



International Musicological Society
Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft
Sociedad Internacional de Musicología
Società Internazionale di Musicologia
Société Internationale de Musicologie

Les huit tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny

Author(s): Jacques Chailley

Source: *Acta Musicologica*, Vol. 57, Fasc. 1 (Jan. - Jun., 1985), pp. 73-94

Published by: [International Musicological Society](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/932690>

Accessed: 14/06/2014 03:19

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



International Musicological Society is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Acta Musicologica*.

<http://www.jstor.org>

Les huit tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny

JACQUES CHAILLEY (PARIS)

Si l'ensemble de 8 scènes consacrées aux « huit Tons de la Musique » sur deux chapiteaux de chœur de l'abbaye de Cluny¹ figure parmi les morceaux les plus célèbres de la sculpture romane, leur signification n'en a jamais été pour autant éclaircie pleinement. Si l'on excepte un article de Leo Schrade en 1929 et un autre de Kathi Meyer en 1952², musicologues et archéologues se réfugient habituellement à ce sujet dans de prudentes généralités. Il n'est donc pas inutile d'en reprendre l'examen.

Sur la première colonne (tons 1 à 4), chaque ton est figuré par un personnage en pied, en action au centre d'une mandorle cerclée d'une inscription. Sur la seconde colonne (tons 5 à 8), les personnages sont assis uniformément autour d'une table ou d'une balustrade formant une banderole continue portant les inscriptions. Il n'en subsiste que la partie inférieure montrant les pieds et la position du corps, et fort heureusement aussi la banderole aux inscriptions. Quelques vestiges de la partie supérieure toutefois sont assez visibles pour permettre avec prudence, pour certains des tons, de reconstituer quelques éléments.

Sur la datation des sculptures, les archéologues sont divisés entre eux. E. Magnien résume comme suit leurs positions³: « Pour les Français orthodoxes et traditionnalistes, (elles) datent d'environ 1120 et ont leur place naturelle dans la série bourguignonne de l'époque romane. Pour les archéologues américains et pour plusieurs Français dissidents (Charles Oursel, Louis Bréhier), (elles) datent de 1095 au plus tard et illustrent la magnifique aurore de la Renaissance romane. » Le principal argument avancé pour cette dernière thèse, et qui semble sérieux, est que la taille de la pierre semble prouver que les chapiteaux ont été travaillés au sol avant la pose. Ils étaient donc en place, sculptés, lors de la consécration du sanctuaire par le pape Urbain II en 1095.

Dans son essai de reconstitution du plan d'ensemble du chœur, l'archéologue américain J. K. Conant attribue aux deux fûts les numéros 8 et 9 dans l'ensemble des 10 colonnes qui, selon lui, représentent la progression mystique menant du Péché Originel (n° 1) au sacrifice d'Abraham (n° 10), préfiguration de la Passion du Christ. La musique serait ainsi l'avant-dernier échelon dans cette voie du salut que

¹ Aujourd'hui au musée du Farinier, installé dans les dépendances de l'ancienne abbaye. Les reproductions sont nombreuses pour les 4 premiers tons, moins pour les 4 derniers. Parmi les reproductions intégrales, citons *l'Encyclopédie de la Musique Fasquelle* (1958), I, p. 19 à 32.

² LEO SCHRADER, *Die Darstellung der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny*, dans: *Scientia musicae*, p. 113-151, et *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* VII (1929). – KATHI MEYER, *The eight gregorian modes on the Cluny capitals*, dans: *The Art bulletin* (New-York juin 1952), p. 75-94.

³ EMILE MAGNIEN, *Cluny, guide historique et touristique* (Cluny 1975). On y trouvera, p. 87, une bibliographie sommaire des principaux travaux archéologiques.

représenterait le plan de l'imagerie, et nos 8 scènes seraient l'illustration de son rôle sanctificateur. Nous lui laisserons la responsabilité de cette interprétation. Mais il faut observer qu'elle ne peut se dissocier d'une doctrine constante à travers tout le Moyen-Âge, celle de l'*Utriusque Musica*, ou du double rôle de la musique, qui peut être céleste ou satanique, bienfaisante ou pernicieuse selon les sentiments qu'elle exprime et l'usage qu'on en fait⁴. Seule la musique religieuse – bénéfique par définition – est soumise à la réglementation des 8 tons (*toni ecclesiastici*) qui exclut la musique moralement suspecte de la danse et des jongleurs. Ceci ne va pas sans quelque difficulté, puisque ce sont principalement les jongleurs, comme l'a justement souligné K. Meyer, qui serviront de thème illustrateur à la représentation des 8 tons. Mais nous reviendrons sur cette question.

A. Description et exégèse des chapiteaux

On l'a dit, chaque ton est accompagné d'une légende formant un hexamètre latin. Alors que la traduction en images se verra profondément modifiée d'une colonne à l'autre, rien de tel n'apparaît dans les textes explicatifs. Tout se passe comme si les légendes avaient d'abord été composées à la suite, puis réparties entre deux ateliers différents en laissant à chacun une certaine latitude dans la manière de les interpréter. L'examen des légendes devra donc être affectué d'abord indépendamment de leur traduction iconographique, celui des images faisant suite en fonction du texte proposé.

Le style de ces légendes mérite attention. On y relève la recherche du mot rare, volontiers hellénisé (par exemple *ptongus* pour *tonus*, ce qui suppose une cascade d'approximations : *ptongus* = *phtongus*, traduction hellénisée de *sonus*, qui lui-même remplace parfois *tonus*⁵. Joint au choix de la versification métrique, cela semble révéler une origine plus humaniste et scholastique que musicale⁶.

1. Le premier ton

Nul n'ignore que le 1er ton ou protus authentique est caractérisé par sa quinte *ré-la*, avec *si* mobile. La légende le présente comme suit : *Hic tonus orditur modulamina musica primus*. («Ce ton, le premier, donne naissance aux harmonies musicales.»)

Il ne s'agit pas d'une simple constatation numérique comme le donneraient à penser certaines traductions⁷. *Ordior* implique que ce premier ton est le point de départ de tous les autres, qu'il est à l'origine de tous les *modulamina musica*. Cette affirmation serait étrange du point de vue musical. Elle se justifie dans la

⁴ Voir sur cette question les articles successifs de P. M. de MIRIMONDE dans la *Gazette des Beaux-Arts*: *La musique dans les allégories de l'Amour* (nov. 1966, mai-juin 1967), *Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch* (janvier 1971), *A propos du duel musical des Muses et des Piérides* (mars 1973), ainsi que notre livre *Jérôme Bosch et ses symboles*, et notre article sur le *David de Tavanti et l'Utriusque musica* (*infra*, n. 43).

⁵ *Graeci vero tonos vocant phtongos* (Gilles de Zamora, G. S. II, 385b). Sur cet auteur, voir le diplôme de maîtrise de Michel Robert-Tissot, Université Paris IV, 1969. Selon une indication verbale de dom Beyssac, *sonus* pour *tonus* marquerait une influence espagnole ou mozarabe (Jacques CHAILLEY, *L'École musicale de Saint Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle* [Paris 1960], p. 95). Cet ouvrage relève l'alternance des deux termes dans le ms. H. de Saint-Martial, originaire de la région *tolosana*.

⁶ Voir J. CHAILLEY, *op. cit.* (n. 5), p. 303-308.

⁷ Par exemple celle de Magnien (n. 3), p. 44 : «Ce ton est le premier à donner des sons mélodieux.»

symbolique traditionnelle du nombre Un, source et origine de tous les autres. Nous sommes ainsi avertis de la direction de pensée qui présidera à la rédaction des rubriques. *Unus*, écrit Macrobe, (. . .) *non numerus, sed fons et origo numerorum*⁸. Vers 1040, cinquante ans avant nos chapiteaux, la formule s'introduit dans les traités de musique avec Bernon de Reichenau⁹. Musicalement la proposition est surprenante. Sans doute, en sa qualité d'authentique, le premier ton peut-il être dit « donner naissance » à son plagal le second, mais on peut en dire autant des quatre authentiques, et on ne voit pas en quoi le premier ton donnerait naissance au troisième ou au quatrième, si ce n'est en fixant une fois pour toutes l'échelle sur laquelle les tons suivants viendront prélever leurs sons constitutifs¹⁰. C'était donc une proposition abstraite sur la force du nombre Un que le rubricateur donnait à traduire en image au sculpteur.

L'imagier a traduit l'idée proposée par un homme jeune, donc dans la force de l'âge. Sa position assise affirme la noblesse du ton authentique (*authentique* = qui domine). Il joue sur une citole, instrument à cordes pincées (famille de la guitare), à fond plat incliné, avec éclisses et touche large. Pour une raison inconnue, les mains sont inversées par rapport à l'usage courant; malgré la disparition de l'avant-bras droit et d'une partie des mains, la position de la main gauche, assez haut près du manche, laisse supposer un plectre. Il n'est pas exclu que par le choix d'un instrument à cordes pincées et à touche, on ait voulu évoquer le monocorde pythagoricien, lequel n'est pas un instrument de musique mais de laboratoire, ce qui l'excluait de la série; le monocorde est en effet la base de tout calcul et de toute spéculation musicale, et par là représentatif de l'*ordior* du texte. Cette dernière exégèse toutefois reste conjecturale.

2. Le deuxième ton

Plagal du premier (*ré-fa*), ce deuxième ton est figuré par une femme qui, les genoux légèrement fléchis, le corps et la tête rejetés vers sa droite, tient deux cymbales liées par une chaînette et frappées obliquement¹¹. L'inscription est la suivante: *Subsequitur*¹² *ptongus numero vel lege secundus*, « vient sur ses traces un son (= ton) qui est second par son numéro, mais surtout dans la règle ».

Nous avons déjà commenté *ptongus*. L'hexamètre insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas seulement de nomenclature: *numero vel lege*. *Vel* implique la préférence pour le second terme de l'alternative; *subsequitur* répond à *orditur* et doit être entendu dans un sens de hiérarchisation autant que de numérotation (*secundus* et *sequor* sont d'ailleurs de même racine, et *sub* accentue la nuance).

L'idée dominante de la rubrique est donc la subordination du second (plagal) au premier (authentique), selon la doctrine constante de tous les théoriciens: *authentos*

⁸ *Comm. in somnum Scipionis*, éd. Jahn (1848), p. 83. Cité par SCHRADE (n. 2), p. 146, n. 8.

⁹ BERNO, *Prologus in Tonarium*, GERBERT, *Scriptores* (G. S.) II, 65b.

¹⁰ Voir J. CHAILLEY, *Essai analytique sur la formation de l'octoéchos latin. Essays presented to Egon Wellesz* (Oxford 1966), p. 84-93.

¹¹ La cymbale gauche est plus haute que la droite, mais nous ignorons si l'instrument se prépare à la frappe ou si celle-ci a eu lieu.

¹² K. Meyer lit à tort *subsequor*.

(...) auctorales et digniores, plagas autem laterales et subjectos, avait dit peu d'années auparavant l'écolâtre (*scolasticus*) Aribon d'Orléans¹³. Sur les 4 tons complets de nos chapiteaux (1 à 4), les deux authentiques (tons 1 et 3) sont des personnages assis, les deux plagaux (tons 2 et 4) sont des personnages debout.

Le choix d'une femme pour figurer le premier plagal correspond à la fois à l'idée ci-dessus et à la symbolique du Nombre : la femme est soumise à l'homme comme le plagal l'est à son authentique, et de plus elle est la correspondance symbolique du nombre Deux, comme l'homme est celle du Trois (le 3ème ton sera à nouveau un homme). *Aritmetici*, avait dit Macrobe, *inparem patris et parem matris appellatione venerantur*¹⁴. Plus tard, Marchetto de Padoue appliquera l'adage de manière précise au 2ème ton, *infirmiori femineo sexui attributus*¹⁵.

C'est sans doute en fonction du même symbole que la femme joue des cymbales : La chaînette qui unit les deux plateaux matérialise cette dépendance du plagal à son authentique. On notera la frappe oblique des plateaux, conforme à l'usage actuel¹⁶.

La femme est-elle une danseuse, comme on l'a souvent dit¹⁷? On ne peut l'affirmer, car genoux et pieds sont réunis alors qu'un pas de danse les eût probablement écartés. Cela reste possible néanmoins, car Aribon avait comparé la marche des authentiques et des plagaux à une danse nuptiale formée par deux cercles sécants dont l'un, *chorus virilis*, représenterait les authentiques, et l'autre, *chorus matronalis*, figurerait les plagaux¹⁸. Il résumait ensuite son propos en parlant de (*figura*) *quam de virilibus femineisque choreis compinximus*¹⁹.

Guy d'Arezzo de son côté avait parlé des « bondissements sinueux » du 2ème ton (*anfractis saltibus*)²⁰, faisant allusion à l'extrême mobilité de sa tessiture, mais on verra plus loin que l'interprétation de ce texte reste douteuse. Il semble bien que, pour le second ton comme pour le premier, les considérations musicales aient été de peu de poids auprès des spéculations théoriques, et surtout numériques.

3. Le troisième ton

Consacrée à l'authentique du deutérus (*mi-do*), et grâce à l'exceptionnelle conservation de la sculpture, la scène est aujourd'hui la plus célèbre de la série. En voici la légende : *Tertius impingit Christumque resurgere fingit* : « le troisième (ton) bondit et représente que le Christ ressuscite »²¹.

¹³ ARIBON, *De musica*, éd. J. Smits van Waesberghe (Rome, A. I. M., 1951), p. 29.

¹⁴ MACROBE (n. 8), p. 37.

¹⁵ G. S. III, 85a.

¹⁶ Jusqu'au XVIème s. inclus, les cymbales sont le plus souvent frappées horizontalement, comme on le voit par exemple sur la tribune des musiciens de L. della Robbia à Florence, ou dans le ms. de l'Escorial reproduit dans KINSKY, *Album musical*, Paris Delagrave, 2930, p. 35. Voir M. C. PATIER, *De la cymbale aux carillons*, thèse de 3^e cycle (Paris-Sorbonne 1969), et F. RAYNAUD, *L'interprétation d'un groupe de chapiteaux de St Mathias de Barbezieux (Charente)*, dans : *Bulletin de la Sté des Antiquaires de l'Ouest* XII/4 (1974/4), p. 567-577.

¹⁷ MAGNIEN (n. 3), p. 44.

¹⁸ ARIBON (n. 13), p. 17-21. Voir J. CHAILLEY, *Une ronde nuptiale au XIème siècle?*, dans : *Revue Internationale de Musique* I/4 (oct.-nov. 1938), p. 616-624.

¹⁹ ARIBON (n. 13), p. 29.

²⁰ *Regulae musicae de ignoto cantu*, G. S. II, 39b. Voir aussi *De proprietatibus troporum*, G. S. II, 61.

²¹ Ici encore la traduction de Magnien (n. 3), p. 45, est trompeuse : « Le 3ème ton représente la Passion et la Résurrection du Christ. » La Passion n'est pas mentionnée et *impingit fingit* que n'est pas une tautologie. Il s'agit

On n'a ici aucune peine à déceler la symbolique du nombre Trois, qui est celui de la Résurrection *tertia die*. Le Trois a certes beaucoup d'autres applications, de la Trinité évidente à la perfection invoquée par Bernon²², et à l'interprétation augustinienne qui en fait le signe de l'âme opposé au Quatre du corps²³. Cette dernière exégèse se retrouvera à propos du 4ème ton. La première est signifiée ici si explicitement qu'elle dispense de recourir aux autres.

Mais à ce commentaire de symbolique numérale s'ajoute ici une donnée nouvelle de caractère descriptif. Ce 3ème ton ne rappelle pas seulement par son nombre la Résurrection du Christ, il la figure, *figit*, par la violence de son ascension, *impingit*. Cette interprétation fera école, puisqu'au début du XIIème s., Jean Cotton d'Afflighem parlera à son tour du « *bondissement austère et comme révolté* » du 3ème ton, *severa et quasi indignans persultatio*²⁴. Cette fois, l'image prend une signification musicale, puisque ce ton, second authentique, est le seul à franchir une sixte ascendante *mi-do* entre sa finale et sa dominante²⁵, alors que les trois autres authentiques se bornent à la quinte. Cette montée exceptionnelle a dû frapper le commentateur par son rapprochement avec l'image visuelle de la sortie « verticale » du Christ hors de son tombeau, telle que la représentait l'iconographie usuelle.

L'image ne se réfère cependant pas à la Résurrection. Elle traduit le retour à l'authentique *principalis* par la figure d'un homme assis comme le premier, mais plus âgé et barbu, peut-être par allusion au Christ²⁶. La tête est penchée vers l'instrument en signe d'écoute attentive. Comme le premier, il joue d'un instrument à cordes pincées, mais sans manche ni touche. Il répond ainsi à l'exégèse de St Augustin assimilant les cordes tendues sur la caisse aux membres du Sauveur étirés sur la Croix: en les faisant vibrer, le musicien signifie la Résurrection²⁷.

L'instrument ne semble pas avoir de réalité organologique, ce qui confirme sa signification symbolique. C'est un hybride réunissant un joug de lyre grecque, incurvé de manière plus décorative que fonctionnelle et ne permettant pas de voir dans quel sens sont rangées les cordes, et une caisse à ouïes latérales en demi-lune rappelant celle du crouth²⁸. La main droite tient peut-être un plectre qui, à partir de la droite du musicien gratte la 3ème corde, mais il peut s'agir aussi d'un index tendu abîmé. La main gauche est posée sur le bord de la caisse près de la dernière corde que pince un index brisé. L'instrument a 6 cordes disposées en V²⁹, peut-être à cause

du verbe *impingo, impegi, impactum* (cf. « impact »), qui signifie « surgir, apparaître violemment », et non pas de *pingo, pinxi, pictum*, « peindre », à qui nous ne connaissons pas de dérivé *impingo*. *Fingit* implique la représentation de l'action de ressusciter, non le fait qu'il est ressuscité (il eût fallu *resurrexisse*). Le même ouvrage dit que l'instrument « *peut être identifié comme un psaltérion* »: l'instrument ainsi désigné est le plus souvent une caisse trapézoïdale aux cordes horizontales sans manche ni joug, ce qui n'est pas le cas ici.

²² G. S. II, 66a.

²³ *Enarratio in psalmis*, commentaire du psaume VI, *Patrologie latine* IV, col. 91.

²⁴ G. S. II, 251a.

²⁵ L'archaïque 3ème ton *mi-si bécarre* dont plusieurs grégorianistes postulent l'existence à haute époque ne semble pas avoir atteint notre période et n'est donc pas ici concerné.

²⁶ Rien ne permet d'y voir un roi David comme le fait Magnien p. 45. Le personnage n'est pas couronné.

²⁷ *Enarratio* (n. 23), psaume 149, 3. Voir G. S. I, 10b.

²⁸ On trouve des ouïes analogues sur la cithare du roi David dans le psautier-hymnaire de S. Germain des Prés rédigé sous l'abbé Adélard (v. 1030-1060), BN. lat. 11.500, f° 7v°.

²⁹ Un joug incurvé analogue figure dans une adoration de Nabuchodonosor du début du XIème s. BN. lat. 6, reproduit par T. SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter* (Bern 1973), II, p.

de la sainteté du nombre 6 proclamée par saint Augustin³⁰, mais sans doute aussi pour figurer l'hexacorde arétinien. En ce cas en effet, en commençant par la droite du musicien, c'est bien le *mi*, 3ème corde de l'hexacorde et finale du 3ème ton, que fait vibrer la main droite. La 6ème corde de la main gauche n'est pas le *do* dominante du mode, qu'il eût été impossible d'inclure dans l'hexacorde, puis qu'à partir de celui-ci il requiert une mutation. La note désignée est le *la*, quarte aiguë du *mi* et sommet de l'hexacorde arétinien. Si l'on observe que cette quarte *mi-la* correspond au tétracorde grec, qu'elle est placée au sommet de l'hexacorde et qu'Arison assimile le tétracorde grec des *superiores* à l'image de la Résurrection du Christ³¹, on voit que le symbolisme est complet et constant. En même temps se voit confirmée la prééminence déjà constatée du symbole abstrait sur la réalité musicale, même si celle-ci, mieux que dans les 2 modes précédents, trouve ici un début de justification.

4. Le quatrième ton

Plagal du précédent (*mi-la*), c'est chez lui qu'il aurait fallu trouver l'image de cette quarte du 3ème ton si l'exégèse avait été musicale. Il n'en est rien, ce qui confirme l'aspect symbolique de nos scènes.

La devise est la suivante: *Succedit quartus simulans in carmine planctus*: «vient derrière lui (3ème ton) le quatrième, qui dans son chant imite les plaintes».

Succedit (sub-cedo) n'indique pas seulement une «succession» énumérative. Comme *subsequitur* pour le 2ème ton, il relie le plagal à l'authentique qui le domine et il en souligne la subordination (*sub*). Nous sommes donc invités, comme pour le protus, à raisonner par analogie à partir de l'authentique.

Le 3ème ton avait célébré la Résurrection parfaite du Christ *tertia die*. La subordination du plagal nous invite à en rechercher une image dérivée sous l'égide du nombre 4. Or il existe dans l'Évangile un prototype de ce genre d'inversion: la résurrection de Lazare, qui prend place *quarta die* après avoir été accompagnée de plaintes et gémissements funéraires (Jn. XI, 31–33). On y retrouve l'opposition augustinienne entre le Trois, nombre de l'âme immortelle, et le Quatre, nombre du corps périssable, car la corruption commence au 4ème jour, de sorte que le Christ (le Trois) n'a pas été touché par elle, tandis que l'Évangile précise que pour Lazare (le Quatre), *jam foedet*: Lazare n'était qu'un homme tandis que le Christ était Dieu. Le psalmiste l'avait proclamé: «*Tu ne laisseras pas ton saint voir la corruption*» (XV,

121. On trouve aussi plusieurs instruments à cordes en V comme celui du ms. 409 de la Faculté de Médecine de Montpellier, f° 1v, provenant du monastère de Notre Dame de Soissons (VIIIème s.), que me signale le luthier Daniel Friedrich.

³⁰ Voir note 38.

³¹ ARIBON (n. 13), p. 22, § 76: *tetrachordum superiorum Christi gloriosam designat resurrectionem*. En citant ce passage sans son contexte, Leo Schrader (n. 2) laisse entendre qu'il s'agit du tétracorde aigu, alors qu'il s'agit de l'avant-dernier, correspondant aux «disjointes» de la théorie grecque; le dernier, celui des *excellentes*, correspondant aux «hyperbolées», signifie non la Résurrection, mais l'Ascension (Arison, § 77–78), tandis que les deux *inferiores* représentent l'humilité de la vie terrestre du Christ s'achevant par sa Passion (§ 71–74). Ces derniers n'étant pas en cause, l'allégorie ici représentée ne peut correspondre qu'aux *superiores* et non aux *excellentes*: en effet, prendre la finale *mi* dans ce dernier tétracorde ne permettrait pas l'extension de la tessiture jusqu'à la dominante *do*, puisque celle-ci outrepasserait le tétracorde en exigeant mutation. C'est donc bien au tétracorde qui représente la Résurrection que renvoie l'image si notre exégèse est correcte.



Cluny: 1^{er} ton



Cluny: 2^e ton



Cluny: 3^e ton



8^e et 5^e tons



6^e ton



7^e ton

Cluny: Les 4 derniers tons



Cluny: 4^e ton



Autun: Carillon funéraire d'après le 4^e ton de Cluny

10), et les Actes des Apôtres en avaient tiré l'application au Christ (II, 27, XIII, 35). *Haec sunt notissima*, ajoute saint Augustin après ses spéculations sur le Trois de l'âme et le Quatre du corps, unis dans le Sept de la Sagesse³².

Le 4ème ton représente donc la mort humaine vouée à la corruption en attendant la résurrection. Il est le corollaire inversé de son authentique le 3ème, qui signifiait la Résurrection divine après une mort sans corruption, et il est passible des plaintes funéraires mentionnées par l'Évangile à son sujet.

Le sculpteur n'a pas traduit la subordination du plagal par un personnage féminin, mais par un homme qui marche courbé, presque contorsionné, genoux pliés et tête inclinée, portant comme un joug (le plagal est très souvent dénommé *subjugalis*) de manière assez irréaliste sur une seule épaule un bâton supportant 3 clochettes. De la main gauche, dont il actionne directement le battant, il fait tinter l'une d'elles; de la droite il en agite une autre, la seconde à partir de la droite (*deuterus?*). On peut ici accepter le commentaire de Magnien³³, qui y voit « le *tintinnabulum*, instrument funèbre des sonneurs de glas du cloître, avec lequel on annonçait le mort d'un frère dans l'abbaye »³⁴. Une quatrième clochette est suspendue à l'avant-bras gauche: elle transforme le Trois supérieur en Quatre inférieur et correspond donc à l'exégèse ci-dessus.

Peut-on trouver une justification musicale à l'image? Si le 3ème ton, par l'écartement inhabituel de sa teneur d'avec sa finale, pouvait suggérer l'ascension, et par là la Résurrection du Christ, son plagal, par le resserrement de sa quarte accentuée par le demi-ton descendant de sa cadence terminale, peut être dit propre à suggérer le repliement sur soi-même, d'où la tristesse et la plainte. Mais une telle vue risque fort de rester théorique: on ne relève pas un seul 4ème ton dans la messe du Vendredi-Saint, alors que c'est en 4ème ton que l'introït de Pâques chante son glorieux *Resurrexi*, que l'Ascension proclame son *alleluia* ou que se chante *Alleluia gaudete* à la fête de saint Thomas; il n'y a pas moins de 17 alleluias de 4ème ton au sommaire du paroissien usuel « 800 » dans l'édition dite Vaticane.

Une fois de plus, il semble donc confirmé que c'est principalement par la symbolique, et surtout la symbolique numérale, que doit être cherchée l'explication des Tons de Cluny, l'analyse musicale intervenant à l'occasion pour la confirmer, mais sans jamais occuper le devant de la scène.

5. Le cinquième ton

Nous passons ici à la deuxième colonne, dont nous avons dit l'ordonnance différente, et aussi hélas le triste état de conservation. Pratiquement a disparu toute la partie supérieure du corps des 4 personnages accoudés ou attablés au dessus des inscriptions heureusement conservées³⁵. A peine subsiste-t-il, pour deux tons au moins, le 6ème et le 7ème, des vestiges d'instruments qui permettent jusqu'à un

³² *Enarratio in psalmis*, Patr. Lat. IV, col. 91.

³³ MAGNIEN (n. 3), p. 45.

³⁴ K. MEYER (n. 2), p. 90 signale un carillon analogue dans une bible catalane du début du XIème s.

³⁵ « Les bustes des musiciens, dit E. Magnien (n. 3), p. 45-46, étaient complètement détachés du bloc et débordaient largement en avant; dans la chute du chapiteau ils furent brisés. »

certain point, mais avec une grande prudence, d'imaginer l'instrument tenu par le personnage mutilé.

Ce n'est malheureusement pas le cas pour le 5ème, qui porte aux pieds des traces de couleur rouge, et dont on ne peut juger que par son inscription: *Ostendit quintus quam sit quisquis tumet imus*. «Le 5ème montre combien est abaissé celui qui s'élève.»

On relèvera la constance des maximes apologétiques lorsqu'il s'agit des authentiques: *orditur, fingit, ostendit*. Et l'on n'aura aucune peine à rapprocher cette moralité quinaire de la parabole évangélique des 5 vierges sages et des 5 vierges folles, comme l'avait fait l'auteur de l'antienne mnémotechnique du ton, *Quinque prudentes virgines*, dont nous parlerons plus loin.

Comme pour le 3ème ton, le symbole numérique pourra également s'appuyer sur une observation musicale, que consigne Jean Cotton d'Afflighem: «*Certains sont soulevés par la fougue discrète du 5ème ton, et brusquement retombent sur sa finale*»³⁶. Ce qui est vrai, mais ne l'est pas seulement pour le 5ème ton: on pourrait en dire autant des 3 autres authentiques. La mélodie type y monte d'abord à la teneur, puis retombe à la finale. Pourquoi avoir au 3ème ton retenu seulement l'ascension, et au 5ème seulement mentionner la chute? Sans doute à cause de la mobilité du *si*, le plus souvent bécarre dans l'ascension, puis bémolisé dans la descente.

En l'absence de toute image analysable, il est difficile d'aller plus avant dans l'explication.

6. Le sixième ton

C'est la moins abîmée des quatre scènes. La tête manque, l'ensemble est mutilé, mais on peut encore distinguer les vestiges d'un instrument tenu horizontalement par le musicien, et qui pourrait être un psaltérion³⁷. La marge d'incertitude est trop grande pour qu'on puisse se risquer à le commenter.

Si cupis affectum pietatis, respice sextum, dit l'inscription. «Si vous recherchez le comportement de la piété, regardez le sixième (ton).» Dans la symbolique augustinienne, le Six est nombre de sainteté³⁸, mais, comme précédemment, l'élément déterminant semble être la liaison authentique-plagal. Le 5ème ton, authentique du tritus (*fa-do*) montrait que «*quiconque s'élève sera abaissé*». Son plagal le 6ème (*fa-la*) fait l'apologie de celui qui, s'abaissant de lui-même, rencontrera l'*affectum pietatis*.

L'exégèse se trouve recoupée par l'analyse musicale: le resserrement du noyau à une simple tierce, avec la sérénité de la tierce majeure, donne bien au 6ème ton l'atmosphère de douceur que relèvera plus tard Luther³⁹, et dont M. Huglo voudrait voir une application dans l'antienne *Simon diligis me* de la vigile de saint Pierre.

³⁶ G. S. II, 251a.

³⁷ Nous ignorons sur quoi se fondait Michel Brenet pour affirmer la présence d'un luth à cet endroit (*Notes sur l'histoire du luth en France*, dans: *Rivista musicale italiana* V [1898], p. 639).

³⁸ Comm. in Genesim, IV, 7, 14, Patr. Lat. III, 301. Au XIVème s. encore, Jean des Murs justifie le choix des 6 syllabes de la solmisation *propter senarii dignitatem* (G. S. III, 203a).

³⁹ Après avoir en 1526 prescrit le chant de l'Évangile en 5ème ton sans spécifier celui de l'épître, Luther recommande l'année suivante l'épître en 8ème ton et l'Évangile en 6ème, car le 8ème ton est *seriosus* et le 6ème

7. Le septième ton

Insinuat flatum cum donis septimus almmum. «Le 7ème (ton) fait entrer le souffle divin avec ses dons.»

L'hexamètre est explicite. Il s'agit du nombre Sept, attribué par toute la tradition patristique aux «sept dons du Saint-Esprit», *sacrum septenarium*⁴⁰. Il est donc inutile de chercher ailleurs, même si le choix de ces 7 dons, rectifiant Isaïe pour qui ils ne sont que six⁴¹, s'appuie lui-même sur une longue liste de Sept fameux justifiant son nom de «nombre de la Sagesse»⁴².

L'instrument et le haut du corps ont disparu, mais il reste sur la table trace d'une main tenant l'instrument et d'un triangle se détachant sur palmettes, ce qui permet de supposer une harpe (?). Peut-être la sagesse du roi David? *Flatum* aurait plutôt, semble-t-il, préconisé le choix d'un instrument à vent, mais l'artiste a sans doute été arrêté dans l'assimilation par la mauvaise réputation qu'avaient ceux-ci dans la symbolique. Continuant la tradition hellénique d'Apollon citharède vainqueur de l'aulète Marsyas, les Pères de l'Eglise en effet ne leur ont jamais ménagé les anathèmes⁴³. Mais on ne peut rien dire avec certitude.

8. Le huitième ton

La disparition quasi-totale de l'image n'a laissé subsister que la légende de ce 8ème ton, plagal *sol-do* du 7ème *sol-ré*: *Octavus sanctos omnes docet esse beatos*: «le 8ème (ton) enseigne que tous les saints sont bienheureux.»

Comme pour tous les précédents, nous trouvons là l'illustration de la jonction authentique-plagal. Les 7 dons de l'Esprit-Saint engendrent la béatitude du nombre 8, dont l'exégèse est ici donnée explicitement. Ce nombre, dit aussi saint Augustin, est d'ailleurs celui du Jugement qui doit assurer à chacun, élu ou damné, sa juste rétribution⁴⁴. Le 8ème ton est donc ici dans son rôle.

L'assimilation du 8ème ton aux Béatitudes provient sans doute de Guy d'Arezzo, lequel, après avoir rappelé que *octava pars in omnibus perfecta est*, en fait une application particulière au 8ème ton, tetrardus plagal: *per tetrardum autem beatitudo exprimitur (. . .) per ejus vero subjugalem eterna quies et beatitudo*

plus doux (*Deutsche Messe*, Wittenberg 1526, f° D; lettre à Johann Walter, 21 décembre 1527, *Sämtliche Werke* VI, p. 154, éd. Calw et Stuttgart 1895).

⁴⁰ Séquence *Veni sancte Spiritus*. La séquence est sans doute du début du XIIème s., mais l'hymne *Veni creator*, avec son *Tu septiformis munere*, est probablement du IXème. Cf. S. AUGUSTIN, *Enarratio in psalmis*, Patr. Lat. V, col. 1161. *Liber quaestionum*, Deteron. 42; S. GRÉGOIRE, *Moralium I*°, ch. 16, etc. – Pour S. Augustin, le 7 est la réunion du 3 de l'âme et du 4 du corps. Il ne faudrait surtout pas, comme le fait Magnien (p. 46), se référer aux 7 jours de la Création: simple lapsus sans doute, car nul n'ignore qu'ils sont 6.

⁴¹ Ces dons sont ceux de sagesse ou discernement, d'intelligence, de science, de conseil ou prudence, de force, de piété et de crainte de Dieu. Selon Isaïe, XI, 2 (éd. Pléiade II, p. 39), les six dons de Iahvé sont l'esprit de sagesse et de discernement, l'esprit avisé et vaillant, l'esprit de connaissance et de crainte.

⁴² Textes dans TH. GÉROLD, *Les Pères de l'Eglise et la musique* (Paris, Alcan, 1931), p. 123, 131 etc. Voir aussi les notes de l'article de Leo Schrade (n. 2).

⁴³ La distinction, qui s'affaiblira par la suite, était encore valable à l'époque romane, exception faite pour les instruments fonctionnels comme les trompettes des Anges du Jugement, les orgues ou trompes justifiées par le psaume CL. Cf. J. CHAILLEY, *Jérôme Bosch et ses symboles* (Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1978), p. 48, et *Le David de Tavant et l'Utriusque Musica*, dans: *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine* XXXIX (1981), p. 761-779.

⁴⁴ *Enarratio in psalmis* VI, *Patr. Lat.* IV, col. 91.

*exprimitur*⁴⁵. Exégèse qui se distingue de celle plus communément admise selon laquelle le nombre 8 est mis en référence des Béatitudes non pas pour le 8ème ton, mais pour le nombre total des 8 tons : *in musica octonarius reperitur in tonis (. . .) sicut et in ecclesia sunt octo beatitudines*⁴⁶. La même image s'applique également aux 8 sons de l'octave⁴⁷, et les symbolistes font grand cas du fait que pour ceux-ci, comme pour les 8 jours de la semaine, le 8 terminal du premier cycle se transforme en I pour inaugurer le cycle suivant : il devient donc le nombre de la Résurrection menant à la Vie éternelle⁴⁸.

Les 8 Tons de Cluny ne sont donc pas de simples scènes juxtaposées. Plus qu'à une intention musicale, et sans que celle-ci soit écartée tout à fait, elles répondent à une préoccupation apologétique dont la base est donnée par la symbolique numérale transmise par saint Augustin, avec une attention particulière portée au groupement authentique-plagal des 8 tons en 4 : les deux premiers tons (*protus*) se réfèrent aux nombres de la Création, les deux suivants (*deutérus*) à la Rédemption ; le *tritus* évoque les vertus de la vie chrétienne et le *tétrardus* la grâce qui conduit à la Vie éternelle. Les chapiteaux des 8 Tons de la Musique ne sont qu'accessoirement une leçon de musique. Avant tout ils se veulent œuvre d'apologétique et de moralisme.

B. Y-a-t-il d'autres représentations des huit tons que celle de Cluny ?

Ceux qui l'ont pensé citent principalement à l'appui un chapiteau isolé de la cathédrale d'Autun, des peintures de tonaires et des miniatures d'origine byzantine. En outre, K. Meyer (n. 3) fait grand cas des antiennes formulaires du type *Primum querite regnum Dei*. Examinons ces points un par un.

1. Le chapiteau d'Autun

De quelque cent ans postérieur à celui du 4ème ton de Cluny, il en est manifestement une copie modifiée. Le personnage central reproduit à peu près le porteur de clochettes du 4ème ton clunisien, mais il tient de manière plus réaliste le bâton qui cette fois est maintenu par les deux bras, prenant à peu près l'aspect du Tau de la croix. Son mouvement de marche est douteux, car s'il a les genoux pliés, jambes et pieds restent accolés. Il n'y a plus 4 clochettes (nombre du ton) mais 8, ce qui détruit la signification tonale du modèle. S'agirait-il de l'ensemble des 8 tons ? Mais en ce cas, les clochettes eussent été soit placées à égalité, soit réparties en 2 fois 4 ; or elles le sont en 6 + 2 : six sur le bâton (3 de chaque côté), une non suspendue et une accrochée au bas de la robe, souvenir peut-être de l'*éphod* d'Aaron dans Exode 28, 33. Le porteur semble avoir décroché une cloche de chaque côté (n° 3 à sa droite, n° 5 à sa gauche) et les tenir par leur anneau.

⁴⁵ *De modorum formulis*, COUSSEMAKER, *Scriptores* (C.S.) II, 107a. Le deuxième *beatitudo* est une correction plausible de Schrade ; le texte dit *habitudō*.

⁴⁶ *Summa musicae*, G. S. III, 243a.

⁴⁷ MARCHETTO DE PADOUE, G. S. III, 86a.

⁴⁸ S. AUGUSTIN, *Epist.* II, XIII, 25, *Patr. Lat.* II, col. 215. Cf. SCHRADE (n. 2), note 67 citant Guy d'Arezzo, G. S. III, 218b.

Le copiste a ajouté deux petits personnages assis de chaque côté. Celui de gauche agit d'une main la clochette libre, et de l'autre actionne avec un bâtonnet (ou chaînette, ou peut-être marteau ?) le battant de la cloche n° 3 également tenue par le personnage principal (doublet apparemment inutile). Celui de droite actionne le battant de la cloche n° 4 auquel le personnage principal n'apporte pas attention. Son bras droit, à l'arrière, semble lui aussi en action, mais on ne saisit pas bien son rôle.

Rien dans tout ceci ne semble se rattacher aux symboles utilisés à Cluny, et c'est à tort que, par analogie avec son modèle, la scène est souvent présentée comme « le 4ème ton »⁴⁹. Tout semble indiquer que l'imagier d'Autun a eu l'intention, en l'amplifiant, de reproduire l'image des clochettes funéraires sans s'arrêter au symbole du 4ème ton, qui du reste eût été injustifié en l'absence des tons voisins. Il n'y a donc pas lieu de tenir compte du chapiteau d'Autun pour l'étude des « tons de la musique ».

2. Illustrations diverses

Les témoins les plus souvent cités sont les illustrations des tonaires Paris B. N. lat. 1118 et 7211, Londres B. M. Harley 4951, tous trois d'origine française méridionale et approximativement du milieu du XIème siècle. Si leur appartenance à l'aire d'influence clunisienne ne peut être définie avec certitude, elle reste vraisemblable⁵⁰. Tous trois illustrent apparemment chaque ton par des figures de musiciens, jongleurs ou danseurs. Nous les désignerons par les sigles B (1118), C (7211) et D (Harley), réservant A pour Cluny.

Dans aucun de ces manuscrits, le nombre des peintures ne correspond au nombre des tons : B en comporte 9, dont la dernière correspond à un *alleluia*, peut-être ajouté après coup, et qui n'a rien à voir avec le tonaire. Les dessins de C, à la plume, exécutés avant le texte⁵¹, n'ont pas tous été réalisés, mais la place en a été réservée ; ici encore il devait y en avoir 9 ; seuls les 7 premiers ont été exécutés⁵². Quant à D, que nous n'avons pu voir, il semble d'après Steger comporter seulement 5 dessins⁵³. En avait-il lui aussi prévu 9 ? On peut en tout cas mettre en doute que, selon l'opinion généralement admise, les dessins de ces trois tonaires, auxquels on peut

⁴⁹ Notamment par Marie-Claire PATIER (Mme Beltrando) dans sa thèse de 1969 (n. 16) où l'on a la surprise de voir reproduit et commenté le chapiteau d'Autun sans référence à celui de Cluny.

⁵⁰ Contrairement à ce qu'on a longtemps dit, le ms. B (1118) n'est pas de S. Martial de Limoges (J. CHAILLEY, n. 5, p. 93-96 ; le ms. y porte le sigle H ; ou, du même, *Les anciens tropaires et séquentiaires de l'école de S. Martial de Limoges*, dans : *Etudes grégoriennes* [Solesmes, II, 1957], p. 177-179). Comme B, C (7211) est composite. La partie illustrée est probablement du XIIème s. ; M. HUGLO la localise au N.E. de la zone aquitaine (*Les tonaires*, éd. *Sté française de Musicologie* [1971], p. 68, 136, 156). WALTER CAHN, *The Souigny Bible* . . . dissert. N. Y. Univ. 1967, p. 365, remarque que les *Pitagoras* des ff. 133v et 135v étaient du même décorateur que le Burchard de Worms du ms. lat. 3861, f° 1v et 87v, originaire du Puy. - Le ms. D (Harley) est un graduel de Toulouse écrit vers l'an 1000 (avant le graduel figure une charte de 1138 : cf. *Revue de Musicologie* 64 (1978), p. 30. Ces précisions m'ont été fournies par M. Huglo, que je remercie, en mars 1980.

⁵¹ Comme le montrent de nombreux décalages de texte, tel, au f° 135v, la coupure en deux du mot *Pitagoras* pour encadrer la tête du personnage dessiné.

⁵² La place d'un 8ème dessin a été réservée au milieu du 7ème ton, f° 141v, et celle d'un 9ème au f° 142v avant le 8ème ton.

⁵³ H. STEGER, *David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter nach Bildarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*, dans : *Beiträge zur Sprach- und Kunsthissenschaft* 6 (Nürnberg 1961). Pour étude iconographique complémentaire, voir T. SEEBASS, (n. 29), p. 147-158.

joindre les sculptures du portail de Ripoll⁵⁴, constituent une illustration spécifique du ton devant lesquels ils prennent place.

Cette impression se voit renforcée si on établit un tableau synoptique des instruments figurés. Ce tableau a été plusieurs fois dressé⁵⁵, ce qui nous dispense de le répéter.

A l'exception des clochettes du 4ème ton communes à A et D, et de la danseuse du 5ème commune à B et D, ce qui reste dans les marges du coefficient de hasard, on ne peut relever aucune correspondance systématique. Les mêmes sujets se retrouvent d'une figuration à l'autre, mais cela est normal, puisque la source de documentation est commune.

La seule cohérence concerne le 1er ton, toujours attribué à un personnage révérentiel: assis dans les 4 documents, c'est pour B le roi David, pour C Pythagore, pour D un personnage nimbé. La rubrique de C nous dit ce que vient faire ici le père de la théorie musicale: *Pitagoras musicus notat discrimina cantus*. Hexamètre métrique qui nous prévient que le dessin n'est pas là pour le 1er ton, mais pour l'ensemble du tonaire⁵⁶. Il en est de même du roi David, illustration liminaire traditionnelle de l'antiphonaire, où il orne fréquemment l'antienne *Ad te levavi* qui ouvre le cycle liturgique de l'Avent⁵⁷. Peut-être est-ce la raison pour laquelle les mss. B et C ont 9 figures et non 8: David ou Pythagore seraient les coryphées d'une série de 8 tons, dont chacun comporterait ensuite une image musicale arbitrairement répartie.

C'est la même conclusion qui ressort du ms. byzantin de même époque Vat. gr. 752, sur lequel Mme Kathi Meyer a eu le mérite d'attirer l'attention⁵⁸. On y voit deux peintures qui témoignent de l'assimilation des 8 tons aux compagnons de David considéré comme musicien: f° Vv, David est entouré de 8 musiciens; le Cantique de Moïse, f° 449v, est illustré par une ronde de femmes entourant 8 instrumentistes dont 4 (sans doute considérés comme les 4 authentiques) portent les noms des musiciens établis par David au service du Temple: Asaph, Yemen, Ethan, Jeduthun⁵⁹. Le mot *octoechoi*⁶⁰ est inscrit en rubrique.

⁵⁴ Il s'agit de musiciens placés sur deux rangs de 4 chacun, dont la disposition a fait conjecturer à K. Meyer, non sans vraisemblance, qu'ils pourraient représenter les 8 tons, les 4 authentiques occupant la rangée supérieure avec leur plagal sous eux (K. Meyer, n. 2, p. 92).

⁵⁵ K. MEYER, *ibid.*, p. 92. On relèvera l'aspect irrationnel qu'ont parfois ces documents. C'est ainsi que le roi David du ms. B joue d'un crouth dont les cordes passent sous le chevalet, et agit d'une main sur les cordes d'un côté pendant que son archet frotte de l'autre!

⁵⁶ On notera que la dernière figure de C, celle du 7ème ton f° 141v, ne représente pas un instrument de musique réel, mais le monocorde pythagoricien de laboratoire sur lequel expérimentent deux personnages. Le dessin est proche de celui du f° 134 dont la rubrique précise le sens didactique: *Tensibilis modus obducitur sonantibus cordis velut hic*.

⁵⁷ Parmi d'innombrables exemples, citons deux images reproduites par Seebass (n. 29), le roi David isolé du ms. de Piacenza (p. 43) et celui du tropaire lat. 9449.

⁵⁸ K. MEYER (n. 2), p. 91. D'autres scènes ont été relevées par cet auteur p. 92-93. Leur rapport avec Cluny, de son aveu, est beaucoup plus lointain, ce qui nous dispense de les reprendre en détail.

⁵⁹ Les 3 premiers noms sont ceux des chantres établis par David (I *Chron.* VI, 18, 24, 29; XV, 18 etc.). Jeduthun par contre ne figure pas dans la Bible. Peut-être est-ce un nom inventé pour porter les musiciens au nombre de 4 souhaité. On le trouve à plusieurs reprises dans l'iconographie musicale de l'époque. La Bible donne d'autres noms de chantres, mais de rang inférieur. Heyman, Asaph et Eytan sont dits joueurs de «*cymbales d'airain retentissantes*» (XV, 19).

⁶⁰ Chacun sait que *echos* est l'équivalent byzantin de *tonus* ou *modus*. Sa mise au pluriel renvoie au sens primitif, «les huit Tons».

Pas plus ici que dans les tonaires il n'est question de définir les caractéristiques d'un ton ou d'un autre. La métaphore reste de caractère général. Elle fixe à 8 le nombre des musiciens de David et les assimile aux 8 tons de l'octoéchos. Mais comme Mme Kathi Meyer, nous verrions volontiers dans cette personnalisation des 8 tons l'une des sources possibles, à travers les tonaires, de la tentative de Cluny. Celle-ci n'en est pas moins d'inspiration différente, et reste à notre connaissance la première et la seule à avoir risqué une représentation graphique des 8 tons en attribuant à chacun le caractère défini qu'elle estime lui être propre.

3. Le problème du jongleur dans la représentation des 8 tons

On peut s'étonner – et K. Meyer l'a fait à bon droit – que dans la majorité des cas les musiciens représentés soient non pas des clercs, mais des jongleurs, comme le montrent leur habit et leur coiffure confrontés à ceux décrits à la même époque par Raoul le Glabre⁶¹. Souvent voués aux gémonies par les moralistes d'Eglise, les jongleurs sont les artisans de la musique profane, et il peut paraître paradoxal de les voir appelés à illustrer son contraire la musique d'Eglise. Kathi Meyer voit là un indice de l'ascension sociale du jongleur au XI^{ème} s. Sans contester cette dernière⁶², on peut proposer une explication plus simple. Il n'était guère facile à un illustrateur de traduire le thème de clercs chantants de 8 manières différentes, alors que la diversité des instruments de musique offrait une matière riche et tentante. Encore fallait-il qu'elle pût être moralement sanctionnée. Le roi David était là pour fournir l'indispensable garant scripturaire, puisque lui-même dansait devant l'arche en jouant des instruments⁶³; du reste, Aribon n'avait-il pas comparé authentiques et plagaux à deux groupes de danseurs, *chorus virilis* et *chorus matronalis*, exécutant une danse nuptiale⁶⁴?

La figuration de jongleurs d'instruments ou de balle en marge des tonaires est donc un corollaire du précédent paragraphe, et n'implique pas forcément leur présence à l'office, même s'ils pouvaient y être exceptionnellement admis. Il en est de même à Cluny, sans qu'il soit exclu que leur figuration au tonaire ait pu suggérer à ce dernier l'idée de les utiliser pour sa leçon de morale.

⁶¹ K. MEYER (n. 2), p. 89.

⁶² Les travaux d'Edmond FARAL sur les jongleurs, malgré leur date, sont toujours à consulter. K. Meyer, p. 87, semble limiter leur rôle dans la musique d'Eglise aux drames liturgiques: c'est oublier que ceux-ci sont principalement monastiques, et que la participation d'éléments laïcs n'y est guère attestée avant le *Ludus Danielis* qui est du XII^{ème} s. C'est bien aux offices normaux que les jongleurs semblent avoir été admis à cette époque: Gil de Zamora l'affirme au XIII^{ème} s. en se félicitant que cette tolérance ait pris fin, et les sermonnaires s'en scandalisent à l'occasion. Voir dom JEAN LECLERCQ, « *Joculator et saltator* », *St Bernard et l'image du jongleur dans les mss*, dans: *Translatio studii, mélanges in honorem L. Kapsner* (Collegeville SS. John's University Press, 1973), p. 124–148. Le *Speculum caritatis* d'Aelred de Rievault (*Patr. Lat.* 195, col. 571) est significatif. Il sera repris au XIII^{ème} s. dans le journal pastoral d'Odon Rigaud. Au chapitre suivant (n° 24) cet ami de saint Bernard critique les excès dans les *picturis* et les *sculpturis*.

⁶³ II Sam. VI, 14–16; I Chron. XVI sqq.

⁶⁴ Voir notes 13 et 18.

4. Les antiennes formulaires

Une autre source parfois citée est celle d'une série d'antiennes liant une formule musicale de ton donné à un texte biblique ou évangélique qui en indique le numéro. K. Meyer, qui en fait grand cas, leur donne comme origine la présence parmi les antiennes du 1er ton de *Primum querite regnum Dei*, qu'on aurait retenu comme exemple à cause de la valeur mnémotechnique de son incipit. Cette proposition doit être corrigée: Huglo a montré⁶⁵ que « cette antienne ne doit pas être confondue avec l'antienne liturgique, au texte plus long et peu répandue, qui commence également par *Primum querite* (. . .) ni avec la communion de même incipit ». Elle est, comme les autres, une composition spéciale faite pour le tonaire en dehors de l'office.

On sait que depuis le IX^{ème} s. environ, il était usuel d'enseigner les 8 tons au moyen de formules mélodiques, dites *apêchēmata*, composées dans le ton en cause sur des syllabes dénuées de sens (*Noe, Noeanne*, etc.). Des auteurs comme Aurélien de Réomé se plaignent de cette non-signifiante⁶⁶, ce qui explique pourquoi, 150 ans plus tard, on leur adjoignit des textes également mnémotechniques, mais cette fois compréhensibles, qui peu à peu tendirent à les supplanter, mais sans que ces exercices scolaires eussent jamais pénétré dans la liturgie^{66 bis}. Ces textes n'ont pas de fixité et varient d'un tonaire à un autre. Mme Meyer relève les suivants comme les plus anciens et les plus fréquents⁶⁷:

- *Primum querite regnum Dei* (Mt. 6, 33).
- *Secundum autem simile est huic* (Mc. 12, 31).
- *Tertia dies est quod haec facta sunt* (Lc, 24, 21).
- *Quarta vigilia venit ad eos* (Mt. 14, 25; Mc. 6, 48).
- *Quinque prudentes intraverunt ad nuptias* (Mt. 25,10).
- *Sexta hora sedit super puteum* (Jn. 4, 6).
- *Septem sunt spiritus ante thronum Dei* (Apoc. 4, 5; 8, 2).
- *Octo sunt beatitudines* (Mt. 5, 3–10).

Ces *formulae* (ainsi les nomme le *Prooemium* d'Odon, G. S. II, 248), apparaissent pour la première fois vers 850 (selon Huglo) dans l'antiphonaire d'Hartker de St-Gall, sous une forme différente et moins littérale, dispersés dans des feuillets en désordre; trois (n^o 1, 5, 8) à la fin du IX^{ème} s. chez Reginon de Prüm, mais ils y ont été sans doute ajoutés après coup⁶⁸. Les 8 formules apparaissent d'abord chez Odon de Cluny, abb. 927–942⁶⁹, ce qui nous intéresse ici particulièrement, même si la paternité du traité lui a été contestée⁷⁰; ensuite chez Guy d'Arezzo, m. 1050⁷¹; enfin,

⁶⁵ HUGLO (n. 50), p. 386.

⁶⁶ G. S. I, 41–42.

^{66 bis} Cf. J. CHAILLEY, *Ut queant laxis et les Origines de la Gamme*, dans: *AMI LVI* (1984), p. 48–69.

⁶⁷ K. MEYER (n. 2), p. 79.

⁶⁸ C. S. II, 1 sqq., en donne le texte et le fac-simile (ce dernier permet quelques corrections de détail). Les *formulae* sont p. 4–5a, 28–29b, 40–41a. K. Meyer semble à tort considérer la série comme complète.

⁶⁹ *Prooemium in tonarium*, G. S. I, 248–250.

⁷⁰ M. HUGLO, *L'auteur du Dialogue sur la musique attribué à Odon de Cluny*, dans: *Revue de Musicologie LV* (1969).

⁷¹ *De modorum formulis*, C. S. II, p. 81b (1er ton); 88a (2ème ton); 91a (3ème ton); 94b (4ème ton); 97b (5ème

pour les 7 premières formules seulement⁷², chez Bernon de Reichenau, abb. 1008–1048⁷³. Cette tradition pédagogique s'est maintenue jusqu'au XV^e s.⁷⁴.

K. Meyer (p. 81) croit pouvoir observer la concordance des idées entre les textes proposés par les *formulae* et les inscriptions de Cluny, à l'exception, dit-elle, du seul 4^eme ton. Les exceptions sont plus nombreuses qu'elle ne le dit : le 3^eme jour des Pèlerins d'Emmaüs n'est pas le 3^eme jour de la Résurrection, les 7 ordres d'Ange ne sont pas les 7 dons du St-Esprit ; dans la plupart des témoins aquitains, ce n'est pas le *sexta hora* de la Samaritaine qui est retenu, mais un *sexta hora ascendit in crucem* sans rapport avec le 6^eme ton de Cluny. Si d'autres tons montrent entre eux une certaine parenté, cela n'implique pas nécessairement influence des uns sur les autres, mais simplement référence aux mêmes sources de la symbolique scripturaire. Il faut savoir gré à K. Meyer d'avoir attiré l'attention sur ce répertoire, mais le considérer comme « source » des chapiteaux de Cluny négligerait le fait important qu'il ne s'agit pas de textes liturgiques, mais seulement de formules mnémotechniques d'école, à la fois sans fixité et sans prétention aucune à une symbolique des tons considérés.

5. L'éthos des modes chez les théoriciens de la musique

Telle qu'elle apparaît aux chapiteaux de Cluny, l'idée d'attribuer à tel ou tel mode un caractère particulier (*éthos*) est une théorie qui, sans jamais se généraliser ni donner lieu à une doctrine définie, n'a cessé de hanter les esprits depuis la *République* de Platon. Elle déborde largement le Moyen-Age, puisqu'on la retrouve encore chez Luther⁷⁵ et que, les 8 modes une fois disparus, elle renaîtra des cendres sous forme d'« *éthos des tonalités* ». Elle prendra place au chap. XXIV du traité d'harmonie de Rameau, et fera encore au XIX^e s. de multiples et sporadiques apparitions, sans jamais dépasser le stade des curiosités marginales⁷⁶.

Cette idée, écrit Th. Gérold⁷⁷, était pourtant « *complètement étrangère aux Pères et docteurs des premiers siècles de l'Eglise* », peut-être tout simplement parce que la classification des modes n'y avait pas encore cours. « *Ce n'est qu'au VI^e S., continue cet auteur, que nous retrouvons une théorie de l'éthos des modes, calquée en partie sur la théorie antique, mais s'appliquant plus spécialement aux chants de*

ton) ; 99b (6^eme ton) ; 102ab (7^eme ton) ; 107b (8^eme ton). L'authenticité d'attribution est mise en doute par J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino* (Florence 1953), p. 143, § C2.

⁷² Ce que ne signale pas K. Meyer. Bernon estime la 8^o « formule » *quasi rara et barbara* (G. S. II, 82b). Corriger une coquille dans la note 25 de K. Meyer : p. 79, lire G. S. II, 79 et non 73.

⁷³ *Tonarius*, G. S., 79 sqq.

⁷⁴ Voir notamment p. 80–81, et, parmi les sources, le *Speculum musicae* de Jean des Murs/Jacques de Liège, chap. 82, et les *Quatuor principalia* attribués par De Coussemaker à Simon Tunstede (C. S. IV, 235 sqq.) Les formules se trouvent en C. S. III aux pages 432b (1er ton), 437a (2^eme ton), 439b (3^eme ton), 442b–443a (4^eme ton), 447a (5^eme ton), 449a (6^eme ton), 452a (7^eme ton), 455b (8^eme ton). Contrairement à ce semble dire K. Meyer, p. 80, seul *Primum quaerite* figure, p. 452a, dans le traité *Ars intonandi* (C. S. II, 450), 2^eme partie dans De Coussemaker du *Tractatus de musica plana* que d'autres ont attribué à Tunstede.

⁷⁵ Voir note 39.

⁷⁶ En attendant la parution de nos *Eléments de philologie musicale*, sous presse aux éditions Leduc (1985), voir J. CHAILLEY, *Formation et transformations du langage musical* (1953), p. 20–24.

⁷⁷ TH. GÉROLD, *Les Pères de l'Eglise et la musique* (Strasbourg–Paris 1931), p. 160, note 3.

l'Eglise⁷⁸ ». Les textes sont nombreux, mais dispersés et très souvent contradictoires, ce qui démontre l'inconsistance de la doctrine. Ils ont été plusieurs fois réunis⁷⁹, et il suffira de résumer ici les principaux.

Bernon de Reichenau est le seul qui, à propos du 1er ton, se réfère à la valeur philosophique du nombre 1 telle que nous l'avons analysée (G. S. II, 65b) et telle qu'elle inspirera le chapiteau de Cluny. Encore le contexte manque-t-il de netteté en ce qui concerne l'application précise de cette exégèse au 1er ton lui-même. Pour Hermann Contract (G. S. II, 148a), ce ton est *gravis vel nobilis*, et Guy d'Arezzo parle de sa *nobilitas* (G. S. II, 61) et de son *cursus rectus et tranquillis* (G. S. II, 39b). Mais le « Chartreux » de C. S. II, 448a, le dira *motivus, id est habilis ad movendum*, et Gilles de Zamora (G. S. II, 387a) *mobilis et habilis*, ce qu'il considère comme signe de polyvalence, *ad omnes secundum affectus aptabilis*, suivi au XVème s. par Adam de Fulda qui le dira *omnibus aptus*. Pourquoi cette contradiction ? Sachant que depuis l'*Alia Musica* du IXème s. le 1er ton est faussement assimilé au dorien grec, et que Platon louait la gravité de ce mode, on en vient à se demander si l'épithète platonicienne n'aurait pas déteint sur le *nobilis* du 1er ton, et si une quelconque erreur de lecture fidèlement reproduite ensuite n'aurait pas un jour transformé *nobilis* en *mobilis* . . .

En ce qui concerne le 2ème ton, l'exégèse de Cluny est tout aussi isolée par rapport aux théoriciens de la musique. L'exégèse de Macrobe et saint Augustin semble avoir été ignorée par eux jusqu'au *Lucidarium* de Marchetto de Padoue (XIVème s.) dont nous avons cité le témoignage (G. S. III, 85a). Bernon (G. S. II, 65b) en fait mention dans son *Prooemium*, mais sans plus de contexte que pour le premier. Pour la plupart, le 2ème ton est surtout marqué par sa gravité, étrangère à Cluny. La *Summa musicae* parle de ses *precipitae et obscurae gravitates* (G. S. III, 235b), Jean Cotton de sa *rauca gravitas*, Guy d'Arezzo de ses *anfractus* (G. S. II, 61). Gilles de Zamora pousse cette gravité jusqu'à la lamentation : *gravis et flebilis, conventior tristibus et miseris, ut in threnis, hoc est lamentationibus Jeremiae* (G. S. II, 387a), Adam de Fulda le dit *tristibus aptus*. Seul Guy d'Arezzo ajoute aux sinuosités de ses *anfractus* une image de *saltatio* susceptible de rejoindre la danseuse de Cluny : *anfractis saltibus concinatur* (G. S. II, 39b). Encore faudrait-il être sûr que Guy parle bien du 2ème ton ; en effet, dans les deux principaux passages en cause (G. S. II, 39b et 61), il n'examine que quatre tons, et peu avant l'un de ces passages, G. S. II, 59a, il parle explicitement des *quatuor modi* d'une manière qui laisse entendre qu'il ne s'agit pas de la nomenclature à 8 tons, mais à 4 (protus, deutérus etc.), de sorte que cette description pourrait fort bien s'appliquer non au 2ème ton, mais au deutérus, c. à d. aux 3ème et 4ème tons.

Du 3ème ton, c'est en général l'amplitude du noyau teneur-finale qui retient l'attention, mais elle est interprétée de manières diverses. Guy d'Arezzo, sous la

⁷⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁹ Notamment par Johannes WOLF, *Anonymi cujusdam codex basilienensis*, dans : *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1893), p. 409 ; Th. GÉROLD (n. 77), p. 144–147, 151, 160–161, 170–179 ; LEO SCHRADER, notes de son article cité (n. 2) ; K. MEYER (*ibid.*), p. 76. Les références ne sont portées ici que pour G. S. et C. S. ; pour les autres, on les trouvera chez ces quatre auteurs.

réserve ci-dessus, le voit *garrulus et saevus, in sublime extollens audientium animos* (G. S. II, 39a), Adam de Fulda *iratus*, le « Chartreux » *severus et ad iram vel bella provocans* (C. S. II, 448a), Jean Cotton y relève une *severa et quasi indignans persultatio* (G. S. II, 251a). Aribon d'Orléans (G. S. II, 206a) est seul à parler de la Résurrection du Christ évoquée à Cluny, mais c'est moins à propos du 3ème ton qu'au sujet du tétracorde des *superiores*, comme il a été relevé plus haut (cf. n. 31).

Le 4ème ton n'apparaît nulle part sous l'aspect funèbre que lui donne Cluny, et que, on l'a vu, certains réservaient au 2ème. Il est « flatteur » pour le « Chartreux », *aptus adulanti, garrulus et blandus*, ce que reprendront plus tard Jean Cotton d'Afflighem (G. S. II, 251a, *adulatorius*) et Adam de Fulda (*blandus*). Quant à Guy d'Arezzo, s'il entend bien parler ici du deutérus authentique, il le voit d'une manière entièrement opposée à Cluny : *placidus laetitiamque indicans morum* (G. S. II, 39a).

Du 5ème ton, la leçon de morale clunisienne n'apparaîtra chez nos théoriciens que bien après elle (Jean Cotton, G. S. II, 251a). Aribon pensait aux cinq sens et à leurs cinq muses (*sic*, G. S. II, 220b), Hermann Contract le voit *voluptuosus* (G. S. II, 148a); Adam de Fulda le donnera aux gens joyeux, *laetis*, et Luther le dira *delectabilis, laetus, jubilans* (note 39).

Si Adam de Fulda au XVème s. adopte l'exégèse clunisienne en dédiant le 6ème ton *pietate probatis*, la plupart lui donnent un aspect lamentatoire qu'ignore Cluny. Il est *lacrymosus* pour Jean Cotton (G. S. II, 251a), *lamentabilis* pour Hermann Contract (G. S. II, 148a), *triste pius et lacrymabilis* pour Gilles de Zamora (G. S. II, 387b), pour le « Chartreux » sa *flebilis atque pia modulatio provocat ad lacrymas* (C. S. II, 448b). On a vu plus haut l'exégèse qu'en faisait Luther (note 39).

Le 7ème ton est pour tous les théoriciens celui de l'allégresse. Il est *lascivus, jocundus* pour Gilles de Zamora (G. S. II, 387b) comme pour le « Chartreux », qui le voit même *saliens* (C. S. II, 448b). Guy d'Arezzo le dit angélique, Adam de Fulda juvénile. Aucun rapport dans tout ceci avec l'exégèse clunisienne.

Si les Béatitudes du 8ème ton, sont, on l'a vu, relevées par la *Summa musicae* (G. S. III, 243a) et par Marchetto de Padoue (G. S. III, 86a) avec un sens quelque peu différent de celui de Cluny, c'est sous un autre aspect, *morosus et suavis*, que le décrit le « Chartreux ». Guy d'Arezzo, le seul à recouper à peu près l'interprétation clunisienne, en vante la perfection, et Adam de Fulda le dédie aux sages.

Dans toutes ces descriptions se confirme la remarque de Th. Gérold⁸⁰ affirmant qu'« il n'y a jamais eu d'unanimité chez les auteurs médiévaux » dans les spéculations de ce genre. Si les exégèses de Cluny coïncident par endroits avec tel ou tel théoricien antérieur, notamment avec Aribon et Guy d'Arezzo, les concordances sont trop rares et trop éparses pour permettre de faire d'eux une « source » systématique. Tout au plus la connaissance de leurs écrits a-t-elle pu, en certains cas, conforter l'auteur des maximes dans ses interprétations personnelles, mais il ne semble en rien les avoir empruntées à un modèle antérieur défini.

⁸⁰ GÉROLD, *op. cit.* (n. 77), p. 160, note 3.

Conclusion

Les chapiteaux des 8 Tons de la Musique constituent, à la charnière des XI^{ème} et XII^{ème} siècles, un ensemble original dont on ne peut, en l'état actuel, citer aucun autre exemple dans l'iconographie médiévale. A l'origine, on doit probablement supposer une intention apologétique s'insérant dans un plan d'ensemble dont J. K. Conant a esquissé une possible progression: la musique serait l'avant-dernière étape d'une «voie du salut» menant du péché originel à la Rédemption. Que cette exégèse soit ou non justifiée, l'objectif était de mettre en relief le rôle sanctificateur de la musique, et spécialement de la musique d'Eglise. La représentation des 8 tons suffisait à spécifier qu'il s'agissait de celle-ci, d'autant plus que ces 8 tons, dont le nombre rappelait celui des Béatitudes, avaient été assimilés aux compagnons de David chargés de la musique du Temple.

Dans cette fonction, les 8 tons avaient parfois été figurés (mss. byzantins) sous l'apparence de 8 compagnons de David, dansant et jouant des instruments comme leur maître. L'image semble être ensuite passée dans les tonaires aquitains du XI^{ème} s. sous la forme d'un David révérentiel initial, suivi de 8 musiciens ou groupes de musiciens répartis sans attribution fixe à travers les formules du tonaire. Dans l'un des manuscrits, David est remplacé par Pythagore, ce qui met l'accent sur l'aspect musical au lieu de la valeur morale. Ainsi se trouve justifiée l'exception que présente dans la thématique de l'image la présence «positive» de jongleurs sévèrement stigmatisés en d'autres circonstances par les gens d'Eglise. En aucun cas cependant on n'avait vu ces musiciens, comme à Cluny, chargés par leur spécialité de personnifier tel ou tel ton.

Pour parvenir à ce but, Cluny ne disposait pas d'une tradition stable. Les Pères de l'Eglise ignoraient l'octoéchos, et si les musicographes s'étaient parfois essayés, sous influence des doctrines platoniciennes, à lui découvrir un éthos, c'était en ordre dispersé et avec de larges divergences. C'est moins à l'exégèse musicale que firent appel les inspirateurs des chapiteaux qu'à la symbolique des Nombres.

La réalisation du projet comportait deux étapes: rédaction du programme, traduction en images. La première témoigne de l'humanisme du maître d'œuvre. Le style des maximes, leur rédaction en vers métriques, la recherche du mot rare, tout laisse voir dans celui-ci un théologien plutôt qu'un musicien. En axant son exégèse sur le symbolisme du Nombre (ce nombre étant le plus souvent fourni par le numéro du ton), l'auteur de ces vers se situait dans le droit fil de la pensée augustinienne; (*Numeros*), avait écrit le saint docteur, *in Scripturis esse sacratissimos et mysteriorum plenissimos, ex quibusdam quos inde nosse potuimus, dignissime credimus*⁸¹. La démarche était différente de celle des écolâtres qui, pour faire retenir les *formulae* musicales des 8 tons, avaient imaginé d'accoler à chacun un texte scripturaire contenant l'énoncé de leur numéro. L'objectif ici était exclusivement mnémotechnique (ces antiennes fictives n'ont jamais été reconnues par la liturgie) et ne comportait aucun sous-entendu exégétique.

⁸¹ *Quaestiones in Heptateuchum*, I, CLII, Patr. Lat. 3, col. 589.

Symbolisme donc des 8 tons – les 8 Béatitudes – mais aussi de leur structuration en dyades authentique-plagal (authentiques assis, plagaux debout). Le *protus* évoque les Nombres de la Création: *Un* originel, *fons et origo*, que l'on traduira par un homme jeune, assis, ordonnant ses notes sur un instrument à touche; *Deux* féminin symbolisé par une danseuse (le *chorus matronalis* d'Arignon) jouant de cymbales dont la chaînette marque la subordination. Le *deutérus* groupe les nombres de la Rédemption, mort et résurrection: celle du Christ-Dieu d'abord, *tertia die*, exempte de corruption; celle du chrétien ensuite, signifiée par la sortie du tombeau de Lazare le *quatrième jour* après corruption; le *Trois* sera signifié par un symbole augustinien: le tétracorde supérieur pris dans l'hexacorde figure les membres du Christ tendus sur la Croix, que le harpiste réanime en les faisant vibrer; le *Quatre* sera figuré par un *tintinnabulum* funéraire.

A partir du 5ème ton (2ème colonne confiée à un atelier différent), la destruction des figures ne permet plus de connaître que les maximes, dont le symbolisme se poursuit sans rupture. Le *tritus* évoque les vertus de la vie chrétienne: vertus actives pour le *Cinq* authentique (vigilance des 5 Vierges Sages), vertus passives pour le *Six* plagal de l'*affectum pietatis*. Le *tetrardus* enfin exalte les Nombres de la Vie Eternelle par l'octroi des *Sept* dons du Saint-Esprit menant à la félicité des *Huit* Béatitudes.

Initiative sans modèles directs, la tentative clunisienne n'a pas non plus connu de disciples. Lorsque d'une de ses scènes, celle du 4ème ton, sera copiée cent ans plus tard à Autun, le nouveau sculpteur ne comprendra plus les symboles de son modèle et modifiera la scène à son gré sans en tenir aucun compte.

Ainsi le groupe des 8 tons de Cluny représente-t-il une tentative unique de spiritualisation de la musique, partie intégrante du nouvel humanisme dont pour longtemps l'abbatîat de St Hugues venait de marquer l'ascendant spirituel dans la grande métropole.

The Influence of the *Ballet de cour* in the Genesis of the French Baroque Suite

DAVID JOSEPH BUCH (MT. PLEASANT, MICHIGAN)

Some of the most perplexing questions for the student of 17th-century instrumental music concern the origin of groupings of miscellaneous pieces, most of which are dance types, known today as baroque suites. In his article on the suite in *The New Grove Dictionary*, David Fuller notes that while the origin of the suite can be dated in the decade 1620–30 and located on the London-Paris axis, further details of its beginnings are obscure.¹ Fuller also points out the puzzling problem in the origin of

¹ DAVID FULLER, *Suite*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 18 (London 1980), p. 339.