3° diff. : a a a G a G = Rausch 1.3)**

	Be	Reg	Ba	Ha	Fr	A	IohA
				(Ht)			
Apertis (thesauris)... (1447)	1.3	1.3	1.4	1.7	1.5	1.5	-

**17 Initiale .F. puis montée par degré(s) conjoint(s) (4<sup>e</sup> diff. : a a aG GF G GaG = Rausch 1.4)**

	Be	Reg	Ba	Ha (Ht)	Fr	A	IohA
Sol (et luna)... (4977)	1.4	1.2	1.1	1.8	1.6	1.4	-
Mel (et lac)... (3734)	1.4	1.2	1.1	1.8	1.6	1.4	-
Domine (bonum)... (2327)	1.4	1.2	1.1	1.7	1.6	1.4	1.4
Venit (lumen)... (5344)	1.4	1.2	1.8	1.8	1.6	1.4	-
Michi (vivere)... (3579)	1.4	1.0	1.8	1.8	1.6	1.4	-
Dicite (pusilla<nimes>)... (2204)	1.4	1.2	1.1	1.7	1.6	1.4	1.4
Vade (satanas)... (5303)	1.4	-	6.1	6.0	6.0	1.4	-

**18 Initiale .F. puis descente par degré(s) conjoint(s) (5<sup>e</sup> diff. : a a aG GF G Ga ; cf. Rausch 1.6 ; IohA 1.5)**

	Be	Reg	Ba	Ha (Ht)	Fr	A	IohA
Volo (pater)... (5491)	1.5	1.4	1.7	1.5	1.7	1.3	1.5
Reges (tharsis)... (4594)	1.5	1.4	1.7	1.5	1.7	1.3	1.5

**19 Initiale .a. puis descente par degré(s) conjoint(s) (6<sup>e</sup> diff. : a a G F FG a)**

	Be	Reg	Ba	Ha (Ht)	Fr	A	IohA
Facti (sumus)... (2839)	-	-	-	-	-	-	-
Veniet dominus... (5337)	1.7	1.3	1.4	1.6	1.7	1.5	-
Scio (cui credidi)... (4831)	1.7	1.4	1.4	1.6	1.7	1.5	-
Vidi (dominum)... (7874)	1.7	1.3	1.4	1.6	1.7	1.5	-
Erunt primi... (2677)	1.7	1.3	1.4	1.6	1.7	1.5	-
Sancti (tui domine sicut)... (4737)	1.7	1.3	1.4	1.6	1.7	1.5	-

Ite (dicite)... (3459)	1.7	1.3	1.4	1.6	1.7	1.5	1.6
Beati (mundo)... (1585)	1.7	1.3	1.4	1.6	1.7	1.5	-
					/6.0		

## DEUXIÈME TON

Initiales : .A. .C. .D. .F.

**28 Seculorum amen principal (F F F F CD D = Rausch 2.1 ; IohA 2.0)**

	Be	Reg	Ba	Ha	Fr	A	IohA
				(Ht)			
Constantes... (1899)	2.0	2.0	2.1	2.0	2.0	2.0	-
Iuste (et pie)... (3531)	2.0	2.0	2.2	2.0	2.0	2.0	-
Genuit (puerpera)... (2938)	2.0	2.0	-	2.0	2.1	2.1	2.0
Dominus deus... (2405)	2.0	2.0	2.2	2.0	2.0	2.0	-
Me (etenim)...(3723)	2.0	2.0	1.2	2.0	2.0	2.0	-

## TROISIÈME TON

Initiales : .E. .G. .c.

**9 Initiale .E. (Seculorum amen principal : c c c ac a G ; IohA 3.0)**

	Be	Reg	Ba	Ha	Fr	A	IohA
				(Ht)			
				(3.5)			
Quando natus est... (4441)	3.0	3.0	3.4	3.6	3.0	3.0	-
Altius (erudiendus)	-	-	-	-	-	-	-
Beatus (vir <qui in lege>)... (1674)	3.0	3.0	3.4	3.5	3.0	3.0	-
Hec est (que nescivit)... (3001)	3.0	3.0	3.4	3.5	3.0	3.0	3.0

Cecilia <famula tua...> (1747)	3.0	3.0	3.4	3.5	3.0	3.0	-
		/3.3					
Statuit <illis testamentum>... (5021)	3.0	3.0	3.4	3.5	3.0	3.0	-
Preciosa <sunt Thebeorum>... (4372)	3.0	3.0	3.4	3.5	3.0	3.0	-
Maria (turbatur)... (3706)	-	-	-	-	-	-	-

**10 Initiale .G. (1<sup>re</sup> diff. : c c c ac a Ga : cf. Rausch 3.2 ; IohA 3.1)**

	Be	Reg	Ba	Ha	Fr	A	IohA
				(Ht)			
Domine (probasti)... (2367)	3.2	3.0	3.1	3.4	3.2	3.1	3.1
Quoniam (in eternum)... (4567)	3.2	-	3.1	3.4	3.2	3.1	3.1
Omnia (quecumque voluit)... (4139)	3.2	3.0	3.1	3.4	3.2	3.1	3.1

**11 Initiale .G. suivie de plusieurs syllabes à l'unisson (2<sup>e</sup> diff. : c c c a c ca ; IohA 3.2)**

	Be	Reg	Ba	Ha	Fr	A	IohA
				(Ht)			
Accipiens <Simeon...> (1233)	3.3	3.2	3.2	3.2	3.4	3.2	3.3
Ecce (dominus <noster>)... (2508)	3.3	3.2	3.2	3.1	3.3	3.3	-
Querentes (eum)... (4428)	3.3	3.3	3.2	3.2	3.4	3.2	-
Qui sequitur me... (4496)	3.4	3.3	3.5	3.0	3.3	3.3	-

**12 Initiale .G. avec saut ascendant de quarte (3<sup>e</sup> diff. : c c c a c c ; cf. Rausch 3.4 ; IohA 3.3)**

	Be	Reg	Ba	Ha	Fr	A	IohA
				(Ht)			
Vado (parare)... (5308)	3.3	3.3	3.1	3.0	3.3	3.3	3.3
Reddet deus... (4583)	3.3	-	3.7	3.3	3.3	3.3	-
Inter <natos mulierum...> (3370)	3.3	3.3	3.2	3.0	3.3	3.3	-

**13 Initiale .F. et deux premières syllabes à l'unisson (4<sup>e</sup> diff. : c c c a Ga c)**

	Be	Reg	Ba	Ha (Ht)	Fr	A	IohA
Vivo (ego)... (5481)	3.3	3.3	3.2	3.3	3.4	3.2	3.4
Unum (opus)... (5275)	3.3	5.0	8.2	3.3	3.4	3.2	3.4

## QUATRIÈME TON

Initiales : .C. .D. .E. .F. .G. .a.

**20 Saeculorum amen principal (a G a c GF E ; cf. Rausch 4.0 ; cf. IohA 4.0)**

	Be	Reg	Ba	Ha (Ht)	Fr	A	IohA
Qui scit si... (4550)	-	-	-	-	-	-	-
Credo (videre)... (1948)	4.4	4.0	4.3	4.2	4.3	4.0	-
Laudem (dicite)... (3590)	5.0	-	4.3	4.2	4.3	4.0	-
Plantaverat... (4297)	-	-	-	-	-	-	-
Auro (virginum)... (1534)	-	-	-	-	-	-	-
Exivi (a patre)... (2793)	4.4	8.0	4.3	4.2	4.5	4.0	-
Nos scientes... (3961)	-	-	-	-	-	-	4.3

**21 Initiale .G. « cum repercussione » (1<sup>ère</sup> diff. : a G a c G EG ; IohA 4.1)**

	Be	Reg	Ba	Ha (Ht)	Fr	A	IohA
Da mercedem... (2087)	4.3	4.2	4.1	4.0	4.2	4.2	-
Benedicta <tu>... (1709)	4.3	4.2	4.1	4.0	4.2	4.2	-
O mulier... (4046)	4.3	4.2	4.1	4.0	4.2	4.2	-

Numquid (redditur)... (3972)	4.3	4.2	4.1	4.0	4.2	4.2	-
Plangent (eum)... (4295)	4.3	4.2	4.1	4.0	4.2	4.2	-
Si quis (sitiit)... (4497)	4.3	4.2	4.1	-	4.2	4.2	4.1
Satiavit (dominus)... (4818)	4.3	4.2	4.1	4.0	4.2	4.2	-

**22 Initiale .G. (2° diff. : a G a c G Ga = Rausch 4.6)**

	Be	Reg	Ba	Ha (Ht)	Fr	A	IohA
Ad te (domine)... (1255)	4.4	4.4	4.8	4.4	4.1	4.4	4.2
Factus (sum)... (2849)	4.6	4.4	4.6	4.5	4.6	4.4	4.2
Nisi (diligenter)... (3881)	4.6	7.2	4.9	4.5	4.5	4.4	4.2

**23 Initiale .a. (3° diff. : a G a c G E = Rausch 4.0)**

	Be	Reg	Ba	Ha (Ht)	Fr	A	IohA
Popule meus... (4312)	4.0	4.3	4.2	4.1	4.0	4.0	-
Angelus (domini) <descendit...> (1412)	4.0	4.3	4.2	4.1	4.0	4.0	-
Egredietur (dominus)... (2612)	4.0	4.3	4.2	4.1	4.0	4.0	-
Da mihi... (2088)	4.0	-	4.2	4.2	4.0	4.0	-
Post partum virgo... (4332)	4.0	4.3	4.2	4.1	4.0	4.0	-
Dignare... (2217)	4.0	4.3	4.2	4.2	4.0	4.0	-
Sepulto... (4868)	4.0	1.0	4.2	4.1	4.0	4.0	4.0

**24 Initiale .C. (4<sup>e</sup> diff. : a G a c GF EFD ; cf. Rausch 4.2 ; IohA 4.5)**

	Be	Reg	Ba	Ha (Ht)	Fr	A	IohA
Frangere <esurienti...> (2894)	-	-	-	-	-	-	4.5
Tulit (ergo lectum) (5235)	4.2	3.1	4.4	4.4	4.4	4.3	-
+ ... Iste (est qui contempsit 3427)	4.2	-	4.4	4.4	4.4	-	-

**25 Initiale .D. (5<sup>e</sup> diff. : a G a c GF EF)**

	Be	Reg	Ba	Ha (Ht)	Fr	A	IohA
Symon <Bar Iona...> (4958)	-	-	-	-	-	-	-
Sic veniet... (4925)	-	-	-	-	-	-	4.4
Triduanas... (5185)	-	-	-	-	-	-	-

**26 Initiale .F. (6<sup>e</sup> diff. : a a a a a G ; cf. Rausch 4.5)**

	Be	Reg	Ba	Ha (Ht)	Fr	A	IohA
In mandatis volet eius... (3251)	4.5	4.5	4.7	4.6	4.5	4.0	4.6 /4.5