



HAL
open science

Guillaume--Gabriel Nivers et la question modale

Daniel Saulnier

► **To cite this version:**

Daniel Saulnier. Guillaume--Gabriel Nivers et la question modale. Guillaume-Gabriel Nivers (ca 1632-1714), musicien de la Réforme catholique sous le règne de Louis XIV, Cécile Davy-Rigaux et Thomas Vernet, Nov 2014, ROYAUMONT, France. hal-01194475

HAL Id: hal-01194475

<https://hal.science/hal-01194475>

Submitted on 7 Sep 2015

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Guillaume-Gabriel Nivers et la question modale

Les contradictions d'un théoricien ?

Daniel Saulnier (*Centre d'études supérieures de la Renaissance*)

La question modale chez Nivers a déjà fait l'objet d'investigations considérables, notamment dans les travaux de Cécile Davy-Rigaux et sa thèse *Un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*.¹

En juin dernier, lors de notre premier colloque, j'avais été invité à approfondir la réflexion sur les questions modales chez Nivers. J'avais alors longuement présenté la question modale telle qu'en hérite Nivers, puis comparé la doctrine contenue dans la Dissertation et la mise en œuvre qui en était faite dans les livres de chant destinés aux religieuses.

Aujourd'hui, je vais rappeler ces éléments de façon un peu plus sommaire et compléter le portrait du plain-chantiste Nivers avec les livres qu'il a composés pour l'Ordre de Cluny. C'est ce panorama plus complet qui justifiera le sous-titre que j'ai cru devoir ajouter à cette communication.

La question des modes telle qu'en hérite Nivers

Les huit catégories dites « modales » sont entrées dans l'histoire de l'Occident avec le répertoire romano-franc, dans les toutes dernières années du VIII^e siècle. Le mot mode n'est d'ailleurs pas utilisé. L'ensemble des pièces du répertoire liturgique se trouve répartie arbitrairement en huit catégories, fondées sur la finale du chant et sur son ambitus. Ce sont des catégories théoriques et parfaitement inutiles, extrinsèquement appliquées au chant, probablement dans un souci d'émulation de la part du pouvoir carolingien à l'égard de l'empire romain d'Orient. Cette rapsodie caroline n'avait aucune chance de durer plus de quelques décennies, et encore moins de parvenir jusqu'à nous.

Sa fortune est due à deux rencontres hautement improbables et imprévisibles.

La rencontre du *cantor* et du *musicus*, a lieu dans la sacristie. Les huit catégories appelées tons (et non modes) sont bien utiles aux chanteurs pour mettre un terme aux cacophonies engendrées par la syntaxe d'enchaînement entre antiennes et psaumes du répertoire liturgique tout récemment imposé par le pouvoir carolingien. Le tonaire sonne le succès durable des huit catégories modales.

La rencontre de la musique grecque antique et du plain-chant romano-franc se produit dans ce qui sera bientôt l'université, et qu'on appelle alors école, cathédrale ou abbatale. En traduisant en latin les textes antique sur la musique, Boèce introduit un petit substantif latin très vague, et absent de l'original grec : *modus*, *i*, n. m. : manière, mesure. Un petit mot vide de sens musical et pourtant destiné à accomplir une carrière musicale hors-pair de douze siècles.

¹ Paris, CNRS Editions, 2004.

Les insuffisances du système sont patentes : la syntaxe est parfois un peu artificielle, quand elle n'est pas erronée. Mais assimilée par les théoriciens et mise en œuvre par les compositeurs, elle va se développer et s'étoffer. Affirmation définitive de la finale qui se fait entendre à (presque) toutes les cadences intermédiaires, à partir du XI^e siècle. Perfection acoustique de l'octave qui n'entre pourtant dans la composition musicale du plain-chant qu'au XII^e siècle. Le pire étant peut-être la confusion introduite par Guido d'Arezzo entre solmisation et composition modale.

Le couronnement de cet édifice, c'est la deuxième réforme cistercienne, formulée par les collaborateurs de Bernard de Clairvaux dans les *Regule de arte musica* (1140-1147).

Les modes dans la *Dissertation*

Bernard de Clairvaux est justement la principale référence de Nivers en matière de musique liturgique :

L'autorité de St Bernard est merveilleuse, lequel ayant dessein de corriger ou faire corriger le Chant de son Ordre, donna luy-mesme le dessein, le plan & toute l'œconomie des corrections qu'il falloit faire: ce fut dans une Epitre ou Traité en maniere de Preface... Cette Piece admirable contient presque toutes nos règles de la Composition du Chant : dont je feray la demonstration mot à mot dans le 8. Chapitre, pour demonstrier par les Regles & la raison, les abus qui se sont glissez au Chant dans plusieurs parties de l'Office divin.²

Nivers et Bernard ont plus d'un trait commun. D'abord l'intégration de la musique dans une spiritualité. Ensuite la promotion d'un chant excellent et authentique grâce à une démarche fondée sur un retour aux sources manuscrites et aux témoins antiques, mais nuancée, et même corrigée, grâce à des principes théoriques rigoureux. L'un et l'autre placent à la base de leur édifice la définition des modes :

Les Regles de la Composition du Plainchant sont certaines, evidentes, & infaillibles, comme ses premiers Principes le sont : or puisque le Chant Gregorien a ses huit Tons ou Modes, sur lesquels tous les Chants de l'Eglise roulent & sont fondez ; que chaque Ton a ses cordes essentielles, Dominante et Finale, sur lesquelles doivent commencer ou finir la plupart des Chants ; que les bemols sont naturels & et mesme ordonnez pour les uns, & les bequars pour les autres ; que les mauvais progrès de Notes et d'Intervalles, & les fausses relations du Chant sont absolument défendus ; pourquoy confondre tout cela, violer toutes ces Regles, ou les observer si peu en tant de Livres de Chants corrompus.³

Sous leur apparence de restaurateurs de la tradition des Anciens, tous deux sont des novateurs et des compositeurs, pour lesquels la pratique du chœur s'avère une expérience décisive. C'est l'échec pratique de l'adoption pure et simple des livres de chant de Metz et de Milan qui avait entraîné la mise en œuvre de la deuxième réforme cistercienne, beaucoup plus théorique. Pour Nivers, les mélodies éditées à l'intention des moniales devaient aussi subir l'épreuve du chœur et remplir un certain nombre de qualités qui sont énumérées dans les approbations de ses éditions de plain-chant :

² NIVERS, *Dissertation*, 37.

³ NIVERS, *Dissertation*, 47.

Le Graduel Romain que j'ay vû & qui a esté disposé par le Sieur Nivers servira beaucoup à cela ; car si l'on fait attention à la douceur & melodie du Chant, elle est tres propre à élever l'esprit au Ciel & à toucher les cœurs ; si à l'étenduë des Notes, elle est juste & raisonnable ; si à l'harmonie des cadences & des modes, elle est douce & facile ; si à sa briéveté, elle est sans dégoût & sans confusion... Ce qui me fait croire qu'il sera non seulement agreable, mais même utile & profitable à toutes les ames religieuses...⁴

Certifie avoir vû & entendu des Chants composez & disposez par le Sieur Nivers, du Graduel et de l'Antiphonaire Monastique, dont la melodie sans doute est capable d'exciter les cœurs à la devotion, & la modulation succinte & proportionnée peut soulager beaucoup les voix des Religieuses...⁵

Dans la Melodie desdits Chants, aussi docte que pieuse & devote, il n'y a rien qui ne soit conforme à l'Idée Gregorienne, gravité & bienséance Ecclesiastique.⁶

Nivers et Bernard ont même en commun de se trouver en situation de polémique mouchetée avec les Bénédictins. Non tant à propos des modes que de la rythmique du chant dont Nivers prône une certaine liberté musicale, face aux thèses isochronistes d'un Pierre-Benoît de Jumilhac.⁷

Un mode, pour Nivers, c'est une structure de cordes, d'intervalles et de progrès dont les rapports sont étonnamment décrits en termes moraux :

chaque **Ton** a ses cordes essentielles, Dominante et Finale, sur lesquelles doivent commencer ou finir la plupart des Chants ; que les bemols sont naturels & et mesme ordonnez pour les uns, & les bequars pour les autres ; que les mauvais progrès de Notes et d'Intervalles, & les fausses relations du Chant sont absolument défendus ; pourquoy confondre tout cela, violer toutes ces Regles.⁸

Cette approche « morale », qui évoque les « Modes convenables et spécifiques aux sujets »⁹ confirme bien l'héritage de Bernard et de Boèce.

Le premier critère de validité de la composition modale se trouve dans la relation entre mélodie et texte¹⁰. Le chapitre XII introduit les notions de base, classiques et traditionnelles, qui renvoient d'abord au concept d'échelle et d'ambitus :

⁴ *Graduel 1686*, approbation de F. J. Hays

⁵ *Graduel 1686*, approbation de F. Leger Soyer.

⁶ *Graduel 1686*, approbation de Robert de Bournonville

⁷ *Dissertation*, 96. Pierre-Benoît de JUMILHAC, *La science et la pratique du plain-chant*, Paris, 1673. Cécile DAVY-RIGAUX, *Guillaume-Gabriel Nivers : un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris, 2004.

⁸ NIVERS, *Dissertation*, 47.

⁹ NIVERS, *Dissertation*, 41.

¹⁰ Les pages 73 à 83 du chapitre X contiennent des dizaines d'exemples de contradictions entre la mélodie et le discours littéraire. Des considérations analogues sont reprises au chapitre XII, p. 115-117, sous un aspect pratique, à propos de l'intonation des antiennes.

Les Tons nonpairs s'appellent Authentiques ou principaux ; les autres se nomment Plagaux ou dépendans, parce qu'ils n'ont que les mesmes finales des Authentiques... Toute leur différence ne consiste que dans l'estenduë, laquelle est en haut pour les Authentiques, & en bas pour les Plagaux.¹¹

Chaque mode comporte deux cordes essentielles, finale et dominante :

Chaque Ton à deux cordes essentielles, appellées finale & Dominante, sur lesquelles sont fondées et roulent toutes sortes de Chants. La finale est celle par laquelle on doit le plus souvent commencer, & finir toujours. La Dominante est celle qui domine le plus souvent dans le Chant, & sur laquelle se fait la teneur des Psaumes, des Oraisons, & tout ce qui se doit chanter tout droit ou quasi tout droit.¹²

La perspective est enrichie par quelques considérations sur la composition interne des mélodies qui soulignent la richesse de la conception modale de Nivers et témoignent de son intelligence musicale ouverte aux mécanismes du plain-chant :

Les Compositeurs y mettent encore une autre différence, scavoir dans les Progrés, & seulement dans les troisième, quatrième, & huitième, parce que ces Tons doivent le plus souvent proceder par la Quarte (mediatement ou immediatement) en commençant par la finale : & tous les autres doivent proceder par la Tierce et la Quinte, suivant les premiers principes des cordes essentiellement naturelles.¹³

Mais cet exposé est parsemé de considérations pratico-pratiques savoureuses qui trahissent le maître de musique expérimenté, mais constituent parfois de véritables ambiguïtés terminologiques :

Pour commencer de chanter ou Entonner une Antienne, ou quelque autre partie de l'Office que ce soit, la Regle commune & tres bonne est de prendre garde & faire une reflection serieuse à la Dominante du Chœur, laquelle doit estre réglée selon la qualité des Voix qui le composent...¹⁴

C'est pourquoy cette Dominante doit estre un peu plus haut que le milieu de la Voix naturelle, & non plus bas : parce que dans tous les Tons l'Estenduë des Notes est plus grande au dessous de leurs Dominantes qu'au dessus. Mais pour la prendre bien juste & et en bon ton, ce n'est pas une petite difficulté.¹⁵

La pensée de Nivers sur les questions modales se précise dans la critique de quelques antiennes atypiques, du type *Nos qui vivimus* ou *Juravit Dominus*, etc.

Considerons d'abord cette Antienne du Dimanche, *Nos qui vivimus*, de la maniere qu'elle est notée quasi partout, particulièrement dans le Romain, l'on diroit à sa Modulation qu'elle seroit du 4. ou du 7. Ton, & qu'elle finiroit sur sa Dominante :

¹¹ NIVERS, *Dissertation*, 105.

¹² NIVERS, *Dissertation*, 105.

¹³ NIVERS, *Dissertation*, 105.

¹⁴ NIVERS, *Dissertation*, 104.

¹⁵ NIVERS, *Dissertation*, 105-106.

mais il vaut mieux la considérer par rapport à son Pseaume *In exitu*, lequel estant parfaitement du 1. Ton, cette Antienne doit estre aussi du 1. En effet, elle a toutes les marques essentielles du 1. Ton, procedant par les cordes essentielles du Mode immediatement ou mediatement, re, fa, la ; touchant en passant les cordes voisines & amies des essentielles, ut, sol, fa feint ; ayant l'estenduë la plus raisonnable et la plus reguliere du 1. Ton, d'une septième. Il n'y a que la fin, laquelle au lieu de tomber sur le re en D. sa véritable & naturelle finale, demeure suspenduë à la Quarte sur le sol en G. corde estrangere du 1. Ton, ce qui ne se peut jamais faire qu'en quelques Terminaisons de Pseaumes.

De sorte que cette Antienne a son progrès, son estenduë & sa modulation, tres reguliers du 1. Ton, & sa fin corrompuë : laquelle est facile à corriger, (comme on a fait en plusieurs Lieux) car il n'y a qu'à moduler deux ou trois Notes pour la faire terminer & et descendre en D. sur le re, qui est sa veritable & naturelle finale.¹⁶

Ici encore, la discussion est confortée par l'autorité de Bernard de Clairvaux, explicitement cité¹⁷. Elle enferme le jugement modal dans les seules considérations de l'ambitus et de la finale :

Toute la différence qu'il y a entre le sept & le huit, c'est que le sept a son estenduë en haut, & le huit en bas, tous les deux finissant en G.¹⁸

En conclusion de ces réflexions, l'approche modale de Nivers est fondée sur la finale et l'ambitus, confortée par l'autorité de Bernard de Clairvaux, et essentiellement orientée vers des conditions pratiques de psalmodie. D'ailleurs, quand Nivers aborde les hymnes¹⁹, il n'aborde jamais la question du mode, et néglige même de mentionner leur mode dans ses éditions.

L'appendice de la *Dissertation* propose une collection de récitatifs. A part les tons psalmodiques, tous les récitatifs sont en *do*, modalité clairement romaine, qui s'explique par l'intention de suivre l'usage des livres romains. Avant le concile de Trente, les liturgies gallicanes et post-gallicanes recouraient pour les principaux récitatifs à la corde *ré*.

Quant aux tons psalmodiques, on en trouve huit, et pas un de plus, alors que de nombreux autres tons étaient en circulation en France. Ainsi, le *tonus peregrinus*,

¹⁶ NIVERS, *Dissertation*, 118.

¹⁷ Trente ans plus tard, Lebeuf soutiendra un parti opposé, cf. LEBEUF, *Traité* 1741, 39.

¹⁸ NIVERS, *Dissertation*, 120.

¹⁹ NIVERS, *Dissertation*, chapitre XV, 137-143.

longuement considéré au cours de la dissertation, est-il significativement intégré dans les formules psalmodiques du premier ton de la *Tabula tonorum*.²⁰

Les livres de plain-chant composés pour les religieuses

De 1658 à 1701, Guillaume-Gabriel Nivers a publié une dizaine de livres de plain-chant liturgique, principalement à l'intention de couvents et de monastères urbains. J'en ai consulté plusieurs, pour finir par me limiter à deux d'entre eux : le graduel de 1658 et l'antiphonaire de 1687.

Le Graduel des Augustines (1658)

Le numéro du mode est indiqué avec l'intonation du *Gloria Patri* des introits, mais cette conception est largement tempérée par l'usage fréquent du dièse pour préciser le *fa* ou le *do*.

Le répertoire de ces chants comporte :

- des simplifications dans le mode original²¹
- des recompositions dans le mode de l'original²²
- des recompositions dans un mode différent de l'original²³

Dans tous les cas, deux tonalités dominant : *fa* majeur et *ré* mineur. Elles rappellent fréquemment des formules classiques du tritus et du protus.

Mais il y a quelques recompositions en 3^e mode²⁴ ou en 4^e mode.²⁵

Les traits du 2^e mode de Carême sont seulement simplifiés, mais restent dans le mode (GAL). Les traits du 8^e sont recomposés en 2^e ou en 5^e.

Les huit tons psalmodiques du graduel.²⁶ Remarquer le bémol dans le 4^e ton.

²⁰ NIVERS, *Dissertation*, 175-188.

²¹ *Populus Sion* (5), *Rorate* (9), *Hodie* (11)

²² *Ad te levavi* (3),

²³ *Gaudete* (7), *Dominus dixit* (13), *Lætentur cæli* (14), *Viderunt* (19), *Resurrexi* (81)

²⁴ *Dominus fortitudo* (135)

²⁵ *Circumdederunt* (35), *Domine ne longe* (59)

²⁶ GR 1658, p. lxxxiv.

Un sondage sur les 30 premières pages donne :

2	5	<i>protus</i>	21	36%
4	2	<i>deuterus</i>	2	3%
6	8	<i>tritus</i>	25	43%
8	5	<i>tetrardus</i>	9	15%
<i>ré</i>	2	archaïque ?		3%

L'infime proportion de *deuterus* est surprenante. Le *Kyriale* en contient un peu plus, mais c'est chose normale en raison de l'étymologie de ce répertoire.²⁷

Revenons au frontispice... Qu'a fait Guillaume-Gabriel Nivers ?

Graduale... iuxta Missale...
Cuius modulatio concinnata, iusta ex iustis Intervallis
Notarum quantitate & extensione moderata...
Opera et studio Guilielmi Gabrielis Nivers...

et sa modulation artistement disposée, juste selon de justes intervalles
modérée quant à la quantité et à l'extension des notes
par le travail et l'application de Guillaume Gabriel Nivers...

Dans GR 1686, AR 1687 et AR 1736, il dira *concinne disposita*

Les Lamentations de 1723 ajoutent la nuance *Quarum modulatio correcta et concinnata*

Alors, que fait Nivers ? il dispose ? il corrige ? il compose ?

L'antiphonaire des Augustines (1687)

Les jugements et le privilège nous indiquent la conception qu'on avait en ce temps-là.

S'agissant cette fois d'un véritable antiphonaire de l'office, la question modale est très présente : le numéro du mode est indiqué à la fin de chaque antienne.

Les antiennes de l'office conservent une plus grande proximité avec la tradition médiévale que celles de la messe. L'abréviation du chant y est beaucoup moins nécessaire. La version proposée par Nivers est souvent du même mode et de la même allure mélodique que celle proposée par les antiphonaires médiévaux : ex. *Rex pacificus*.

Mais Nivers renforce parfois le mode, selon des principes bernardins : ex. *Cantate Domino*.

Il y a aussi des antiennes recomposées.

²⁷ Près de la moitié des *Kyrie* de l'édition Vaticane de 1903 dérivent du mode archaïque de MI.

J'avais pensé, en première analyse, qu'il s'agissait de celles qui posaient des difficultés par rapport à la théorie modale.

Les antiennes dites « en 4A » forment, en effet, un ensemble étonnant.

La centaine d'antiennes médiévales de ce timbre échappe aux théories modales depuis le haut Moyen Age, pour deux raisons : c'est un *protus* à la quarte, intermédiaire entre le plagal (tierce) et l'authentique (quinte) ; et c'est un discours mélodique qui oscille entre *protus* et *deuterus* à cause de la mobilité du *si*.

Nivers se comporte comme s'il n'avait pas vu que ces antiennes formaient un ensemble :

<i>Apud Dominum</i>	à l'identique
<i>Desiderio</i>	recomposée en 4 ^e
<i>Tibi revelavi</i>	recomposée en 6 ^e
<i>Ecce veniet</i>	incohérence ? erreur d'édition ?

Mais l'étude de l'attitude étrange de Nivers à l'égard des timbres antiphoniques oblige à revoir cette hypothèse. Il ne fait aucun doute que ces timbres possédaient une forte homogénéité et cohérence dans la tradition médiévale. Il est non moins certain que Nivers n'a pu l'ignorer, étant donné sa compétence musicale et sa connaissance de la tradition.

Or, si parfois, il respecte strictement le modèle médiéval (*Herodes iratus*), il choisit souvent un autre mode : voisin (*Sunt de hic*), ou totalement différent (*Ecce puer*) ; et ce sur la même page du même office ! Peut-être par esprit de variété musicale ?

L'antiphonaire de 1687 contient quelques répons prolixes²⁸. Ils sont abrégés à la manière des chants de la messe. Dans le paysage de l'office, ils apparaissent comme de longues antiennes. Plus souvent que les antiennes, ils sont recomposés.

Aux fêtes solennelles, les vêpres reçoivent une psalmodie spéciale aux évidentes sonorités gallicanes et il y a des tons spéciaux pour le *Magnificat*.

La question des altérations

Deux signes différents : le bémol descend le *si* d'un demi-ton²⁹ ; et le dièze, en forme de petite croix, monte le *fa* ou le *do* d'un demi-ton. Deux signes différents qui requièrent des traitements différents.

²⁸ Semaine sainte, Noël, Défunts, processions.

²⁹ Quelques *mi* bémol se rencontrent dans la Dissertation.

La composition du répertoire romano-franc fait appel à une échelle dans laquelle un degré est faible et mobile. Il s'agit d'une mobilité étymologique, archéologique, qu'on retrouve dans de nombreuses échelles traditionnelles, comme le pentaphone chinois, qui comporte deux degrés mobiles : *pien-Zhi* et *pien-Gong*. Il s'agit de notre *si*, qui n'a pas encore de nom dans la solmisation guidonienne. Le *si* bémol et le *si* bécarre des pièces du vieux fonds, n'est ni un accident ni une altération, c'est un procédé d'écriture du degré mobile.

Les quelques *mi* bémol du chant romano-franc pourraient constituer un vestige de l'autre degré mobile, fixé très tôt dans la musique occidentale. L'échelle de Guido d'Arezzo n'en rend pas compte, mais on trouve trace de sa faiblesse dans de très nombreuses pièces grégoriennes.

Le dièze, appliqué surtout à *fa* et à *do* et parfois à *sol*, possède une tout autre origine. Il constitue une modification intentionnelle apportée à l'écriture pour lui permettre de dépasser les limites de l'échelle de Guido d'Arezzo. Les motivations sont multiples : transposition, consonance, ornementation, enrichissement du discours mélodique.

Les conséquences sur la modalité sont discutables.

En effet, dans les compositions monodiques de Nivers, le dièze n'introduit jamais qu'une note ornementale, souvent en forme d'oscillation semi-tonale, autour d'une structure forte du mode : finale, dominante ou corde importante.

Le dièze se rencontre sur :

fa au voisinage de *sol* finale (modes 7 et 8) ou corde (modes 1, 2, 3, 4)

do au voisinage de *ré* finale (modes 1 et 2) ou corde (modes 4, 5 et 7)

sol au voisinage de *la* corde (modes 1, 3, 4, 6)

Les modes sont donc diversement affectés, selon leur composition et le dessin mélodique particulier de chaque pièce et de chaque contexte.

En tant que procédé ornemental, cette coloration n'affecte pas notablement la modalité d'une grande partie du répertoire. Cependant, le demi-ton ainsi introduit est totalement étranger à l'esthétique grégorienne, en ce sens que les modes (*tritus*) qui pourraient provoquer son apparition l'évitent soigneusement.

Paradoxalement, cette altération par le dièze des cordes essentielles constitue la plus flagrante contradiction des principes théoriques de la dissertation.

Le chant de l'Ordre de Cluny

Nivers a réalisé un graduel et un antiphonaire pour l'Ordre de Cluny. Seul l'antiphonaire daté de 1693 nous est parvenu (miracle ! en un seul exemplaire). Et cette fois, les dispositions de l'éditeur sont clairement précisées :

cujus Cantum disposui, correxi vel composui...

Le cardinal de Bouillon – ou ses conseillers – n'ont d'ailleurs pas été dupes, qui préfèrent écrire : *compositum, dispositum, emendatum et concinatum* ! La plus grande partie de cet antiphonaire est en effet composée *ex novo*.

L'étude en a déjà été largement avancée par Cécile Davy-Rigaux dans sa thèse³⁰, qui comporte de nombreux tableaux statistiques. Je me contenterai de commenter, voire de nuancer modestement certaines de ces affirmations ; de souligner quelques particularités qui m'ont frappé et de questionner ce que le visage que ce livre nous donne de Nivers.

les hymnes sont traditionnelles pour le texte comme pour la mélodie

le numéro du mode n'est pas indiqué

p. 8 Tierce dimanche alleluia archaïque de *ré* en 8^e ton

pour les antiennes, le numéro du ton est indiqué à la fin, avec le *euouae*

p. 17, la finale de *Nos qui vivimus* est corrigée pour finir en protus

pas de dièse (bien sûr) mais des bémols à la clef ou en cours

répons-brefs du 6^e ton simple

pas de Laudes

³⁰ P. 367-407.

p. 361 *Propter nimiam* mobilité du *si* bien gérée mais texte modifié

p. 398 la mélodie de *Ut queant* n'est pas celle de Guido

pour les répons-brefs, deux mélodies traditionnelles : *fa* et *mi*.

Pour les tons, deux intrus :

4 *lugubris* : finit en *mi*, récite en *fa*

1 *reg* : en fait le pérégrin