

Francia – Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Bd. 33/1

2006

DOI: 10.11588/fr.2006.1.45281

Copyright

Das Digitalisat wird Ihnen von perspectivia.net, der Online-Publikationsplattform der Stiftung Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (DGIA), zur Verfügung gestellt. Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

CHRISTIAN MEYER

LA REICHENAU ET LES AVANT-COURRIERS
DE LA »RÉCEPTION GUIDONIENNE«
DANS L'ESPACE GERMANIQUE

Jusqu'au XI^e siècle, et sans doute encore bien plus tard, la pratique musicale et les répertoires liturgiques réformés à l'époque carolingienne se perpétuent avant tout dans la tradition orale. La notation musicale n'apparaît que timidement vers la fin du IX^e siècle et ne se développe de manière plus systématique qu'au cours de la seconde moitié du X^e siècle, notamment dans la région du Lac de Constance et dans le Nord de la France. Cette notation ne donne qu'une indication relativement imprécise des hauteurs et ne peut aujourd'hui être déchiffrée que par référence à la même mélodie notée sur portée. C'est dire qu'en matière de musique et de chant, le transfert de savoir est avant tout un transfert de pratique. Le livre de chant, même couvert de notation, n'est qu'une aide pour celui qui possède la mémoire du répertoire.

Le savoir constitué et conceptualisé dans les traités de la pratique musicale est largement tributaire de cette pratique musicale de tradition orale qui prédomine tout au long du Moyen Âge. C'est dire qu'un traité relatif à la pratique musicale ne pouvait être réellement lu, compris et utilisé avec profit, que dans les zones culturelles – voire les institutions – dans et pour lesquelles il a été écrit. C'est le cas exemplaire, semble-t-il, de la *Musica Enchiriadis*, composée vers la fin du IX^e siècle par un abbé de Werden¹. Ce traité, qui a dominé la culture musicale des X^e et XI^e siècles, n'a guère été copié ailleurs que dans une zone géographique qui recouvre la Lotharingie, la vallée du Rhin, la haute vallée du Danube et la Bavière – à l'exception singulière, pour les témoins les plus anciens, d'une copie intégrale du traité, exécutée vers la fin du XI^e siècle à l'abbaye du Mont Cassin².

La première moitié du XI^e siècle est marquée par un changement de paradigme sans doute commandé par une innovation majeure: l'introduction du monocorde comme instrument de régulation et de contrôle de la pratique musicale³. Depuis la renaissance carolingienne et la réintroduction du *De institutione musica* de Boèce dans le savoir occidental, le monocorde est perçu, peut-être même pratiqué, comme un instrument susceptible de valider par la sensibilité l'échelle des sons fondée sur une logique arithmétique, une philosophie des nombres venue de l'antiquité pythagoricienne. Or, au tournant de l'an Mil et dans les décennies qui suivent, le monocorde devient soudain un régulateur de la pratique musicale elle-même: pour établir l'échelle des sons, on imagine des divisions plus simples, plus rapides et plus efficaces que celles que propose le quatrième livre de la *Musique* de Boèce. Les sons étalonnés sur le monocorde se potentialisent en notation musicale avec l'utilisation des sept premières lettres de l'alphabet pour désigner les sept sons de l'octave. Ces lettres reportées sur la table du monocorde demeureront longtemps le mode de notation privilégié des théoriciens de la musique. Au même moment, le monocorde est recommandé pour l'enseignement de la musique et le contrôle de la justesse des intervalles mélodiques. La place centrale du monocorde est affirmée pour la première fois, autour de l'an Mil, dans le bref *Dialogus de musica* attribué dans la tradition médiévale à un moine du nom d'Odon (que certains copistes médiévaux ont voulu identifier avec

1 Dieter TORKEWITZ, Zur Entstehung der Musica und Scolica Enchiriadis, dans: Acta Musicologica 69 (1997), p. 156–181; ID., Das älteste Dokument zur Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit, Stuttgart 1999 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 44).

2 Monte Cassino, Biblioteca Abbaziale, ms. 318, p. 70–90.

3 Cf. Christian MEYER, Mensura monochordi. »La division du monocorde« (IX^e–XV^e siècles), Paris 1996.

Odon de Cluny)⁴. Elle est ensuite réaffirmée par Guy d'Arezzo.

Le monocorde, porteur de notation musicale, annonce enfin l'avènement d'une pratique musicale libérée de son ancrage dans l'oralité. La notation musicale gagne ainsi progressivement en précision (notamment l'indication des hauteurs) et la transmission d'une mélodie ainsi notée peut désormais s'affranchir de la mémoire longuement acquise du chantre. La division du monocorde installe enfin durablement le paradigme d'une échelle musicale de sept sons reproductibles dans diverses tessitures en rapport d'octave.

La Reichenau

L'abbaye de la Reichenau est, au cours de la première moitié du XI^e siècle, l'un des rares lieux de l'espace germanique dont on puisse aujourd'hui qualifier aussi précisément la dimension innovante et où s'opère un changement radical dans les pratiques musicales cultivées dans l'espace germanique. Deux noms peuvent être associés à cet événement: l'abbé Bernon et le moine Hermann⁵. C'est en effet à la Reichenau que l'on voit poindre la première réception – et dans une quasi-simultanéité – des innovations décrites et mises en œuvre au sud des Alpes, tout d'abord quelque part en Lombardie par l'auteur anonyme du *Dialogus de musica*, puis par Guy d'Arezzo, à Pomposa, sur les rives de la mer Adriatique, puis à Arezzo. Dans l'espace germanique, l'amorce de ces innovations prend aussi la figure d'une contestation radicale d'un enseignement plus que centenaire, celui du présumé abbé Hoger de Werden, concepteur et rédacteur de la *Musica Enchiriadis*.

La réforme dont témoignent les écrits sur la musique de Bernon et de Hermann s'articule autour de quatre préoccupations:

1. celle d'instaurer la référence au monocorde comme instrument régulateur de la pratique, mais aussi comme système de représentation des échelles modales;
2. d'élaborer de nouvelles notations musicales susceptibles de préciser les hauteurs relatives des sons;
3. d'imaginer des instruments théorico-pratiques permettant de déterminer le mode d'un chant;
4. enfin de restaurer le tonaire, livre de référence qui classe les chants liturgiques en fonction de leur qualité modale.

Le monocorde et la notation alphabétique

L'introduction du monocorde dans l'enseignement de la musique est documentée pour la première fois dans un petit traité dialogué, rédigé autour de l'An mil, sans doute en Lombardie. Après une brève définition de la musique comme savoir pratique, l'auteur expose sa méthode d'enseignement qui consiste à faire entendre à l'élève les sons sur le monocorde:

D. Quid est Musica?

M. Veraciter canendi scientia, et facilis ad canendi perfectionem via.

D. Quomodo?

4 Michel HUGLO, L'auteur du «Dialogue sur la musique» attribué à Odon, dans: *Revue de Musicologie* 55 (1969), p. 121–171.

5 Hans OESCH, *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*, Bern 1961 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II/9); Michael KLAPER, *Die musikalische Überlieferung aus dem Kloster Reichenau im 11. Jahrhundert und die musikalische Tätigkeit des Abtes Berno (1008–1048)*, dans: Walter PASS, Alexander RAUSCH (éd.), *Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau*, Tutzing 2001 (*Musica mediaevalis Europae occidentalis*, 8), p. 1–40; Franz BRUNHÖLZL, *Histoire de la Littérature latine du Moyen Âge*, t. 2: De la fin de l'époque carolingienne au milieu du XI^e siècle, Turnhout 1996, p. 389–401.

M. Sicut magister omnes tibi litteras primum ostendit in tabula: ita et musicus omnes cantilenaе voces in monochordo insinuat.

D. Quale est illud monochordum?

M. Lignum longum quadratum in modum capsae, et intus concavum in modum citharae, super quod posita chorda sonat, cuius sonitu varietates vocum facile comprehendis⁶.

»– Le disciple. Qu'est-ce que la musique?

– Le maître. La science de chanter correctement et la méthode d'atteindre facilement la perfection du chant.

– Le disciple. Comment?

– Le maître. De même qu'un maître commence par te montrer au tableau toutes les lettres, de même le musicien confie toutes les notes de la mélodie au monocorde.

– Le disciple. Qu'est-ce que ce monocorde?

– Le maître. Une pièce de bois, carrée, comme une boîte, et creuse à l'intérieur comme une cythare, sur laquelle résonne une corde dont le son te permet d'appréhender facilement des différences entre les notes.«

L'efficacité de cette méthode tient principalement au fait que les sons produits sur le monocorde sont désignés, sur la table de l'instrument, par des lettres à l'aide desquelles il est possible de noter, à leur tour, les mélodies elles-mêmes:

D. Qualiter una chorda multas et varias voces reddit?

M. Litterae vel notae, quibus musici utuntur, in linea, quae est sub chorda, per ordinem positae sunt: dumque modulus inter lineam chordamque decurrit, per easdem litteras curtando vel elongando chorda omnem cantum mirabiliter facit: et dum pueris per ipsas litteras aliqua notatur antiphona, facilius et melius a chorda discunt, quam si ab homine illam audirent: et post paucorum mensium tempus exercitati, ablata chorda, solo visu indubitanter proferunt, quod nunquam audierunt⁷.

»– Le disciple. Comment une seule corde peut-elle rendre toutes ces notes, si différentes?

– Le maître. Les lettres ou les notes dont se servent les musiciens, sont disposées, dans l'ordre, sur une ligne tracée sous la corde: lorsque le chevalet est déplacé entre la ligne et la corde, parcourant ces mêmes lettres, raccourcissant ou allongeant la corde, elle restitue admirablement n'importe quel chant et lorsqu'une antienne est notée à l'aide de ces mêmes lettres à l'attention des enfants, ils l'apprendront plus facilement et bien mieux partant de la corde qu'en l'écoutant, chantée par la voix de l'homme. Après quelques mois d'exercice, une fois la corde retirée, ils sauront chanter sans hésiter ce qu'ils n'auront jamais entendu.«

La méthode du monocorde est donc non seulement une méthode d'apprentissage de la justesse des intervalles mélodiques. Elle bouleverse également les modes de transmission de la musique en privilégiant l'écriture comme mode d'apprentissage et de lecture de la musique, réduisant ainsi singulièrement le vecteur de la tradition orale et de la mémorisation. En outre les notations alphabétiques liées à l'usage du monocorde sont volontiers utilisées à des fins pratico-théoriques, notamment dans le cadre du tonaire ou du traité de musique, mais aussi pour noter des pièces du répertoire liturgique⁸. Par ailleurs, le traité qui expose cette

6 Martin GERBERT (éd.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vol., St. Blasien 1784 (réimpr. Hildesheim 1963), t. 1, p. 252.

7 Ibid., p. 252–253.

8 Voir Nancy PHILLIPS, *Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert*, dans: Thomas F. ERTELT, Frieder ZAMINER (éd.), *Geschichte der Musiktheorie*, t. 4, Darmstadt 2000, p. 560 et suiv., 574, 577.

méthode d'enseignement ne semble guère avoir franchi les Alpes avant la seconde moitié du XI^e siècle⁹, alors même que les principes de cet enseignement semblent déjà bien connus par Bernon et Hermannus Contractus: l'idée de »restaurer« le monocorde tient déjà, en effet, une place centrale chez Bernon, dans son traité-tonaire rédigé entre 1021 et 1036¹⁰, et plus encore chez Hermannus Contractus (1013–1054) qui connaît à l'évidence le principe de la notation alphabétique décrite par l'auteur du *Dialogus de musica*¹¹.

L'importance historique que prendra la notation alphabétique »pré-guidonienne«, ne doit pas occulter que, d'une manière plus générale, l'élaboration de notations alphabétiques constitue une tendance générale de l'*ars musica* autour de l'an Mil. D'autres systèmes ont en effet été imaginés et assez largement diffusés, comme celui de la notion dite »a-p«, particulièrement répandue dans les abbayes normandes réformées par Guillaume de Volpiano et dont l'usage se répandra de là en Angleterre avant de disparaître au cours du XII^e siècle¹². Ces innovations participent à l'évidence de ce même souci de fixer plus précisément les hauteurs des sons, de donner à la notation musicale une certaine autonomie et de la dissocier ainsi des mécanismes traditionnels de la transmission des répertoires musicaux¹³.

Instruments théorico-pratiques

Vers la fin de sa *Musica*, Hermann évoque une règle destinée à déterminer le trope d'une pièce, l'un des quatre modes fondamentaux des chants. Hermann présente au demeurant cette règle comme un héritage des Anciens qu'il convient d'affiner et de clarifier¹⁴. Cette règle consiste à créer une sorte d'échelle minimale par ajout d'un ton, au grave et à l'aigu du tétracorde fondamental (quatre notes progressant par ton, demi-ton et ton), soit: A^{ton} B^{demi-ton} C^{ton} D ou D^{ton} E^{demi-ton} F^{ton} G. En ajoutant, comme le préconise Hermann, un ton à chaque extrémité de ce tétracorde on obtient un hexacorde centré autour d'un demi-ton C^{ton} D^{ton} E^{demi-ton} F^{ton} G^{ton} a.

Cette échelle de six notes n'est autre que l'hexacorde également mis en œuvre par Guy d'Arezzo dans sa théorie de la reconnaissance des modes telle qu'elle est exposée dans le *Micrologus*¹⁵. Elle constitue une sorte de grille permettant de déterminer la »manière d'être« des notes d'un chant par rapport à la finale. Ainsi, explique Hermannus Contractus, un chant du premier mode (finale sur Ré) descendra d'un ton et s'élèvera d'une quinte structurée par ton, demi-ton et deux tons: *Primus modus vocum est qui tono deponitur et prima specie diapente intenditur; hic habet agnitionem in hac antiphona, »Prophetae praedicaverunt«, et »In tuo adventu«, et similibus quae sex chordas non excedunt.* – »La première

9 L'un des témoins les plus anciens est un manuscrit provenant de Tegernsee (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 19421).

10 Alexander RAUSCH, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau*, Tutzing 1999 (*Musica mediaevalis Europae occidentalis*, 5).

11 Wilhelm BRAMBACH (éd.), *Hermanni Contracti Musica*, Leipzig 1884; Leonard ELLINWOOD (éd.), *Musica Hermanni Contracti*, Rochester 1952 (Eastman School of Music Studies, 2). Sur la réception des écrits de Hermannus Contractus, cf. Michael BERNHARD, *Zur Rezeption der musiktheoretischen Werke des Hermannus Contractus*, dans: PASS, RAUSCH, *Beiträge* (voir n. 5), p. 99–126.

12 Sur les notations alphabétiques en général, voir Nancy PHILLIPS (voir n. 8), p. 549–586. Sur la notation »a-p«, voir Alma C. BROWNE, *The a – p System of Letter Notation*, dans: *Musica Disciplina* 35 (1981), p. 5–54, et PHILLIPS (voir n. 8), p. 554–572.

13 Le tonaire »digrapte« de Dijon qui associe notation neumatique à *campo aperto* et notation alphabétique »a-p« en offre un exemple paradigmatique. Sur ce tonaire, édité aux tomes VII–VIII de la »Paléographie musicale«, voir: Michel HUGLO, *Le tonaire de Saint-Bénigne de Dijon*, dans: *Annales Musicologiques* 4 (1956), p. 7–18, et PHILLIPS (voir n. 8), p. 565–572.

14 ELLINWOOD (voir n. 11), p. 57–61.

15 Joseph SMITS VAN WAESBERGHE (éd.), *Guidonis Aretini micrologus*, Rome 1955 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 4), ch. VII: »De affinitate vocum ...«, p. 122–129.

dant ou descendant entre deux sons consécutifs. Dans cette notation, l'intervalle est symbolisé à l'aide d'une lettre caractéristique – *e* pour *equisonus* (unisson), *s* pour *semitonium* (demi-ton), *t* pour *tonus* – ou d'un signe composite associant deux lettres – par exemple *delta* et *s* suscrit pour *diapente cum semitono* (sixte mineure).

On remarquera que cette notation est, à l'évidence, destinée à accompagner une notation neumatique, car les symboles en question ne précisent pas la direction, ascendante ou descendante, de l'intervalle. Celle-ci était donc indiquée par la forme du neume. Au demeurant, dans la pratique, cette notation »par intervalles«, pour demeurer lisible, supposait qu'elle fût associée à des neumes simples comme le *punctum* ou la *virga* (des notes isolées), ou, tout au plus, le *podatus* (neume ascendant de deux notes) ou la *clivis* (neume descendant de deux notes). Cette notation, qui semble bien s'être répandue à partir de la Reichenau et, selon une hypothèse de Felix Heinzer, sans doute sous l'influence de la réforme bénédictine²⁰, a cependant été bien vite éclipsée par l'introduction et la diffusion, au XII^e siècle, de la notation sur portée, dont Guy d'Arezzo décrit, dès les années 1020, le principe dans son *Prologue* à l'antiphonaire²¹.

Le tonaire

À une époque où l'on ignorait la notation musicale, le tonaire était un livre pratique »destiné à faire apprendre méthodiquement au chantre les éléments variables d'une psalmodie très évoluée«²². Le tonaire consignait ainsi, par leur incipit, l'ensemble des pièces associées à la psalmodie, en particulier les antiennes de l'office mais également, parfois, les graduels, versets d'Alleluia, offertoires et communions de la messe. Les pièces étaient classées par ton, et secondairement par »différence psalmodique«, c'est-à-dire la formule mélodique sur laquelle se chantent les six syllabes *Se-cu-lo-rum A-men* de la petite doxologie qui conclut le verset psalmique ou le psaume. La formule doit être choisie de manière à assurer une transition »euphonique« entre la psalmodie et la réintonation de l'antienne. Le tonaire, conçu avant tout pour la formation pratique du chantre intéressera aussi bien des auteurs versés dans l'*ars musica*, soucieux de donner un fondement théorique à ces classements sans doute réalisés de manière empirique: la *musica cum tonario* deviendra ainsi un genre de littérature théorico-pratique privilégié particulièrement dans l'espace germanique; l'un des premiers témoins est celui que Reginon de Prüm a composé aux alentours de l'an 900.

La Reichenau tient ici encore une place particulière que l'on ne peut ici qu'esquisser à grands traits:

- Autour de l'an Mil, on y réalise la »version« du prétendu »tonaire carolingien«²³, sans doute d'après un témoin local. Quoi qu'il en soit, la Reichenau apparaît ainsi comme

(*Divitiae Musicae Artis*, A Xb), p. 44–51 et Wulf ARLT, Die Intervallnotation des Hermannus Contractus in Gradualien des 11. und 12. Jahrhunderts: das Basler Fragment N I 6 Nr. 63 und der Engelberger Codex 1003, dans: Peter CAHN, Ann-Katrin HEIMER (dir.), *De musica et cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Helmut Hucke zum 60. Geburtstag*, Hildesheim, Zurich, New York 1993, p. 243–257.

20 Felix HEINZER, Maulbronn und die Buchkultur Südwestdeutschlands im 12. und 13. Jahrhundert, dans: Peter RÜCKERT, Dieter PLANCK (dir.), *Anfänge der Zisterzienser in Südwestdeutschland. Politik, Kunst und Literatur im Umfeld des Klosters Maulbronn*, Stuttgart 1999 (*Oberrheinische Studien*, 16), p. 161.

21 [Joseph SMITS VAN WAESBERGHE (éd.)], *Guidonis Prologus in antiphonarium*, Buren 1975 (*Divitiae Musicae Artis*, A. III), p. 63 et suiv.

22 Michel HUGLO, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison*, Paris 1971, p. 12.

23 Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 5. Cf. Walter LIPPHARDT, *Der Karolingische Tonar von Metz*, Münster 1965 (*Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen*, 43), passim, surtout p. 297–302; HUGLO, *Tonaires*, p. 37–45; Hartmut HOFFMANN, *Bamberger Handschriften des 10. und des 11. Jahrhunderts*, Hannover 1995 (*MGH, Schriften*, 39), p. 32, 38, 63, 64, 94, 144.

- l'un des quelques rares centres avec Metz (et peut-être Gorze) à avoir apporté une attention particulière à la question de la correction modale ou tonale du répertoire.
- L'activité autour du tonaire est également marquée par la composition, vers 1075, d'un nouveau tonaire utilisant la notation «par intervalles» de Hermannus Contractus pour indiquer précisément l'ambitus des antiennes, au-dessous et au-dessus de la finale²⁴. Le rédacteur du tonaire affecte par ailleurs un soin particulier à décrire précisément les formules mélodiques constitutives des différences psalmodiques.
 - Entre la rédaction de ces deux tonaires (si la datation du second est exacte), se situe enfin l'activité tout aussi remarquable de l'abbé Bernon qui compose, sans doute dans les années 1020 son tonaire qu'il dotera d'une solide introduction théorique en rupture avec la tradition illustrée par la *Musica Enchiriadis*²⁵. Plus d'une vingtaine de témoins complets de ce traité-tonaire dédié au puissant archevêque de Cologne Pilgrim, souvent accompagnés du tonaire original (parfois d'un tonaire de substitution), témoigne de la fortune et de l'autorité de ce texte théorico-pratique dans l'aire germanique jusqu'au XIII^e siècle. Cette riche tradition textuelle suggère enfin que ce traité a sans doute pesé sur la normalisation des répertoires, ou tout au moins des caractéristiques modales des chants, au cours de cette période décisive de l'histoire de la musique où le répertoire est peu à peu noté sur lignes.

On n'insistera enfin sans doute jamais assez sur la rupture que marquent les innovations introduites en l'abbaye de la Reichenau et qui conduiront par la suite, sous l'influence conjuguée de la réception des écrits de Guy d'Arezzo, au déclin puis à l'abandon de l'enseignement et des théories développées par l'auteur de la *Musica Enchiriadis*. Si Bernon revendique clairement l'autorité de Boèce et l'échelle des sons correspondant au grand système parfait hérité de la tradition grecque, Hermann semble être en revanche l'un des premiers (et rares) théoriciens à tirer les conséquences théoriques de ce «retour» à Boèce:

Illud quoque sciendum, quod cum in uno diapason VII diversae voces non nisi duo quadrichorda efficiant, septenarius vero unam ut cunctis liquet medietatem possideat, necesse est duo quadrichorda ipsa una medietate continuari, quod Greci synaphen, nos coniunctionem possumus dicere, ut videlicet superioris sit quarta vel acutissima posterioris vero prima vel gravissima. (...) Quo in loco quidam Enchiriadis Musicae auctor non mediocriter erravit, qui ipsa bina septenarium vocum quadrichorda duabus contra naturam medietatibus separans, ipsius medietatis tropum quod impossibile est duplicavit, et ita pro duorum naturali positione tonorum continuum tritonum incurrit, sicque totius monochordi structuram regulari eius ordine disturbato destruxit, et tam eam quae est secundum antiquos atque modernos, quam eam quae est secundum ipsius naturae auctoritatem harmoniae speculationem confudit²⁶.

«Il faut aussi savoir que, puisqu'au sein d'une octave sept sons différents ne réalisent que deux tétracordes, et que le nombre sept ne possède, de toute évidence, qu'un seul milieu, il est nécessaire de joindre les deux tétracordes en un seul milieu, ce que les grecs appellent «synaphe» et que nous pouvons appeler une «conjonction»: ainsi la quatrième note, ou la plus aiguë du premier sera la première ou la plus grave du suivant. (...) Sur ce point l'auteur de la *Musica Enchiriadis* s'est lourdement trompé: séparant, contre nature, les deux tétracordes des sept sons par deux notes médianes, il dédoubla le trope du milieu, ce qui ne se peut, et ainsi survint, à la faveur de la position naturelle de deux tons, un triton continu. Il détruisit ainsi la structure du mono-

24 Éd. Heinrich SOWA, *Quellen zur Transformation der Antiphonen. Tonar- und Rhythmusstudien*, Kassel 1935, p. 5 et suiv., 81-154 (éd.). Cf. BERNHARD, *Rezeption* (voir n. 11), p. 109.

25 Éd. A. RAUSCH, *Musiktraktate* (voir n. 10).

26 Éd. ELLINWOOD, *Musica* (voir n. 11), p. 23-24.

corde tout entier, la série régulière de ses sons ayant été perturbée, et il mit sans dessus dessous la théorie des sons, tant celle qu'anciens et modernes cultivent, que celle que l'on tient de l'autorité de la nature.»

La même critique revient encore sous la plume de Guillaume d'Hirsau²⁷. Mais au-delà de ces remarques, la contestation du système de la *Musica Enchiriadis* n'a cependant guère laissé de trace, une fois la double octave de Boèce réintroduite dans la théorie de la musique, si ce n'est par quelques remarques éparses sur l'absence du »si bémol« dans l'échelle de la *Musica Enchiriadis*²⁸.

Si l'on peut tenir pour acquis que la première moitié du XI^e siècle est traversée par un vaste courant de réformes musicales reposant sur une innovation majeure, à savoir l'introduction du monocorde dans la pratique du musicien, la Reichenau semble avoir joué un rôle central à cet égard, même si l'abbaye s'inscrit par ailleurs dans un réseau de réformes (ou de centres réformateurs) et même s'il demeure difficile d'en décrire les liens concrets. Si aucun lien direct ne conduit – dans l'histoire de la musique – vers Cluny ou vers Gorze, c'est, en revanche et un peu plus tard, l'activité au sein de la Congrégation d'Hirsau (Guillaume d'Hirsau, puis son disciple Theoger de Metz) qui semble avoir été la plus féconde – sans oublier, l'extraordinaire dynamisme réformateur en matière de musique, de l'ordre de Cîteaux dans les premières décennies du XII^e siècle.

Dans cette première moitié du XI^e siècle, on demeure toutefois surpris de voir émerger, presque au même moment, de part et d'autre des Alpes, des »tendances« théoriques et des conduites pratiques et pédagogiques très comparables, et qui ne semblent pas reposer sur de simples transferts de savoir livresque. Pour l'anecdote, une figure comme Bernon, abbé de la Reichenau de 1008 à 1048, retient l'attention. Placé à la tête de cette abbaye par Henri II en 1008, Bernon est proche de la réforme clunisienne. Il avait entrepris de réformer l'abbaye et d'assurer ses anciens privilèges et ses biens matériels. Abbé bâtisseur, il a fait reconstruire la cathédrale de Mittelzell, consacrée en 1048 en présence de l'empereur Henri III et qui abritait des reliques de saint Marc. L'abbé de la Reichenau retient enfin l'attention par ses contacts privilégiés avec la péninsule italienne. Bernon s'est rendu en effet à deux reprises au moins à Rome, en 1014 pour le couronnement de Henri II, et au mois de mars 1027 pour le sacre de Conrad II. On notera que c'est sensiblement à la même époque que Guy d'Arezzo présente sa méthode et ses écrits au pape Jean XIX²⁹. Au-delà de l'anecdote, on retiendra surtout que ces réformes musicales correspondent à un changement de paradigme qui tourne autour de l'instauration, dans la pratique musicale et dans les modes d'apprentissage et de transmission des répertoires musicaux, du grand système parfait de Boèce – en occurrence l'échelle heptatonique et la double octave validée par le monocorde. Ce changement de paradigme est d'autant plus efficace qu'il coïncide avec cette volonté évidente de codification et de normalisation des répertoires musicaux qu'il semble précisément avoir rendues possibles.

27 *Otto in enchiriade sua (...) noluit eandem in uno et eodem loco primam et quartam dicere; sed ut eo manifestius duplicem esse designaret, proprio quidem loco ac ordine, id est quarto quartam nominat, et tono interiecto quinto in loco primam pronuntiat, et sic ex una D naturaliter utraque unum faciente, contra naturam quodammodo duas facit*, éd. Denis HARBINSON, *Willehelmi Hirsaugensis musica*, Rome 1975 (Corpus Scriptorum de Musica, 23), p. 45.

28 Comme, par exemple, dans ce commentaire anonyme du *Micrologus* (dernier tiers du XI^e s.): *Ob hoc enim Guido monochordum suum fecit diatonicum, quia maxime duos tantum tonos continuaret; rarissime enim tres continuat, ut semper post duos interiecta semitonii dulcedine magis consonas voces redderet, cum in monochordo Enchiriadis tritonus semper continuatus non bene sonet*, éd. P. Cölestin VIVELL, *Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aretini*, Wien 1917 (Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, philos.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, 185/5), p. 41.

29 La date du voyage de Guy d'Arezzo est controversée. Les dates de 1027, 1028, voire 1030–1032 (Smits van Waesberghe) ont été avancées.