

Modi vocum

Réflexions sur la théorie modale médiévale

Nicolas Meeùs (Université de Paris Sorbonne)

Cet article a été publié dans *Con-Scientia Musica. Contrappunti per Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, A. R. Addressi, I. Macchiarella, M. Privitera et M. Russo éd., Libreria Musicale Italiana 2010, p. 21-33.

Guido d'Arezzo consacre le chapitre VII de son *Micrologus* à l'*Affinitas vocum per quattuor modos*, « l'affinité des notes selon quatre modes » :

Cum autem septem sint voces, quia aliae ut diximus, sunt eadem, septenas sufficit explicare, quae diversorum modorum et diversarum sunt qualitatum.

Primus modus vocum est, cum vox tono deponitur et tono et semitonio duobusque tonis intenditur, ut .A. et .D.

Secundus modus est, cum vox duobus tonis remissa semitonio et duobus tonis intenditur, ut .B. et .E.

Tertius est qui semitonio et duobus tonis descendit, duobus vero tonis ascendit, ut .C. et .F.

Quartus vero deponitur tono, surgit autem per duos tonos et semitonium, ut .G.

Et nota quod se per ordinem sequuntur, ut primus in .A., secundus in .B., tertius in .C. Itemque primus in .D., secundus in .E., tertius in .F., quartus in .G. Itemque nota has vocum affinitates per diatessaron et diapente constructas: .A. enim ad .D. et .B. ad .E. et .C. ad .F. a gravibus diatessaron, ab acutis vero diapente coniungitur hoc modo:

Puisqu'il n'y a que sept notes, car les autres, comme nous l'avons dit, sont les mêmes, il suffit d'en expliquer sept, qui diffèrent par le mode et par la qualité.

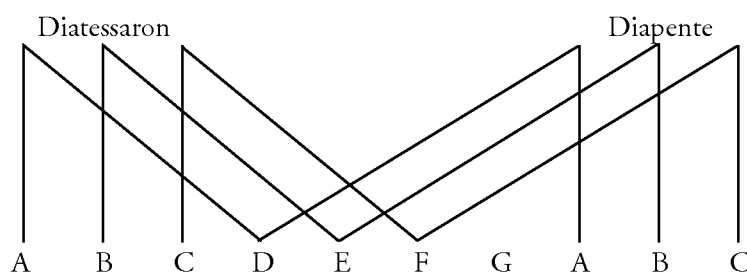
Le premier mode des notes est lorsque depuis la note on descend d'un ton et on monte d'un ton, d'un demi ton et de deux tons, comme .A. et .D.

Le deuxième mode est lorsque la note permet de descendre de deux tons et de monter d'un demi ton et de deux tons, comme .B. et .E.

Le troisième mode est celui qui descend d'un demi ton et de deux tons et qui monte de deux tons, comme .C. et .F.

Quant au quatrième, il descend d'un ton et monte de deux tons et un demi ton, comme .G.

Et notez qu'ils se suivent dans l'ordre, le premier sur .A., le deuxième sur .B., le troisième sur .C. Puis à nouveau le premier sur .D., le deuxième sur .E., le troisième sur .F. et le quatrième sur .G. De même, notez que ces affinités de notes se construisent par quarts et par quintes. L'intervalle de .A. à .D., de .B. à .E. et de .C. à .F. est en effet d'une quarte dans les graves, d'une quinte dans les aigus, comme ceci :



(CSM 4:117-119)

Une première lecture de ce texte donne à penser qu'il concerne les modes du chant ecclésiastique, plus précisément les quatre *maneriae*, les quatre paires de modes formées chacune de l'authentique et du plagal de même finale : Guido indiquerait seulement que chacune des quatre notes du tétracorde peut servir de finale à l'une des quatre *maneriae*. C'est de cette manière que la plupart des commentateurs ont interprété ce chapitre et qu'ils ont expliqué, rétrospectivement, des doctrines antérieures, notamment celles d'Hucbald de Saint-Amand et de ses contemporains, et des doctrines postérieures, en particulier celle d'Hermannus Contractus.

Je voudrais défendre ici l'idée que ce que Guido cherche à faire, au contraire, c'est de commenter la structure du système diatonique, fondée selon lui sur quatre « qualités » des notes, pour y rattacher ensuite le système modal. L'enjeu de ce débat n'est pas anodin :

- Il s'agit, d'abord, de savoir ce qui vient en premier, les *modi vocum* ou les *maneriae*, ou, en d'autres termes, de déterminer si les notes tirent leur qualité des modes ecclésiastiques auxquels elles sont associées ou si, au contraire, ce sont ces modes qui tirent leurs caractéristiques des notes auxquelles ils se rattachent. Je soutiens que la structure du système diatonique, telle qu'elle a été conçue au moins depuis le IX^e siècle en Occident, est ainsi faite qu'il ne peut y avoir que quatre *modi vocum*, quatre « qualités des notes ». Je crois en outre qu'il n'est pas besoin de chercher plus loin la raison pour laquelle il n'y a que quatre *maneriae* — et donc huit modes.
- Il s'agit, à un niveau plus général, de dire s'il est possible que des « qualités des notes », des *modi vocum*, existent indépendamment d'un système modal de type formulaire. C'est ce qu'affirmait déjà Jacques Handschin dans *Der Toncharacter* (1948). Les travaux d'Annie Labussière (1997 et 2006) sur le geste et la structure du chant traditionnel reposent sur l'hypothèse d'une échelle générale dotée d'une hiérarchisation forte, indépendante de toute considération de tel ou tel mode particulier. Mario Baroni, Rossana Dalmonte et Carlo Jacoboni (2003:295 sq.) commentent des

tournures mélodiques du chant grégorien qu'ils ne cherchent pas à associer à tel ou tel mode et qui semblent liées plutôt à l'échelle diatonique elle-même, notamment à son substrat pentatonique : de telles configurations générales sont possibles, selon moi, précisément en vertu de « qualités systémiques » des notes, c'est-à-dire de qualités qui ont leur origine dans la structure du système diatonique, indépendantes d'éventuelles fonctions modales (MEEÛS, 2000).

La confusion qui règne dans les commentaires du chapitre VII du *Micrologus* a son origine, pour une bonne part, dans l'ambiguïté du terme *modus*. Dans les pages qui suivent, je traduirai chaque fois que nécessaire l'expression *modus vocum* en « qualité des notes », sous l'autorité de Guido lui-même qui écrit que les notes sont *diversorum modorum et diversarum qualitatum*. Je réserverai le terme français « mode » au sens qu'on lui donne généralement aujourd'hui, désignant les huit modes ecclésiastiques.

* * *

Richard L. Crocker, notant que le « modèle tonal » (*tonal pattern*) du *modus vocum* s'étend de .C. à .a. pour trois des quatre degrés, considère que

Guido [...] veut décrire l'ensemble d'intervalles à l'intérieur duquel les mouvements ascendants et descendants depuis les finales sont identiques aux divers endroits où on peut situer celles-ci. Il semble avoir pensé, cependant, qu'il n'était pas souhaitable de décrire à l'intérieur de la sixte majeure .C.–.a. le mouvement ascendant et descendant depuis la quatrième finale, .G., soit parce que cela ne serait pas utile pour des pièces à finale .G., soit parce qu'il pensait que la montée et la descente autour de .G. étaient suffisamment différentes de celles autour d'aucun autre degré pour rendre l'analogie infructueuse. [...] Si l'on exprime la pensée de Guido spécifiquement en termes des finales, on peut argumenter (comme je pense que Guido le faisait) qu'il n'y a à proprement parler que trois finales, si on ne considère que le mouvement ascendant depuis la finale. (CROCKER 1972:24)

Cette interprétation n'est pas justifiable parce que rien ne permet d'affirmer que Guido discute ici des finales modales : les modes ecclésiastiques eux-mêmes ne sont pas traités avant le chapitre X du *Micrologus* et le terme « finale » n'y apparaît pas avant le chapitre XI. Lorsqu'il écrit que la description de « la quatrième finale, .G. » dans l'ambitus de la sixte majeure .C.–.a. « ne serait pas utile pour des pièces à finale .G. », Crocker paraît penser que cette sixte ne permet pas un mouvement ascendant suffisant au-dessus de la finale du 7^e mode (.G. authentique). Mais cet argument pourrait s'appliquer aussi bien au 2^e mode (.D. plagal), alors qu'il n'est peut-être pas valable pour le 8^e mode (.G. plagal). En outre, la sixte majeure envisagée par Guido pourrait se noter .F.–.E. aussi bien que .C.–.A. : rien ne permet de l'associer particulièrement aux finales modales.

En vérité, il est particulièrement problématique de considérer que les *modi vocum* sont des tessitures, comme le fait Crocker en particulier dans sa discussion du passage de la *Musica* d'Hermannus Contractus qu'il rapproche du chapitre VII du *Micrologus*. Hermannus écrit :

Accipe tetrachordum quodcumque volueris, verbi gratia gravium, addito utrinque tono, habes terminos modorum qui fiunt sedes troporum. Sunt autem quatuor tropi, et totidem vocum modi.

Primus modus vocum est qui tono deponitur et prima specie diapente intenditur; hic habet agnitionem in hac antiphona, Prophetæ prædicaverunt, et In tuo adventu, et similibus quæ sex chordas non excedunt. Hic modus in principalibus proti chordis, .A., .D., .a., .d., agnoscitur.

Secundum modum ditono remissum et secunda specie diatesseron intensum in principalibus chordis deuteri, .B., .E., .b., .e., existentem, pandit hæc antiphona, Gloria hæc est, et similes seu authenticæ seu subiugales, quæ sex chordas non excedunt.

Tercius modus tercia specie diatesseron remittitur et ditono intenditur, sicut triti principales chordæ, .C., .F., .c., .f., declarant; huius indicium est in hac antiphona, Modicum et non videbitis, et similibus.

Quartum modum vocum tono intensum et quarta specie diapente remissum tetrardo aptamus; quia ipsius principales chordæ .D., .G., .d., .g. illum conficiunt. Qui in his antiphonis, Si vere fratres, et Multi venient et similibus potest dinosci.

Quæ ergo dicta sunt in sex vocibus constructa tam senarii numeri quam maximi intervalli quod tot vocibus constat perfectionem demonstrant.

(Éd. Ellinwood:57-59)

La différence entre ce texte et celui de Guido résulte d'un effort de normalisation : Hermannus décrit ici les quatre qualités des notes dans le même ambitus de sixte. Ceci le contraint à admettre qu'une note peut posséder deux qualités distinctes : .D. et .d. sont à la fois de la première qualité des notes (dans la sixte .C.–.a. ou .c.–.aa.) et de la quatrième (dans la sixte .Γ.–.E. ou .G.–.e.).

Prenez le tétracorde que vous voudrez, par exemple celui des *graves* ; en ajoutant de chaque côté un ton, vous avez les limites des modes qui forment le siège des tropes. Il y a en effet quatre tropes et autant de *modi vocum*.

La première qualité des notes est celle dont on descend d'un ton et dont on monte d'une quinte de première espèce ; on peut en prendre connaissance dans cette antienne, *Prophetæ prædicaverunt*, et dans *In tuo adventu* et d'autres semblables qui n'excèdent pas six degrés. Cette qualité se reconnaît dans les [degrés] principaux du *protus*, .A., .D., .a. et .d.

La seconde qualité des notes, dont on descend d'un diton et on monte d'une quarte de deuxième espèce et qui se trouve sur les degrés principaux du *deuterus*, .B., .E., .b. et .e., est illustrée par l'antienne *Gloria hæc est* et d'autres semblables, tant authentiques que plagales, qui n'excèdent pas six degrés.

De la troisième qualité des notes, on descend d'une quarte de troisième espèce et on monte d'un diton, comme les degrés principaux du *tritus*, .C. .F. .c. .f., le démontrent ; cette antienne *Modicum et non videbitis* et d'autres en sont l'exemple.

La quatrième qualité des notes, dont on monte d'un ton et on descend d'une quinte de quatrième espèce, est assignée au *tetrardus*, car ses degrés principaux, .D., .G., .d. et .g. s'y conforment. On peut la reconnaître dans ces antiennes : *Si vere fratres* et *Multi venient* et d'autres semblables.

Ce qui vient d'être dit, fondé sur six notes, démontre la perfection tant du nombre sénaire que du plus grand intervalle qui se forme de ce nombre de notes.

C'était pour éviter cette double attribution que Guido avait insisté, au début de son chapitre VII, sur le fait qu'il suffisait d'expliquer sept notes : ce nombre impair justifiait qu'une des quatre qualités ne soit pas affectée à deux notes.

Hermannus paraît indiquer sans équivoque que les *modi vocum* sont des qualités de notes individuelles, déterminées par les intervalles qui les entourent dans un ambitus de sixte, sans que rien permette d'en conclure que cet ambitus serait aussi celui de mélodies modales ; s'il s'efforce malgré tout de trouver dans le répertoire des mélodies qui peuvent illustrer son propos, c'est seulement par défaut d'autres moyens pour décrire efficacement l'ambitus de sixte, mais il ne prétend aucunement que ces mélodies couvrant une sixte seraient en quelque sorte plus « normales » que d'autres. Pourtant, dans la traduction d'Ellinwood citée par Crocker (1972:19-20), *habes terminos modorum qui fiunt sedes troporum* devient *you then have the limits of the tonal patterns which form the basis of the modes* — ou *modes* doit sans doute se comprendre au sens de « mode ecclésiastique ». Cette traduction semble devoir être rejetée pour plusieurs raisons :

- Les *terminos modorum* sont les limites d'un ambitus qui est le même pour les quatre qualités des notes. On ne peut donc pas y voir quatre *tonal patterns* différents car, si *pattern* il y a, ce n'est qu'un modèle unique, la sixte majeure — celle que Crocker lui-même appelle la « sixte d'Hermann », valable pour tous les modes. Il faut probablement comprendre les *terminos modorum* comme « les limites de la sixte à l'intérieur de laquelle se déterminent les qualités des notes » — *terminos modorum* renvoie aux *modi vocum*, et pas aux modes ecclésiastiques, qu'Hermannus appelle *tropos*.
- Cette sixte, dans laquelle on reconnaît l'hexacorde de solmisation, ne peut « former le siège des tropes », d'une part puisqu'elle est la même pour tous et d'autre part parce que rares sont les mélodies modales qui s'y limitent. Ce sont les *modi vocum*, les qualités des notes, qui forment le « siège des tropes » — notamment en y exerçant le rôle de finales, sans doute, mais ce point demande plus ample examen. Hermannus dit explicitement que les qualités des notes se reconnaissent dans les « degrés principaux » des modes, non seulement les finales, mais aussi leur quarte inférieure ou leur quinte supérieure, c'est-à-dire les notes qui délimitent les espèces de quartes et de quintes qu'il d'écrit par ailleurs ; c'est à ce titre de degrés principaux que ces notes sont le « siège des tropes ». Il faut souligner en outre qu'Hermannus suggère que la sixte majeure peut se

former à partir de « n'importe quel tétracorde » et qu'il propose en exemple, dès le premier paragraphe du texte ci-dessus, le tétracorde des *graves* plutôt que celui des *finales*.

- La description des quatre *modi vocum* n'est donc pas celle de *patterns*, de modèles mélodiques ou scalaires, mais bien celle de qualités de notes qui résultent de leur position dans un *pattern* unique. D'ailleurs, rien n'indique que les quatre qualités des notes soient exclusives l'une de l'autre. Rien n'indique que .D., par exemple, n'est du *primus modus vocum* qu'à la condition que la mélodie soit elle-même du *protus*, ni que, dans ce cas, dans cette même mélodie, .E. ne puisse avoir la qualité du deuxième *modus vocum*, .F. celle du troisième, .G. celle du quatrième. Les qualités des notes ne dépendent pas de l'attribution modale de la mélodie dans laquelle elles apparaissent. Il faut noter d'ailleurs que les *modi vocum* sont numérotés *primus*, *secundus*, *tertius* et *quartus*, alors que les tropes sont *protus*, *deuteurus*, *tritus* et *tetrardus*.

Dolores Pesce, parce que la thèse qu'elle défend est que ces textes visent la théorie médiévale de l'*affinitas*, qui concerne les finales modales, en donne une interprétation proche de celle de Crocker (et d'Ellinwood). Les théoriciens qui en ont discuté le concept, écrit-elle,

tentaient de réconcilier certains chants problématiques avec le système à huit modes en termes à la fois de classification et de notation ; ils ont établi que ces chants pourraient se terminer sur une note en affinité avec l'une des finales modales normales. (PESCE 1987:2)

Elle indique que les *modi vocum* sont des « qualités ou des formules modales » (*modal quality or pattern*) et ajoute que Guido

souligne la relation à la quinte en raison d'une considération pratique : les degrés à la quinte au-dessus des finales normales offrent une position modale alternative. [...] Il a reconnu l'affinité entre une finale et les degrés une quinte plus haut et une quarte plus bas dans le fait que tous sont environnés d'une même configuration des tons et des demi-tons dans l'intervalle d'une sixte. [...] Ce qui est frappant dans la discussion de Guido, c'est qu'il attribue à ces segments identiques une signification modale. Chaque mode, à l'exception du *tetrardus*, peut être identifié par la configuration d'intervalles entourant sa finale ou son *affinalis* dans la tessiture d'une sixte — le *modus vocum*. (PESCE 1987:19)

Pesce reconnaît en passant que Guido a « l'intention plus large de fournir une interprétation de la construction du système tonal », mais elle ne développe pas ce point (PESCE 1987:19).

Harold Powers et Frans Wiering consacrent un paragraphe de l'article « Mode » du *New Grove* [2001] aux théories de Guido et d'Hermannus (§ II.3.ii.b), ainsi qu'à leurs développements chez Guillaume de Hirsau. Parce qu'ils croient, comme les musicologues cités ci-dessus, que la sixte décrite par Hermannus est le « siège des tropes », ils s'étonnent de son ambitus limité et notent

que cet hexacorde ne convient pour les mélodies de mode authentique que dans le cas du *protus*. Ils écrivent par exemple :

Une composition en *deuteurus* qui se maintiendrait strictement dans les limites du *sedes troporum* soit ne peut monter qu'à la quarte au-dessus du degré modal, et serait alors plagale, ou ne pourrait jamais descendre jusqu'à sa finale; si le degré modal est .E. ou .e., par exemple, le *sedes troporum* ne peut être que .C.–.a. (plagal) ou .G.–.e. (sans la finale au bas de l'ambitus). (POWERS et WIERING [2001]:§II.3.ii.b)

Powers et Wiering transcrivent les *modi vocum* en notation musicale à la manière de l'exemple 1 ci-dessous, comme des fragments mélodiques ou scalaires dont la première note est chaque fois le degré concerné. La disposition de l'exemple montre bien que l'ambitus de sixte ne peut s'accommoder de mélodies authentiques qu'en *protus* ; deux variantes sont proposées pour le *tetrardus*, pour lequel l'ambitus décrit dans l'*Epistola de ignoto cantu* est plus large que celui du *Micrologus*.

The image shows six musical staves in bass clef, each representing a different degree of a mode. The first two rows show scales for degrees 4, 5, and 6, and degrees 1, 2, and 3. The third row shows two variants for degree 7, labeled IV-A and IV-B. The notes are represented by square symbols on a five-line staff.

Exemple 1 : *Modi vocum* selon Powers et Wiering (« Mode », *New Grove*, ex. 8a ; la variante IV-A correspond au texte de l'*Epistola* ; la variante IV-B est déduite du *Micrologus*)

La disposition de l'exemple 2 ci-dessous me semble rendre un meilleur compte de ce que Guido voulait dire. Les qualités des notes se déterminent par la position du degré considéré dans l'hexacorde — pour les trois premiers d'entre eux, du moins. L'hésitation concernant le quatrième *modus vocum* a été corrigée dans la *Musica* d'Hermannus Contractus, comme on l'a vu plus haut.

The image shows four musical staves in bass clef, each representing a different degree of a mode. The scales are labeled I, II, III, and IV. The notes are represented by square symbols on a five-line staff. Below the staves, the notes are labeled with letters: .D., .A., .E., .B., .F., .C., .G.

Exemple 2 : *Modi vocum* selon Guido d'Arezzo (la description proposée pour le quatrième d'entre eux combine les données du *Micrologus* et celles de l'*Epistola*)

On voit bien le lien entre la doctrine des *modi vocum* et celle de la solmisation : les quatre qualités des notes correspondent aux syllabes *re*, *mi*, *fa* et *sol* ; les qualités décrites peuvent être définies comme des « qualités tétracordales » (voir aussi MEEÛS, 1992 et 2000). Deux groupes de questions demeurent ouverts :

- Quel est l'intérêt de définir de la sorte des « qualités des notes » ? Pourquoi n'y en a-t-il que quatre, pourquoi un ambitus de sixte ?
- Quel est le lien de cette doctrine avec celle des modes ecclésiastiques et, plus particulièrement, avec celle de la finale modale ?

* * *

La discussion du positionnement des notes dans le système général des sons est un enjeu capital pour la théorie musicale médiévale. Comme le souligne Oskar Becker (en jouant sur deux sens possibles du mot allemand *Ton*, à la fois « son » et « note »), dans la conception pythagoricienne,

Nur die zahlenmäßig fest bestimmten Töne (die zu einer bestimmten Tonleiter gehören) sind überhaupt Töne im musikalischen Sinne. Zwischentöne sind gar keine Töne nach griechischer Auffassung; sie sind nicht wahrhaft. Nur ein zahlenmäßig Bestimmtes ist ein Ton — ist überhaupt ein Seiendes.

Seuls les sons numériquement déterminés (appartenant à une échelle déterminée) sont des notes au sens musical. Les sons intermédiaires ne sont pas des notes dans la conception grecque, ils ne sont pas véritables. Seul ce qui est numériquement déterminé est une note — est un existant.

(BECKER 1957:164)

Hucbald exprime ceci très clairement dans sa *Musica*, vers 900 :

Sonos, quibus per quaedam veluti elementa ad Musicam prisci aestimaverunt ingrediendum, graeco nomine phthongos voluerunt appellare, id est, non qualescumque sonos, utputa quarumlibet insensibilium rerum, aut certe irrationabilium voces animalium; sed eos tantum, quos rationabili discretos ac determinatos quantitate, quique melodiae apti existerent, ipsi certissima totius cantilenaefundamenta iecerunt.

Les Anciens ont voulu nommer *phthongos* ces sons qui sont comme des éléments par lesquels il faut concevoir la musique ; c'est-à-dire, non pas n'importe quels sons, comme ceux de choses insensibles, ni certainement ceux des cris irrationnels d'animaux, mais seulement ceux-là qui, discrétisés et déterminés par une quantité rationnelle, seraient aptes à n'importe quelle mélodie : ceux-là, ils les ont établi comme les fondements certains de toute cantilène.

(GSI:107)

Guido lui-même avait énuméré au chapitre IV du *Micrologus* six consonances — c'est-à-dire six intervalles numériquement déterminés : ton et demi-ton, tierce majeure et tierce mineure, quarte et quinte (*Habes itaque sex vocum consonantias, id est tonum, semitonium, ditonum, semiditonum,*

diatessaron et diapente, CSM IV:105). Les qualités des notes démontrent comment chacun des degrés s'inscrit dans ces rapports de consonance avec ses voisins jusqu'à l'intervalle maximum d'une quinte — ce qui constitue une raison partielle pour laquelle les notes extrêmes de l'ambitus de sixte ne se voient pas attribuer de *modus* (une autre raison étant qu'elles ont déjà un *modus* dans un autre ambitus de sixte).

La description du système diatonique au chapitre VII du *Micrologus* obéit à une double logique, qui sera au fondement de la solmisation développée peu après par Guido lui-même :

- Une logique heptacordale en vertu de laquelle il suffit d'expliquer sept notes, « car les autres sont les mêmes ». Le système diatonique résulte de la concaténation d'heptacordes disjoints, tous semblables. C'est le principe d'identité à l'octave, qui sous-tend encore aujourd'hui la théorie des classes de hauteurs (*pitch classes*), formalisée arithmétiquement, dans le cadre de l'échelle chromatique, comme un ensemble modulo 12, et qui s'exprime au moyen âge par la notation alphabétique guidonienne, les *litterae* de la solmisation.
- Une logique tétracordale selon laquelle le système diatonique résulte de la concaténation, alternativement conjointe et disjointe, de tétracordes tous semblables. Le tétracorde est le plus petit module qui permette, par simple répétition, de décrire complètement l'échelle diatonique : il est donc à la base de la description la plus économique possible, fondée sur quatre qualités de notes seulement. Le prix à payer pour cette économie est la relative irrégularité résultant de l'alternance de la conjonction et de la disjonction, qui rend en outre difficile une formalisation arithmétique modulaire. Guido, dans le *Micrologus*, s'est rendu compte que les qualités tétracordales des notes peuvent se décrire dans l'ambitus maximum d'un hexacorde : ce sera celui de la solmisation, dans lequel les quatre qualités des notes s'expriment par les syllabes (*voces*) *re*, *mi*, *fa* et *sol*. L'hexacorde est en effet l'ambitus le plus large dans lequel peut s'exprimer l'économie de la logique tétracordale ; au-delà, il faut passer à la logique heptacordale. L'adjonction de deux *voces* de solmisation, *ut* et *la*, à celles qui désignent les quatre qualités des notes, a pour but de faciliter les nuances, mais ne crée pas de qualités supplémentaires puisque ces deux notes ont déjà les qualités *fa* et *ré* dans l'hexacorde par bécarré (l'hexacorde par bémol ne sera pas considéré ici).

Il reste à déterminer comment la doctrine des quatre qualités des notes se rattache à celle des modes ecclésiastiques et de leurs finales. L'opinion de Dolores Pesce, signalée ci-dessus, selon

laquelle l'intention de Guido et d'Hermannus était de décrire la possibilité pour les mélodies modales de finir sur des degrés en affinité avec les finales régulières, invite à relire « ce qui paraît être la première référence, dans les traités latins conservés, à ce qui a été connu plus tard comme le concept d'*affinitas* » (PESCE 1987:6-7), dans la *Musica* d'Hucbald de Saint-Amand. Après avoir décrit le système diatonique sur deux octaves et sa construction en tétracordes, Hucbald écrit :

Quatuor a primis tribus, id est, lichanos hypaton, hypate meson, parypate meson, lichanos meson, quatuor modis vel tropis, quos nunc tonos dicunt, hoc est, protus, deuterus, tritus, tetrardus, perficiendis aptantur: ita ut singulae earum quatuor chordarum geminos sibi tropos regant subiectos, principalem, qui autentus, et lateralem, qui plagius appellatur [...] ita ut ad aliquam ipsarum quatuor quantavis ultra citraque variabiliter circumacta, necessario omnis, quaecumque fuerit, redigatur cantilena. Unde et eaedem finales appellatae, quod finem in ipsis cuncta, quae canuntur, accipiant. [...]

Ad quarum exemplar caetera nihilominus tetrachorda, quorum unum inferius, tria superius eminent, spatia, vel qualitatem deducunt sonorum.

Illud nihil attendendum, quod synemmenon tetrachordo summoto, quinta semper loca his quatuor superiora quadam sibi connexionis unione iunguntur, adeo, ut pleraque etiam in eis quasi regulariter mela inveniantur desinere, nec rationi ob hoc vel sensui quid contraire, et sub eodem modo vel tropo recte decurrere.

(GSI:119)

Il faut souligner que ce texte est non seulement l'une des toutes premières références au concept de l'*affinitas*, mais qu'il compte aussi probablement parmi les références les plus anciennes à la doctrine des finales modales, qui apparaît aussi, au même moment (vers 900), dans l'*Alia musica* et dans les traités du groupe de la *Musica enchiriadis*, mais qui ne semble pas clairement documentée dans les traités antérieurs. Hucbald écrit que les degrés du tétracorde des finales réalisent la « perfection » des quatre modes ou tropes et qu'ils « régissent » ceux qui leur sont « assujettis » ; le mot « régir » apparaît aussi dans la *Musica enchiriadis*. Ce vocabulaire paraît dénoter bien plus qu'un rôle de note finale de la mélodie. Guido lui-même fournit la meilleure explication du rôle

Les quatre degrés qui suivent les trois premiers, c'est-à-dire .D., .E., .F. G., sont adaptés à la perfection des quatre modes ou tropes, qu'on appelle aujourd'hui tons, le *protus*, le *deuterus*, le *tritus* et le *tetrardus*, de telle sorte que chacun de ces quatre degrés régit les tropes jumeaux qui lui sont assujettis, le principal, qu'on appelle authentique, et le secondaire, qu'on appelle plagal [...] de telle sorte que toute mélodie se ramène nécessairement à l'un de ces quatre [degrés], aussi loin qu'elle s'en soit écartée au-dessus ou en dessous. C'est pourquoi [ces degrés] sont appelées « finales », puisque tout ce qui se chante trouve en elles sa fin. [...]

C'est sur ce même exemple que les autres tétracordes, dont un est plus bas, trois plus élevés, déduisent les intervalles ou la qualité des sons.

Il n'y a pas à s'étonner qu'exception faite du tétracorde *synemmenon*, les degrés une quinte plus haut que chacun de ces quatre s'y rattachent par un lien de connexion tel que l'on peut trouver que nombre de mélodies peuvent s'y terminer quasi régulièrement, sans que rien ne soit contraire ni à la raison ni aux sens, et s'y déroulent dans le même mode ou trope.

de la finale, lorsqu'il indique au chapitre XI du *Micrologus* pourquoi la note finale est aussi la principale :

Per supradictas nempe sex consonantias voci quae neumam terminat reliquae voces concordare debent. Voci vero quae cantum terminat, principium eius cunctarumque distinctionum fines vel etiam principia opus est adhaerere. [...] Praeterea cum aliquem cantare audimus, primam eius vocem cuius modi sit, ignoramus, quia utrum toni, semitonia reliquaeve species sequantur, nescimus. Finito vero cantu ultimae vocis modum ex praeteritis aperte cognoscimus. Incepto enim cantu, quid sequatur, ignoras; finito vero quid praecesserit, vides. Itaque finalis vox est quam melius intuemur.

(CSM4:140-144)

Les autres notes doivent toutes s'accorder avec celle qui termine la mélodie par les six consonances susdites [du demi-ton à la quinte]. Le début du chant, les terminaisons de toutes ses sections et même leur début doivent s'adapter à la note qui le termine. [...] En outre, lorsque nous entendons chanter quelque chose, nous ignorons de quel mode est sa première note, puisque nous ne savons pas si ce qui suit sera un ton, un demi-ton ou quelque autre intervalle. Une fois le chant fini, par contre, nous connaissons immédiatement la qualité de la dernière note par les intervalles qui précèdent. Au début du chant, en effet, on ignore ce qui va suivre ; à la fin, on sait ce qui a précédé. C'est pourquoi la note finale est celle que nous comprenons le mieux.

La note finale, en d'autres termes, est à la fois celle dont la qualité (*modum*) est complètement connue par ce qui précède, et celle qui, parce que sa qualité est connue, détermine rétrospectivement toutes les notes qui précèdent : elle se porte ainsi garante de la perfection musicale de la mélodie toute entière, dont toutes les notes apparaissent reliées entre elles par les rapports numériques (« consonances ») qui caractérisent les *phthongos*, les sons musicaux.

C'est probablement ce que dit aussi la fameuse définition *omnis cantus* du *Dialogus* du pseudo Odon de Cluny, qui a été mal interprétée non seulement par la musicologie moderne, mais aussi par les théoriciens médiévaux ultérieurs :

M. *Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat. Nam nisi scieris finem, non poteris cognoscere, ubi incipi, vel quantum elevari vel deponi debeat cantus.*

D. *Quam regulam sumit principium a fine?*

M. *Omne principium secundum praedictas sex consonantias suo fini concordare debet. Nulla vox potest incipere cantum, nisi ipsa vel finalis sit, vel consonet finali per aliquam de sex consonantiis. Et quaecumque voces per easdem consonantias possunt convenire fini, in eisdem quoque vocibus poterit incipi cantus illius finis, excepto, quod*

M[âître]. Le ton ou le mode est une règle par laquelle on porte jugement sur tout le chant par sa finale. En effet, sans connaître sa fin, on ne peut savoir où le chant commence, ni de combien il doit monter ou descendre.

D[isciple]. Quelle est la règle que le début emprunte à la fin ?

M. Tout début doit s'accorder avec la fin selon les six consonances susdites. Aucune note ne peut commencer le chant si elle n'est pas la finale elle-même ou si elle ne lui est pas consonante par une des six consonances. Et toutes les notes qui peuvent convenir à la finale par ces consonances peuvent aussi commencer le chant de cette finale, sinon que le chant qui finit

cantus, qui finitur in voce quinta E. quae est prima semitonii in tertio modo, saepe invenitur incipere in voce decima c. quae ab eadem quinta E. uno diapente, unoque semitonio elongatur.

sur la cinquième note .E., qui est la première du demi-ton en troisième mode, se trouve souvent commencer sur la dixième note .c., distante d'une quinte et d'un demi-ton de cette même cinquième note .E.

GS I:257

Le *Dialogus*, on le voit, ne prétend en aucune manière que le mode est une règle permettant de porter jugement sur « tout chant », sur « n'importe quel chant », comme on l'a cru dès le moyen âge (où cette idée a provoqué des débats parfois virulents ; voir aussi WIERING, 2001), mais seulement qu'il permet de juger, à partir de la finale, toute la mélodie qui précède, « tout le chant », « la mélodie toute entière », de vérifier que toutes ses notes sont bien en rapports de consonance, c'est-à-dire en rapports numériques simples, tant entre elles qu'avec la finale. C'est en cela que la finale « régit » le mode et en garantit la « perfection », comme l'écrivait Hucbald.

* * *

Le passage du *Dialogus* cité ci-dessus indique que la finale .E., la note inférieure d'un demi-ton, requiert souvent de commencer la mélodie sur .c., c'est-à-dire que, dans le cas de cette note, qui est du deuxième *modus vocum*, les règles générales de consonance ou de concordance numérique, ne peuvent pas s'appliquer complètement. On peut tenter de reconstituer les raisons de cette limitation : c'est probablement la difficulté de commencer sur la quinte, .d., qui est visée, en raison de l'inconsonance de l'intervalle de triton qui la sépare de la note supérieure du demi-ton .E.–F. Il faut ajouter d'ailleurs que le deuxième *modus vocum* ne peut pas servir de finale modale lorsqu'il est situé sur .B. ou .d., en raison de l'absence de quinte au-dessus de lui : l'utilisation de la deuxième qualité des notes comme finale modale est problématique si les tétracordes sont disjoints, impossible s'ils sont conjoints. C'est la structure du système diatonique lui-même qui fait problème dans ces cas et qui détermine que le *secundus modus vocum* est moins propre que les autres à former le « siège » d'un groupe de modes — ce qui, bien entendu, explique aussi la relative rareté des mélodies en mode *deuterus*. Mais ce caractère problématique de la deuxième qualité des notes existe aussi dans les autres modes, où ces notes sont relativement moins fréquentes : le substrat pentatonique du chant ecclésiastique, formé des première, troisième et quatrième qualités des notes, peut s'expliquer de cette manière.

En raison de l'asymétrie intrinsèque du système diatonique, les degrés qui le composent sont hiérarchisés : c'est probablement ce que cherche à exprimer la théorie des *modi vocum*. Tout semble indiquer que la modalité elle-même consiste en la mise en œuvre de ces hiérarchies dans les mélodies. Mais il ne sera pas possible de pousser ici plus loin ces réflexions, qui entraîneraient rapidement dans des voies par trop hypothétiques (voir aussi MEEUS, 1997).

Sources

- Hucbald de Saint-Amand, *Musica, Scriptores ecclesiastici de musica sacra...*, M. Gerbert éd., St. Blasien, 1784, fac-similé Hildesheim, Olms, 1963, vol. I [GS I], p. 104-122.
- Pseudo Odo de Cluny, *Dialogus, Scriptores ecclesiastici de musica sacra...*, M. Gerbert éd., St. Blasien, 1784, fac-similé Hildesheim, Olms, 1963, vol. I [GS I], p. 251-264.
- Guido d'Arezzo, *Guidonis Aretini Micrologus*, J. Smits van Waesberghe éd., *Corpus scriptorum de musica*, vol. 4, [Rome], American Institute of Musicology, 1955. [CSM 4]
- , *Epistola de ignoto cantu, Scriptores ecclesiastici de musica sacra...*, M. Gerbert éd., St. Blasien, 1784, fac-similé Hildesheim, Olm, 1963, vol. II [GS II], p. 43-50.
- Hermannus Contractus, *Musica Hermanni Contracti*, L. Ellinwood éd. et trad., *Eastman School of Music Studies 2*, Rochester, New York, Eastman School of Music, 1936.

Références

- Mario BARONI, Rossana DALMONTE, Carlo JACOBONI, 2003. *A Computer-Aided Inquiry on Music Communication. The Rules of Music*, Lewinston, Queenston and Lampeter, Mellen.
- Oskar BECKER, 1957. « Frühgriechische Mathematik und Musiklehre », *AfMw* 14/3, p. 156-164.
- Richard L. CROCKER, 1972. « Hermann's major sixth », *JAMS* 25/1, p. 19-37.
- Jacques HANDSCHIN, 1948. *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich, Atlantis.
- Annie LABUSSIÈRE, 1997. « Réflexions sur la modalité à partir de productions vocales d'enfants d'âge scolaire », *Musurgia* IV/3, p. 81-118.
- , 2006. « Gesto et struttura modale nel canto tradizionale », *Enciclopedia della musica*, J.-J. Nattiez éd., Torino, Einaudi, p. 957-998.
- Nicolas MEEÛS, 1992. « Mode, ton, classes hexacordales, transposition », *Secondo convegno europeo di analisi musicale, Atti*, R. Dalmonte et M. Baroni éd., Trento, Università' degli studi, 1992, p. 221-236.
- , 1997. « Mode et système. Conceptions ancienne et moderne de la modalité », *Musurgia* IV/3, p. 67-80.
- , 2000. « Fonctions modales et qualités systémiques », *Musicae Scientiae, Forum de discussion* I, p. 55-63.
- Dolores PESCE, 1987. *The Affinities and Medieval Transposition*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Harold POWERS et Frans WIERING, [2001]. « Mode », *Grove Music Online*, L. Macy ed., <http://www.grovemusic.com>, consulté le 28 août 2006.
- Frans WIERING, 2001. *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*, New York, Garland.