

ANMELDELSER

Bøger

H 159 Montpellier. Tonary of St Bénigne of Dijon. Transcribed and annotated by Finn Egeland Hansen (= Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, II). Dan Fog Musikforlag, Copenhagen, 1974. 607 pp., transcription p. 1-495.

En 1847, le musicologue français Danjou découvrait à la bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier un manuscrit tellement important à ses yeux qu'il en fit faire au cours des années suivantes une copie aussi exacte que possible, aujourd'hui conservée à la Bibliothèque nationale de Paris (ms. latin 8881). Ce manuscrit présentait pour les musicologues de l'époque un intérêt considérable, car ils le considéraient à juste titre comme la plus ancienne "clé" permettant de déchiffrer avec certitude les neumes sans lignes que Jean d'Affligem comparait à un puits sans corde "*quasi puteus sine fune*" . . . Grâce à ce manuscrit digrapté, noté en neumes traduits par le système alphabétique, Dom Joseph Pothier avait pu améliorer la restitution mélodique des chants de la messe dans son *Liber Gradualis* de 1883: quelques années après, deux planches de ce manuscrit paraissaient dans la *Paléographie Musicale* (t. III, pl. 189-190), en attendant que le manuscrit tout entier soit reproduit au tome VIII de la même collection qui parut par fascicules trimestriels de 1901 à 1905, avec une maigre présentation du manuscrit au tome VII, p. 9-18.

Cependant, cette publication ouvrait la voie à des monographies de détail: celle de Baralli (1910 à 1911) sur les tableaux marginaux et sur l'épisème; celle de J. Gmelch (1911), sur les "Vierteltonstufen", problème que l'Ecole de Solesmes a toujours éludé; enfin, mon article des *Annales Musicologiques* (t. IV, 1956, p. 7-18) qui établissait par plusieurs preuves convergentes l'origine dijonnaise du manuscrit de Montpellier puis ma thèse sur les *Tonaires* (1971) qui remplaçait ce manuscrit dans le contexte des tonaires français du XI^e siècle, "comme un témoin de la tradition musicale instaurée à St. Bénigne de Dijon par Guillaume de Volpiano" (p. 331).

La publication de ce très important manuscrit méritait d'être reprise sous forme de transcription et son étude devait être renouvelée par un chercheur qualifié: c'est justement à cette double tâche que s'est attelé depuis 1966 un jeune chercheur danois, Finn Egeland Hansen: grâce à une subvention de la Fondation Rask-Ørsted, le manuscrit de Montpellier a été transcrit en *nota quadrata* à partir d'une transcription exécutée en grand format et réduite photographiquement.

Cette transcription, remarquablement soignée est précédée d'une introduction de 50 pages et elle est suivie de divers index analytiques: index des pièces du tonnaire de l'Office et de l'office propre de saint Urbain, ajoutés au début du manuscrit, index du grand tonnaire de la Messe; reconstitution du graduel d'après les marginalia (p. 532); index des offices de saint Blaise et de saint Hilaire, enfin apparatus critique (p. 551).

Dans l'introduction, Finn Egeland Hansen commence son investigation par une description codicologique très précise qui a été faite *in vivo* à Montpellier même. On doit louer l'Auteur d'avoir tenu à examiner sur pièce et non sur photographies ces points importants pour la codicologie qui ne peuvent être constatés que par un examen direct: structure des cahiers (p. 23*), réglure (p. 24*), couleur des encres, analyse d'écritures et de notations, additions des mains postérieures. Hansen nous montre une fois de plus que les problèmes de paléographie ne peuvent être résolus sur la simple étude d'un facsimilé.

Suivant l'Auteur (p. 26*), six copistes auraient collaboré à la transcription du texte du manuscrit de Montpellier, quatre pour la notation neumatique et deux pour la notation alphabétique. Nous nous confions aux conclusions de son analyse, bien que dans le détail nous ne puissions contrôler les constatations qui ont permis d'atteindre ces conclusions. Une analyse des écritures de différentes mains dans un même manuscrit ne saurait désormais aboutir à des conclusions définitives que si elle est menée suivant la méthode rigoureuse définie par Léon Gilissen dans son *Expertise des écritures médiévales* (Bru-

xelles 1973), parue en même temps que l'ouvrage de Hansen.

Sur la question de la notation musicale de Montpellier, trois plans sont à considérer: 1. la notation neumatique; 2. la notation alphabétique qui "traduit" la précédente; 3. les signes spéciaux qui s'insèrent dans la succession alphabétique.

1. La notation neumatique de Montpellier, indépendamment des additions faites au début, à la fin et çà ou là dans le manuscrit lui-même, est due à quatre notateurs et en outre, au fol. 19, lignes 9-12, une addition est due au copiste de la main A. La notation neumatique est analysée avec une très grande minutie par Hansen, analyse heureusement complétée par l'illustration donnée sur trois planches photographiques. On doit pourtant supposer que ce notateur expérimenté a dû travailler sur d'autres manuscrits dijonnais portant des additions de neumes, tels que Montpellier, Fac. de Médecine H 57, 151, 154, 219, 306, 360 (facsimilé dans *Annales Musicologiques* IV, 1956, p. 16-17), 412; dans Paris, B.N. lat. 102, 1025, n. acq. lat. 1618, dans les manuscrits de Dijon et de Troyes provenant de St. Bénigne; travail immense qui ferait le sujet d'un autre ouvrage! . . . Cette enquête d'ensemble permettrait probablement de cerner de plus près un problème important, celle de la date du manuscrit de Montpellier, et de sa place dans l'histoire de St. Bénigne au moment de la réforme monastique de Guillaume sur laquelle s'est penché tout récemment N. Bulst, dans ses *Untersuchungen zu den Klosterreformen Wilhelms von Dijon, 962-1031* (Bonn, 1973).

2. La notation alphabétique du tonnaire de Montpellier permet de déchiffrer les mé-

lodies notées en neumes. Cette ingénieuse réalisation qui associe les signes neumatiques à la notation alphabétique n'est pourtant pas une innovation de l'Ecole dijonnaise: l'invention du procédé remonte plus haut et doit être restitué à Hucbald de Saint-Amand. Dans sa *Musica* écrite en 893, mais malheureusement éclipsée au cours du XI^e siècle par la diffusion des écrits de Guy d'Arezzo, Hucbald suggère que les avantages respectifs des *notae consuetudinariae* et des *litterulae appositae* soient combinés en vue de faciliter la lecture à vue (GS I 118, éd. Yves Chartier, 1977, § 46, texte latin et traduction française). Suivant Sigebert de Gembloux (éd. R. Witte, 1974, p. 82), cette invention géniale devait permettre la lecture à vue, *sine magistro*, des mélodies notées en neumes.

Cependant, dans le manuscrit de Montpellier, les lettres n'ont pas été insérées entre les neumes, comme le suggère Hucbald, mais *sous* les neumes: à part cette disposition et le choix des lettres, le principe est bien le même de part et d'autre. D'où provient la notation alphabétique en question? Elle ne provient pas de Boèce, comme chez Hucbald. Elle se compose d'une série continue de minuscules de l'alphabet depuis *a* (= la grave) jusqu'à *p* (= la aigu de la deuxième octave) et non pas de deux séries majuscules et minuscules comme dans le *Dialogus de Musica* italien (Ps.-Odon) et dans le *Micrologus* de Guy. La série minuscule *a - p* a été très répandue en Normandie dans les monastères réformés par Guillaume de Volpiano (cf. liste de manuscrits par S. Corbin, dans *A Jumièges*, Congrès scientifique II, 1955, p. 913-924, avec complé-

ments de M. Huglo dans *Revue de musicologie* L, 1964, p. 226, n. 3). De ce fait, le critique se trouve devant trois hypothèses:

- a. ou bien Dijon et la Normandie sont tributaires d'un système plus ancien (italien peut-être, Guillaume étant originaire de Volpiano);
- b. ou bien Guillaume de Dijon a diffusé sa notation en Normandie (cf. p. 21*, note 12), en même temps que ses constitutions monastiques, grâce surtout à l'appui de son neveu Jean de Fécamp: mais alors, pourquoi ne retrouve-t-on pas en Normandie les symboles spéciaux propres au seul graduel dijonnais?
- c. ou enfin, Dijon aurait emprunté sa notation alphabétique à la Normandie et il l'aurait ensuite enrichie des symboles en question: telle est la position de Hansen qui repose sur une timide suggestion ("very cautiously", p. 21*) que la main de scribe E serait celle de Guillaume lui-même. Mais cette prudente suggestion ne saurait devenir une conclusion certaine sans un examen d'ensemble de tous les manuscrits dijonnais, comme on l'a dit plus haut.

3. La différence essentielle qui distingue la notation dijonnaise de celle de ses filiales normandes est la présence de signes particuliers en forme de demie lettre H au milieu de la série alphabétique continue dans les parages du demi-ton. Dans ces signes additionnels, Gmelch voit des intervalles plus petits que le demi-ton, comparables au quart de ton de la musique vocale orientale, degrés qui ont évidemment disparu à la fin du XI^e siècle, au moment du passage à la notation sur tétragramme, mais que Hansen a eu l'heureuse

idée de transcrire au moyen de notes évidées. Dans la tradition postérieure, notée sur lignes, les signes en question ont été soit ramenés au terme supérieur du demi-ton soit au terme inférieur: par exemple, dans l'introit de l'Ascension, *Viri Galilaei* du VII^e ton, sur la deuxième syllabe de *vi-dis-tis*, on relève un tel signe qui, ici dans la transcription, a été traduit par un Si (p. 131, n^o 567). L'éditeur écarte d'un trait de plume sans appel l'interprétation de Gmelch (p. 43*), mais il a néanmoins transcrit ces signes d'une note conventionnelle. Dans un manuscrit d'école, qui classe les pièces suivant l'ordre des tons, la présence de ces signes doit sûrement avoir une signification. C'est également pour une raison didactique que les pièces portent une indication d'ambitus donnée par la lettre C (= *Circuitus cantilenae*: voir p. 29*). Mais est-ce bien d'après ce critère que les pièces sont classées à l'intérieur de chaque mode? Il serait intéressant de chercher la raison qui a guidé le classement des pièces dans ce tonaire.

Autre problème posé par Montpellier: quel sort ont trouvé ces signes spéciaux et le classement tonal des pièces du tonaire dans la tradition dijonnaise postérieure, connue par le graduel de St. Bénigne de Bruxelles (Bibl. Royale II 3824 [Fétis 1173]) que Hansen a consulté à plusieurs reprises? La comparaison serait particulièrement intéressante sur le cas des communions évangéliques du Carême, sur la communion *Passer* — qu'on retrouve encore dans le tonaire contemporain d'Odo-rannus de Sens, — enfin, sur les autres pièces qui, dans les tonaires sont sujettes à modifications. Il resterait enfin à étudier les sources du répertoire de St. Bénigne,

entre autres les versets d'alleluia et les trois offices propres mentionnés plus haut.

Ces problèmes soulevés par un tel manuscrit débordent évidemment le cadre que l'Auteur s'est imposé dans son admirable édition: sa transcription et surtout son minutieux appareil critique final (pp. 551 ss.) constituent un indispensable instrument de travail pour les recherches musicologiques ultérieures. Son édition offre une clé qui permet d'ouvrir de larges perspectives sur le manuscrit dijonnais de Montpellier, sur son environnement immédiat et lointain — la congrégation de St. Bénigne, au dire de Bulst, comptait 1200 moines répartis dans 40 monastères — enfin sur le XI^e siècle lui-même, point de départ d'une renaissance des lettres et des arts, siècle d'un autre italien qui devint abbé du Bec en Normandie, saint Anselme . . .

L'ouvrage de Finn Egeland Hansen, d'une haute tenue scientifique, se présente dans une belle et solide reliure et sous une typographie artistique qui fait le plus grand honneur aux éditions de musique Dan Fog. Sans nul doute, cet ouvrage apporte aux études de musicologie médiévale un nouveau ferment et un stimulant, en même temps qu'un modèle de méthode scientifique.

Michel Huglo