

UN TÉMOIN DE LA RÉCEPTION MÉRIDIONALE
DES TRADITIONS D'ENSEIGNEMENT DU NORD
AUX XIV^e ET XV^e SIÈCLES :
BARCELONA, BIBLIOTECA DE CATALUNYA, M. 883

Christian MEYER

Abstract

The collection of music treatises deposited at the Catalonia Library in Barcelona under the shelve-mark M. 883 gathers the main matters of the mediaeval musical education –liturgical chant, « musica plana », and polyphony (organum and discantus)– with the exception of the mathematical theories of the « musica speculativa ». The manuscript under study transmits educational traditions spread over a geographic area located between the Seine and the Rhine : not only does the Parisian milieu is clearly discernible in it, but monastic cultures, those of the Cîteaux Order and of the Preaching Friars in particular, can also be disclosed. The contents of this collection, which may have been realised in the surroundings of the Avignon Papacy (perhaps under the Cistercian Pope Benedict XII), met with a large success in Italy during the 15th century, and show in this respect a peculiar aspect of the cultural lag there in the fields of musical practice and theory from the late 14th to the beginning of the 15th century. By 1474 in Mantua, Franchinus Gafurius drew the essential of his *Tractus brevis cantus plani* from this collection of treatises.

Résumé

Le recueil de traités de musique conservé à la Bibliothèque de Catalogne à Barcelone sous la cote M. 883 réunit les principales matières de l'enseignement de la musique –chant liturgique, “musica plana” et polyphonie (*organum* et déchant)– à l'exception des théories mathématiques de la “musica speculativa”. Il représente des traditions d'enseignement répandues dans une aire géographique comprise entre Seine et Rhin : le milieu parisien y occupe une place prépondérante (tradition d'enseignement de Jean de Garlande, Lambertus), mais on y distingue également des cultures monastiques, en particulier celle de l'ordre de Cîteaux et des Frères prêcheurs. Ce recueil, qui pourrait avoir été constitué à la faveur ou dans un milieu proche de la papauté d'Avignon (peut-être sous le pontificat du pape cistercien Benoît XII), a connu une large diffusion en Italie au xv^e siècle et révèle à cet égard un aspect singulier des processus d'acculturation dans les domaines de la pratique et de la théorie de la musique en Italie depuis la fin du xiv^e s. et au siècle suivant. Vers 1474, à Mantoue, Franchinus Gafurius puisa dans cette collection de traités l'essentiel de son *Tractatus brevis cantus plani*.

L'importance des transferts des cultures musicales du Nord vers le Sud de l'Europe, en particulier vers la France du Midi, puis la Catalogne et la Péninsule italienne au cours de la seconde moitié du xiv^e et tout au long du xv^e siècle est devenue depuis longtemps un *topos* incontournable de l'historiographie musicale de la fin du Moyen Age. A juste titre, et il ne saurait être remis en question. Cette dimension des migrations culturelles et des processus d'acculturation a cependant surtout été décrite et analysée à travers la diffusion de la musique polyphonique et de

ses usages¹. C'est en effet dans le domaine des pratiques savantes que ces transferts ont laissé les traces les plus perceptibles, les plus brillantes, car portant sur les éléments les plus innovants de la pratique musicale.

Or cette production – destinée avant tout à la solennité des temps les plus festifs de la vie religieuse – ne saurait être dissociée de pratiques plus quotidiennes dont elle n'est en définitive que le prolongement. La polyphonie fleurie, instrument de solennisation d'un moment liturgique, s'inscrit, pour le reste, dans une trame relativement convenue sollicitant bien d'autres pratiques vocales, celle du chant monodique de l'officiant ou celle des polyphonies plus simples. En revanche, on ne peut se soustraire *a priori* à l'hypothèse que par une volonté de cohérence « stylistique », la diffusion des pratiques polyphoniques, n'ait entraîné dans leur sillage celle de pratiques spécifiques, plus ordinaires, étroitement solidaires des précédentes, mais également forgées dans ces régions. Les grandes réformes du chant liturgique entreprises dans les ordres monastiques aux XII^e et XIII^e siècles avaient en effet été accomplies pour l'essentiel entre Seine et Rhin, à l'exception des Franciscains qui, en 1223, avaient adopté l'usage de la Curie romaine². Engageant sa première réforme du chant, vers 1110, l'ordre de Cîteaux avait envoyé des moines à Metz, pour y recopier l'antiphonaire dont la tradition était alors réputée remonter à St Grégoire³, quoique les règles qui fixèrent le chant lors de la seconde réforme (entre 1140 et 1147) furent établies selon un canon rationnel. Les écrits qui consignent ces réformes sont parvenus principalement par des manuscrits copiés en France, dans l'espace rhénan et en Autriche⁴. La réforme dominicaine, conduite sous les maîtres généraux Johannes Teutonicus (1241-1252) et Humbert de Romans (1254-1263), consista à normaliser le chant sur le modèle des usages parisiens⁵. Le *Correctorium Humberti* qui consigne ces usages était d'ailleurs conservé au Couvent St-Jacques à Paris⁶. On ne peut enfin exclure que dans le milieu canonial des cathédrales du Nord, à Paris, à Cambrai, à Laon ou ailleurs, où s'épanouit la polyphonie savante, on ait pratiqué des styles plus simples dans les circonstances ordinaires de la vie religieuse, et développé par ailleurs des usages particuliers dans

1. On lira en particulier Etienne Anheim, « Diffusion et usages de la musique polyphonique mesurée (*ars nova*) (France du midi, nord de l'Espagne et de l'Italie, 1340-1430), in : *Eglise et culture en France méridionale (XII^e-XIV^e siècle)*, éd. par Jean-Louis Biget (Toulouse : Privat, 2000), 287-323. Cette étude est remarquablement attentive aux vecteurs sociaux de ces transferts, notamment à la mobilité des chanoines musiciens.

2. Sous le pontificat de Nicolas III (1277-1280) l'usage franciscain fut à son tour imposé à l'ensemble des églises de Rome, mesure qui s'accompagna en outre de l'introduction systématique de la nouvelle notation carrée. Cf. Hans Schmidt, « Franziskaner », in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Sachtteil* [cité plus loin *MGG2-Sachtteil* ou *-Personenteil*], Vol. 3 (Kassel, 1995), col. 820-843 ; voir en particulier col. 824.

3. Claire Maître, *La réforme cistercienne du plain-chant. Étude d'un traité théorique* (Brecht, 1995), p. 42-52.

4. A l'exception de quelques livres liturgiques copiés à ou pour la fondation cistercienne de Morimondo en Italie du Nord (Paris B.N.F., nouv. acq. lat. 1411 et 1412 ; Kalamazoo (MI), Institute of Medieval Studies, Cisterc. antiph., 141v-143v) et deux antiphonaires cisterciens d'origine hispanique conservés à Baltimore (MD), Walters Art Gallery W 62 et W. 63. Sur la diffusion de ces écrits et le rôle central de Morimond, cf. notre étude, « Le tonnaire cistercien... », à paraître dans la *Revue de Musicologie*, 89/1 (2003).

5. SL [Heinrich Hüschén], « Dominikaner », *MGG2-Sachtteil*, vol. 2, col. 1336.

6. Ce manuscrit, qui avait disparu à l'époque de la Révolution, a été redécouvert en 1841. Il est actuellement conservé à la Bibliothèque du Couvent Ste-Sabine à Rome. Une copie d'origine française (parisienne ?) de la fin du XIII^e siècle est conservée à Londres, British Library, Add. Mss. 23935. L'ordre des Frères précheurs ne semble cependant pas avoir développé au demeurant d'appareil théorique aussi complexe que celui des cisterciens, quoique l'on possède le signalement d'un *De cantu ecclesiastico corrigendo liber 1* attribué à un chantré écossais d'obédience dominicaine du nom de Simon Tailler (vers 1240). Voir : SL [Heinrich Hüschén], « Dominikaner », *MGG2-Sachtteil*, vol. 2, col. 1337.

la formulation mélodique des chants de l'office. A cet égard, certains papes d'Avignon pourraient avoir favorisé de tels transferts, au gré de leur culture monastique ou de leurs itinéraires personnels : Benoît XII (1335-1342) fut formé chez les Cisterciens de Bolbonne, puis de Fontfroide, avant de poursuivre des études à l'université de Paris. Le Bénédictin Clément VI (1343-1352) fut abbé de Fécamp, puis évêque d'Arras, archevêque de Sens puis de Rouen. De nombreux chanoines prébendés dans le Nord (Chartres, Laon ou Béthune) exercent en effet la fonction de chantre à la chapelle pontificale d'Avignon. On observe aussi qu'en Avignon – et à Rome au lendemain du retour de la papauté – les dignitaires de la Curie avaient fréquenté les chapitres du Nord, ou en étaient issus⁷.

Si, dans l'état actuel de nos connaissances, on ignore jusqu'à quel point les pratiques du chant liturgique et des polyphonies simples ont pu migrer vers le Sud dans le sillage de l'*Ars nova*, il semble assuré en revanche que les écrits sur la musique – traités spéculatifs, mais aussi et surtout traités plus pratiques, de notation ou de contrepoint – ont eu une longue tradition en Italie de la fin du XIV^e siècle jusqu'au début du XVI^e siècle. Il suffit de citer à cet égard la tradition singulière des écrits de Jean de Murs en Italie : de sa *Musica speculativa*, mais aussi du *Libellus*, son traité de notation, enfin et surtout de son traité de contrepoint – très vraisemblablement apocryphe – qui n'est connu que par des manuscrits copiés en Italie. De même, il n'est pas exclu que le volumineux *Speculum musicae* (après 1323 - c1330) de Jacques de Liège ait été commandité par un centre puissant, à une époque où les innovations des "Modernes" faisaient l'objet d'un débat controversé. Le traité s'inscrirait, par son esprit du moins, dans le prolongement des condamnations formulées dans la décrétale *Docta sanctorum* (1324/25) sous le pontificat de Jean XXII⁸. Le caractère singulier de la tradition manuscrite de ce texte – qui n'est parvenu que par deux copies exécutées en Italie au XV^e siècle⁹ – semblerait indiquer que l'antigraphe était sans doute conservé dans une collection italienne et suggère, là encore, un héritage avignonnais¹⁰. De même, les écrits du compositeur liégeois Johannes Ciconia, qui séjourna longtemps en Avignon, parcourut l'Italie et retourna quelques années à Liège avant de s'installer définitivement à Padoue, pourraient avoir contribué à l'introduction, en Italie, de théories musicales spéculatives de tradition flamande ou lorraine.

Les traités de musique rassemblés dans le manuscrit M. 883 de la Bibliothèque de Catalogne revêtent à l'égard de ces transferts de culture musicale, un caractère singulier dont nous tenterons de dégager l'exemplarité, et il ne semble pas qu'il ait été perçu à ce jour. L'histoire

7. Th. Anheim, art. cit., p. 305.

8. Ed. E. Friedberg et A. L. Richter, *Corpus iuris canonici* (Leipzig: Tauchnitz, 1879-1881), vol. II, 1255-1257. Voir aussi Étienne Anheim, « Une controverse médiévale sur la musique : la décrétale *Docta sanctorum* de Jean XXII et le débat sur l'*Ars nova* dans les années 1320 », *Revue Mabillon*, 11 (2000), 221-246 ; Klaus Stichweh, « L'*Ars nova* et le pouvoir spirituel : la bulle *Docta sanctorum* de Jean XXII dans le contexte de ses conceptions pontificales », in : *La Musique et le pouvoir*. Sous la direction de Hugues Dufourt et de Joël-Marie Fauquet (Paris : Aux Amateurs de livres, 1987), p. 17-32.

9. F-Pn Lat. 7207 et Lat. 7207 A.

10. Roger Bragard, « Le *Speculum musicae* du compilateur Jacques de Liège », *Musica Disciplina*, 7 (1953), p. 59-104 et 8 (1954), p. 1-17 (voir p. 16) ; Max Haas, « Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I: Eine Übersicht über die Musiklehre im Kontext der Philosophie », in : *Forum Musicologicum* 3 (Winterthur, 1982), S.323-456 (voir p. 409-410).

récente de ce volume et sa réception dans la recherche moderne et contemporaine se résument en effet en quelques mots et il n'existe pas d'étude approfondie de ce manuscrit, mis à part l'excellente description publiée en 1997 par Karl-Werner Gumpel dans le *Répertoire International des Sources Musicales*¹¹. La présence de ce manuscrit dans les collections de la Bibliothèque de Catalogne est signalée pour la première fois en date du 10 avril 1920, peu après son achat¹². Après Higini Anglès qui a révélé l'existence de ce manuscrit¹³ et Jacques Handschin¹⁴, le manuscrit a été signalé à plusieurs reprises dans le cadre des études consacrées à l'enseignement de Jean de Garlande et nous l'avons utilisé pour notre édition de la tradition de l'enseignement de sa *Musica plana*¹⁵. Klaus-Jürgen Sachs a étudié les traités de déchant de ce recueil¹⁶ et Karl-Werner Gumpel a édité le traité sur les altérations accidentelles des f. 70v-71v¹⁷. Michel Huglo avait signalé la présence du tonaire cistercien¹⁸ et les références, dans certains tonaires, aux usages de la Curie romaine¹⁹, classant ce manuscrit parmi les sources espagnoles et affirmant par ailleurs une origine catalane que l'histoire ancienne de ce manuscrit semble cependant infirmer²⁰. Plus récemment, Hans Heinrich Eggebrecht a signalé l'intérêt de ce manuscrit pour sa leçon du chapitre sur l'organum de l'Anonyme Lafage I²¹. L'étude la plus importante – quoique sommaire – demeure à ce jour la présentation que F. Alberto Gallo a donné de ce manuscrit dans un article consacré à quelques sources manuscrites illustrant l'Ars nova en Italie au cours du XIV^e siècle²². Cette étude qui a eu le mérite de faire connaître plus largement ce manuscrit signale également les concor-

11. Karl-Werner Gumpel, Christian Meyer, Elzbieta Witkowska-Zaremba, *The Theory of Music. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Czech Republic, Poland, Portugal and Spain* (München 1997 ; *Répertoire International des Sources Musicales*, B III 5), p. 72-78.

12. *Ibid.*, p. 72 et Higini Anglès, « Un tractat de cant plà d'autor anònim del segle XVI », *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 21 (Münster, 1963), p. 277-293.

13. H. Anglès, « Die mehrstimmige Musik in Spanien vor dem 15. Jahrhundert », in : *Beethoven-Zentenary Wien 26 bis 31. März 1927. Internationaler musik-historischer Kongress* (Wien, 1927), p. 159.

14. Jacques Handschin, « Aus der alten Musiktheorie », *Acta Musicologica*, 14 (1942), p. 22.

15. F. Alberto Gallo, « Tra Giovanni di Garlandia e Filippo da Vitry », *Musica Disciplina*, 23 (1969), p. 17 ; Rudolf A. Rasch, *Johannes de Garlandia en de ontwikkeling van de voor-franconische notatie* (Brooklyn : The Institute of Mediaeval Music, 1969 ; *Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies*, 20), p. 59 ; Erich Reimer (éd.), *Johannes de Garlandia. De mensurabili musica* (Wiesbaden, 1972 ; *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 10-11), vol. I, p. 8 ; Chr. Meyer (éd.), *Musica plana Johannis de Garlandia* (Baden-Baden – Bouxwiller : Koerner Verlag, 1998 ; *Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 91), p. XIII-XIV.

16. Klaus-Jürgen Sachs, « Zur Tradition der Klangschritt-Lehre. Die Texte mit der Formel "Si cantus ascendit ..." und ihre Verwandten », *Archiv für Musikwissenschaft*, 28 (1971), p. 266.

17. Karl-Werner Gumpel, « Gregorianischer Gesang und Musica ficta. Bemerkungen zur spanischen Musiklehre des 15. Jahrhunderts », *Archiv für Musikwissenschaft*, 47 (1990), *passim*.

18. Michel Huglo, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison* (Paris, 1971), p. 360. On notera que la mention « Tonale sci. Bernardi » n'apparaît pas dans le manuscrit (elle figure en revanche dans la recension du ms. London, British Libr., Harley 281, f. 34r : « Incipit alia ars de tonis per modum dyalogi que a quibusdam intitulator sub nomine beati bernardi ». Dans le manuscrit de Barcelone, le tonaire est soudé aux explications sur la polyphonie en ces termes : « Hactenus de cantu et de discantu simul et organo fatiando satis, ut credimus, docuimus, tandem ad diffinitionem tonorum vel modorum sub interrogatione discipuli et solutione magistri componendam veniamus. Brevis comprehensio tocius musice sub interrogatione et solutione magistri. Quid est tonus ? (...) » (f. 15v).

19. *Ibid.*, p. 229.

20. *Ibid.*, p. 360, 419, 426. Aucun argument n'a permis d'étayer l'hypothèse en faveur de cette origine catalane.

21. Hans Heinrich Eggebrecht, « Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert », in : Fr. Zamminer (éd.), *Geschichte der Musiktheorie* (Darmstadt, 1984), vol. 5, p. 59.

22. F. Alberto Gallo, « Alcune fonti poco note di musica teorica e pratica », *L'Ars nova italiana del Trecento: Certaldo, Convegno di studio, 1961-1967* (Certaldo, 1968), p. 49-53.

dances du premier traité (l'Anonyme Lafage I) dans les manuscrits italiens du xv^e siècle, mais n'apporte aucune précision sur l'origine présumée de ce manuscrit, ni sur son histoire plus récente.

La question de l'origine du manuscrit M. 883 de la Bibliothèque de Catalogne à Barcelone est loin d'être éclaircie. L'écriture indique indiscutablement que le manuscrit est l'œuvre d'un copiste méridional – sans doute italien – de la seconde moitié du xiv^e siècle. De nombreuses concordances avec des sources d'origine italiennes du xv^e siècle et, en particulier, avec un manuscrit autographe de Gaffurius aujourd'hui conservé à Parme²³, suggèrent que le manuscrit se trouvait alors dans une bibliothèque de la péninsule italienne, peut-être à Mantoue²⁴. Mais, si l'on semble bien reconnaître l'écriture d'une main italienne, rien n'indique cependant que ce manuscrit ait effectivement été copié en Italie. En revanche, la présence d'annotations en langue catalane d'une écriture du xvi^e siècle permet de penser qu'il se trouvait en Catalogne dès cette époque²⁵. Le manuscrit surprend par le soin avec lequel il a été copié. Une étude plus approfondie des textes révèle cependant des erreurs imputables à une certaine méconnaissance de la matière musicale – ou à des erreurs de l'antigraphe que le copiste n'a pas su ou n'a pas voulu corriger. La présence de ces erreurs encourage en tous cas l'hypothèse que ce manuscrit pourrait avoir été exécuté par un copiste professionnel, comme en témoigne par ailleurs l'écriture textuelle, assez régulière, les initiales rubriquées et les signes de paragraphe, le soin apporté à la réalisation des diagrammes, enfin l'homogénéité de la copie répartie sur une série de cahiers dont chacun – à une exception près – porte une réclame de la main du copiste principal²⁶. Cet ensemble d'observations semble indiquer que ce volume était sans doute destiné à devenir un ouvrage de *libreria*. Ces conclusions sont d'ailleurs confortées par la nature même des textes recueillis qui font de ce volume l'une des plus remarquables collections d'écrits sur la musique que l'on ait formée au xiv^e siècle. Le volume réunit en effet les principales matières de l'*ars musica* résolument tournée vers la pratique du chant liturgique, monodique ou polyphonique : un ensemble de traités de plain-chant où le commentaire des tons et la présentation des règles de la psalmodie tiennent une place essentielle, des éléments de *musica plana* apparentés à la tradition d'enseignement de Jean de Garlande, enfin quelques traités abordant les problèmes spécifiques de la notation mesurée et du chant polyphonique.

Si l'origine physique du manuscrit est incontestablement méridionale, sans doute italienne, les textes eux-mêmes semblent toutefois issus de traditions culturelles, musicales et scientifiques répandues dans l'espace septentrional évoqué plus haut. On y reconnaît tout d'abord des traces d'enseignements musicaux parisiens du xiii^e siècle, tels qu'il apparaissent de manière

23. Biblioteca Palatina, pal. parm. 1158 (cf. ci-dessous).

24. Voir ci-dessous, p. 7.

25. Ces annotations figurent dans les marges supérieures des f. 41r, 43r et 45r. Elles ont été partiellement coupées lors d'une restauration du manuscrit. Voir RISM B III, 5, p. 72.

26. I : 1-10 (10v réclame : « et utilitatem ») ; II : 11-20 (20v réclame : « concordantiarum ») ; III : 21-30 (30v réclame : « notandum ») ; IV : 31-40 ; V : 41-50 (50v réclame : « facit ») ; VI : 51-60 (60v réclame : « terni ») ; VII : 61-70 (70v réclame : « Item ») ; VIII : 71-78.

exemplaire dans la *musica plana* de la tradition d'enseignement de Jean de Garlande et la plupart des textes illustrant par ailleurs cet enseignement dans notre manuscrit. D'autres textes pointent vers la région de Liège – en particulier un diagramme des octaves modales (f. 27r) ou vers la Lorraine ou le Sud-Ouest de l'Allemagne, avec le traité-tonaire des f. 31v-47r qui abrite de longues citations remaniées de Jean Cotton dit d'Afflighem. Parmi les traités du chant polyphonique, le plus ancien d'entre eux – qui figure vers la fin du *Libellus ad canendum introductorius* (Anonyme La Fage I, f. 1r-19r), fait longuement référence aux pratiques du chant organal fleuri comparable à celui de l'École de Notre-Dame de Paris. Le traité de notation des f. 27v-28v est étroitement associé à la tradition italienne du *Tractatus de musica* rédigé peu après 1321 par Pierre de St-Denis. On observe par ailleurs une forte présence des ordres religieux, cisterciens et dominicains notamment. La théorie cistercienne imprègne le *Libellus ad canendum introductorius* (Anonyme La Fage I, f. 1r-19r), et l'on retrouve également des influences cisterciennes dans le traité-tonaire des f. 31v-47r qui cite la théorie des chants réguliers, irréguliers et faux exposée dans le *Libellus*, et deux brefs passages empruntés à la préface du tonaire cistercien. L'ordre des Frères prêcheurs est représenté par un extrait du tonaire dominicain intégré au texte du second traité-tonaire des f. 47r-64v. Les rubriques des tonaires ou les explications des traités font volontiers référence à la diversité des usages selon les diocèses et ce même traité-tonaire fait explicitement référence à la Curie romaine – *secundum consuetudinem curie romane*. Ces quelques indices qui demandent encore à être enrichis par une étude plus approfondie des répertoires liturgiques analysés ou cités dans les traités-tonaires, permettent cependant de formuler quelques hypothèses.

Cet ensemble de textes laisse irrésistiblement l'impression d'avoir été formé avec le projet de représenter l'état des pratiques musicales dans le domaine du chant liturgique, monodique ou polyphonique du premier tiers du XIV^e siècle. L'hétérogénéité des théories est surprenante et permet d'imaginer des provenances et des milieux forts différents : des théories d'obédience cistercienne avec les échelles modales prônant un diatonisme relativement strict côtoient une théorie comme celle des *coniunctae* (f. 70v-71v) qui accepte la chromatisation systématique, ou presque, de l'échelle des sons. Mais, pour un ensemble de textes copiés au cours de la seconde moitié du XIV^e siècle, l'absence d'écrits illustrant les tendances de l'Ars nova est tout à fait remarquable. Nulle présence du *Libellus* de Jean de Murs qui connaîtra une diffusion considérable en Italie à la partir de la fin du XIV^e siècle²⁷, ni de la tradition d'enseignement de Philippe de Vitry ou d'autres traditions parisiennes de cette même période. La forte présence de traités sur le chant liturgique et cette indifférence aux traditions novatrices du XIV^e siècle suggèrent enfin que ces textes pourraient avoir été réunis dans la perspective d'une éventuelle réforme du chant de l'église. Deux dates ou périodes pourraient prendre une signification particulière à cet égard : celle

27. Voir *I-Ma* M 28 sup. (Italie du Sud), *US-Cn* MS 54.1 (Pavie, 1391), *F-SDI* 42 (seconde moitié du XIV^e s. ; fragment), *E-Sc* 5-2-25 (milieu du XIV^e-début XV^e Italie, 1 copies et deux extraits). Tous ces manuscrits témoignent de la *Recensio maior A*. Voir Christian Berkold (éd.), *Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris. Die Recensio maior des sogenannten Libellus practice cantus mensurabilis* (München : Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1999 ; Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 14), p. xiii-xx.

du pontificat de Jean XXII (1316-1334), marquée à la fois par une certaine résistance aux innovations introduites à cette époque, mais aussi par l'agrandissement et l'embellissement du palais épiscopal. C'est notamment sous ce pontificat que l'église Saint-Étienne d'Avignon devient le siège de la chapelle pontificale. La seconde est celle du retour de la papauté à Rome en 1378 avec la réforme de la Schola cantorum qui s'en suivit – date qui correspondrait assez bien au demeurant à celle de la copie de ce manuscrit. Sur ce point, malheureusement, on ne peut que se perdre en conjectures.

Il semble enfin que ce recueil ait conservé une certaine autorité au xv^e siècle, à en juger par l'importance de la tradition parallèle d'un certain nombre de textes transmis par ce manuscrit. C'est le cas surtout du *Libellus ad canendum introductorius* (Anonyme La Fage I) dont la tradition manuscrite se concentre en Italie du Nord, dans un espace géographique compris, au Nord du Pô, entre Milan/Lodi et Padoue/Venise (voir le tableau synoptique de l'Annexe VI). Franchinus Gaffurius enfin pourrait d'ailleurs avoir consulté ce manuscrit – sinon une copie très proche – pour la rédaction de son *Tractatus brevis cantus plani extractus a musicis doctoribus* composé à Mantoue vers 1474, à l'attention d'un certain Paolo de' Greci²⁸. Mais l'histoire de la réception de ce manuscrit – ou du moins des écrits qui s'y trouvent réunis – reste encore à écrire. A terme, elle livrera peut-être aussi d'autres indications sur l'origine des textes rassemblés dans ce volume, les circonstances dans lesquelles ils ont été réunis et, le cas échéant, le dessein qui a présidé à cette entreprise. On trouvera dans les pages qui suivent un aperçu sommaire du contenu de ces textes dont la plupart – notamment les traités de chant liturgique – appellent encore des analyses approfondies. Les textes sont ici présentés et analysés selon leur matière : traités du chant liturgique, enseignement de la *musica plana*, polyphonie et *musica mensurabilis*.

A. LES TRAITÉS DE CHANT LITURGIQUE

1. <Libellus ad canendum introductorius> : Anonyme La Fage I (f. 1r-19r)

Le traité de plain-chant copié en tête de cette collection est dépourvu de titre – comme la plupart des traités de l'*ars musica* – et commence abruptement par un prologue qui s'adresse au lecteur et dans lequel l'auteur précise ses intentions. Cette position en tête du manuscrit confère d'ailleurs à ce texte une certaine autorité. C'est aussi le traité le plus "complet", car il réunit les matières de la *musica plana* (le "solfège" élémentaire), la théorie des modes qui régit l'organisation du chant liturgique et les principes élémentaires du chant en polyphonie (*organum* et déchant), enfin un tonaire – qui n'est autre que le tonaire cistercien dont l'auteur reproduit l'introduction et les rubriques analysant les tons. En dépit de son caractère compilatoire – car le

28. Voir Walter Kreyszig, art. « Gaffurio », *MGG2-Personenteil*, vol. 7 (2002), col. 393-403, en particulier col. 393. Pour le contenu de ce traité on se reportera à l'Annexe V.

tonaire cistercien est, à l'évidence, une "pièce rapportée" mais rhétoriquement soudée au corps du traité – la solidarité de cet ensemble est évidente²⁹ et aucune disparité conceptuelle ou stylistique ne permet d'isoler d'éventuelles strates ou segments textuels au sein de ce traité. Il demeure néanmoins que les chapitres sur la polyphonie pourraient avoir été interpolés à un stade ultime de la rédaction de ce traité, mais habilement soudés à l'exposé principal, car le tonaire constitue en soi l'aboutissement logique des longs développements expliquant la construction des échelles modales.

Ce traité n'avait longtemps retenu l'attention des historiens de la musique que pour ses chapitres consacrés au déchant et à l'organum connus par les extraits parus en 1864 dans les *Essais de diphtérogaphie* posthumes d'Adrian de la Fage. C'est à ce titre que Jacques Handschin s'était intéressé au texte transmis par le manuscrit de Barcelone qui, sur bien des points apportait des leçons plus satisfaisantes que la version du manuscrit de Florence éditée par Adrian de la Fage. Les conclusions des travaux de Jacques Handschin avaient contribué à fonder l'hypothèse que ce traité aurait été rédigé à St-Martial. Celle-ci fut acceptée notamment par Albert Seay qui donna en 1957 une édition intégrale du traité, mais d'après les seules copies conservées dans les manuscrits italiens du xv^e siècle³⁰.

En 1977, Sarah Fuller renouvela l'intérêt pour ce texte en révélant la surprenante parenté entre les théories développées par l'auteur et celles des écrits cisterciens, en l'occurrence des *Regulae* de Guy d'Eu et de divers opuscles cisterciens rédigés entre 1132 et 1153³¹. Ces rapprochements qui contribuèrent à affaiblir l'hypothèse de l'origine martialienne du traité, aussi convaincants soient-ils, ne vont pas toutefois sans quelques difficultés que Sarah Fuller évoque assez précisément : d'une part l'apparition tardive de la tradition manuscrite, puisque la copie la plus ancienne connue à ce jour est précisément celle du manuscrit de Barcelone, d'autre part le fait que cette tradition soit strictement italienne. Ce dernier point est d'ailleurs d'autant plus problématique que la pratique de l'organum fleuri évoquée dans ce traité semble avoir été inconnue dans la péninsule italienne (le style de loin le plus répandu était celui du déchant note contre note). Ces pratiques musicales semblent donc exclure que ce traité ait été rédigé en Italie. Sarah Fuller s'interroge également sur la présence de ces longs développements sur la polyphonie dans un traité marqué au demeurant par la théorie cistercienne de la musique, quoique la présence de ces développements ne semble pas exclure une éventuelle origine cistercienne. En effet, mis à part quelques reproches adressés à des monastères anglais en 1217, aucun texte réglementaire de l'ordre n'interdit formellement les pratiques polyphoniques. On possède même, notamment dans des sources originaires de l'aire germanique – mais guère avant l'extrême fin du xii^e siècle – des

29. Voir ci-dessus note 18.

30. Albert Seay, « An Anonymous Treatise from St. Martial », *Annales Musicologiques*, 5 (1957), p. 7-42. Sur ces manuscrits, voir plus haut.

31. Sarah Fuller, « An Anonymous Treatise *dictus de Sancto Martiale* », *Musica Disciplina*, 31 (1977), p. 5-30. Les parentés textuelles ont été plus précisément décrites par Claire Maître, « Étude lexicologique d'un traité dit de Saint Martial », in: *Cantus Planus. IMS Study Group. Papers read at the Third Meeting Tihany 1988* (Budapest, 1990), p. 257-265.

pièces notées témoignant des pratiques polyphoniques cultivées dans les milieux cisterciens, pratiques également attestées en Espagne par le recueil copié vers 1300 et conservé au monastère de Las Huelgas. Au XIV^e siècle deux statuts admettent enfin implicitement de telles pratiques puisqu'ils en limitent l'usage aux fêtes de la Vierge³².

La question de l'origine de ce traité dont le manuscrit de Barcelone transmet le témoin le plus ancien, demeure aujourd'hui encore pour une large part irrésolue. Certes la proximité du milieu cistercien semble à peu près établie. Les fortes parentés avec le texte des *Regulae* ou avec la *Musica manualis cum tonale* rédigée au XIII^e siècle par un moine cistercien anglais³³ en apportent le témoignage le plus sûr. On notera cependant que le tonaire a été expurgé de ses exemples musicaux – ce qui, sans exclure formellement l'usage de ce traité dans un studium cistercien, en réduit cependant singulièrement l'étude puisque seul le tonaire avec ses exemples permettait précisément d'établir un lien direct entre la théorie développée dans le traité et la pratique musicale elle-même. (A titre de comparaison, on retiendra que le *Tractatus de musica* compilé au cours du dernier tiers du XIII^e siècle par le frère prêcheur Jérôme de Moravie, à l'usage du studium parisien de l'ordre, contient une copie intégrale du tonaire dominicain³⁴.) Une analyse de la tradition du tonaire cistercien – qui dépasse malheureusement le cadre de la présente étude – pourrait sans doute apporter quelques éléments supplémentaires sur l'histoire de notre traité³⁵.

2. <Rude documentum tonorum> : un abrégé sur les tons (f. 19r-20r)

L'abrégé sur les tons copié à la suite de l'Anonyme La Fage est une brève compilation qui résume en quelques formules l'essentiel de la théorie des modes et des principes de la psalmodie : énumération des modes pairs et impairs ; détermination de l'ambitus des tons (les normes du premier et du second valent respectivement pour les suivants) ; énumération des quatre finales (D E F G) et des trois affinales (a c d) ; règles de détermination du ton de l'antienne en fonction de sa finale et du degré d'intonation de la différence (« Omnis antiphona que finitur in *re* cuius seculorum incipit in *la* primi toni est. Omnis antiphona que finitur in *re* cuius seculorum incipit in *fa* secundi toni est », etc. ; le même texte se retrouve une seconde fois au f. 26v l. 8-22). Ces règles pour l'identification du ton de l'antienne sont assez peu répandues : on ne les retrouve guère, au XIV^e siècle, que sous la plume du compilateur anglais des *Quatuor principalia*³⁶, et peu après 1500, dans le *De octo tonis* de la compilation anony-

32. Cl. Maître, « Etude... », p. 263.

33. <Ps.>Johannis Wylde. *Musica Manualis cum Tonale*. Ed. Cecily Sweeney (Stuttgart : Hänssler-Verlag, American Inst. of Musicology, 1982 ; *Corpus Scriptorum de Musica*, 28).

34. Simon Cserba (éd.), *Hieronimus de Moravia O. P. Tractatus de Musica* (Regensburg, 1935 ; *Freiburger Studien zur Musikwissenschaft*, 2), p. 159-168.

35. Sur la tradition du tonaire cistercien voir, M. Huglo, *Tonaires*, p. 357-367 et notre étude « Le tonaire cistercien et sa tradition », *Revue de Musicologie*, 89/1 (2003), p. 57-92.

36. Pars III, ch. 31 [éd. CS4, p. 233].

me du manuscrit de Gand 70 (71) (éd. CS3, p. 100), réunissant également des écrits Jean de Murs³⁷.

Les principaux éléments de cet enseignement sont consignés sous la forme de quatre résumés versifiés qui connaîtront une large diffusion en Italie au XV^e s.

1. « Primus cum sexto fa sol la semper habeto... » (initiales des formules psalmodiques).
2. « Septimus et primus cum sexto sic mediantur... » (médiantes des tons psalmodiques).
3. « Finit in .D. vel in .a. primus tonus atque secundus... » (sur les finales des modes).
4. Un résumé versifié (f. 20r l. 4-9), inconnu par ailleurs, énumère le nombre de différences propres à chaque ton :

« Octo secula seculorum primus generalia servat,
Sed quidam dicunt quod plurima debe<t> habere
Et duo demonstrat tantum modo norma secundi.
Tertius et quartus sex quisque tenet necque plura.
In quinto tria sunt, sextus tantum tenet unum.
Septimus in quinque finitur iure moderno
Sic tenet octavus inter tantummodo quinque. »

3. Trois traités sur des matières du chant liturgique (f. 26r-v)

Ces trois textes sont copiés à la suite d'une compilation de textes relatifs à la *musica mundana* et exposent successivement :

1. Une règle des *ambitus* distinguant les tons authentiques et plagaux :

« Octo sunt toni : quatuor pares et quatuor impares. Pares autem sunt qui possunt ascendere quintam notulam de fine et ultra per tonum vel semitonium licentialiter et³⁸ possunt descendere quartam sub fine. Impares autem possunt octavam ascendere et solam notulam descendere sub finem. Impares sunt primus tonus, tertius, quintus et septimus. Pares vero sunt secundus, quartus, sextus et octavus. » (f. 26r l. 33 – 26v l. 8)

2. Des règles concernant les teneurs psalmodiques déterminant le ton d'une antienne en fonction de sa finale et de la différence qui lui est associée :

37. Sur le détail de la compilation du manuscrit de Gand éditée par Ch. Ed. de Coussemaker ; cf. Michael Bernhard, « Clavis Coussemakeri », in: M. Bernhard (éd.), *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters I* (München : Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1990 ; *Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*, 8), p. 18-20.

38. et] est et *ms.*

« Omnis antiphona que desinit in *D-sol-re* vel in *a-la-mi-re* et cuius seculorum incipit in *a-la-mi-re* est primi toni... est octavi toni. » (f. 26v l. 8-22; le même texte se retrouve également dans le *Rude documentum*, f. 19r, voir ci-dessus).

Les indications de ce petit traité réapparaissent sous une forme plus synthétique dans le paragraphe intitulé « De principiis cantuum et seculorum » de l'Anonyme La Fage I (ci-dessus, f. 1-19r) :

« Nullus cantus debet inchoare supra litteram illam in qua suum seculorum habet incipere, infra autem vel in eadem littera sive in finali vel sub finali debet habere principium prout ratio dic-taverit. Primi vero toni incipit in quinta a finali seculorum, secundi in tertia, tertii in sexta, quarti in quarta, in quinta quinti, in tertia sexti, in quinta septimi, octavi in quarta debet incipere. » (f. 9v-10)

3. Une règle pour identifier les tons transposés.

« Notandum est quod omnes toni finem habentes in *a-la-mi-re* in regula, si finiuntur in *mi* sunt quarti toni, si autem in *re* sunt primi. Item omnes toni finem habentes in *c-sol-fa-ut* sunt omnes sexti toni. Ista regula non fallit et dicuntur toni irregulares. » (f. 26v, l. 22-27)

Cette règle se retrouve encore dans un manuscrit copié en Italie au XV^e siècle, dans une rédaction légèrement différente, mais également ponctuée par la mention « ista regula non fallit »³⁹, ainsi que dans un traité anonyme de contrepoint et de musique mesurée transmis par deux manuscrits d'origine allemande de la fin du XIV^e ou du début du XV^e siècle⁴⁰.

4. Diagrammes des octaves modales (f. 27r)

Les quatre diagrammes qui occupent la moitié supérieure de la page (cf. ill. 1) illustrent les propriétés des octaves modales des huit tons. Les quatre tableaux se lisent en considérant la page dans sa largeur et dans le sens de l'écriture, et présentent ainsi respectivement de gauche à droite et de bas en haut, les modes du *protus* (1^{er} et 2^e), du *deuterus* (3^e et 4^e), du *tritus* (5^e et 6^e) et du *tetrardus* (7^e et 8^e). Chaque tableau représente sous la forme de triangles emboîtés les limites inférieure (*principium* ; ligne oblique "ascendante") et supérieure (*finis* ; ligne oblique "descendante") de chaque ton. Les lignes perpendiculaires divisent respectivement l'octave plagale en quarte + quinte et l'octave authentique en quinte + quarte. Les légendes inscrites dans le ban-

39. Cf. *I-Rv* B 83, f. Le passage en question est publié par A. de La Fage, *Essais de diphthérogaphie musicale* (Paris, 1864), p. 242.

40. « Item aliqui vocantur toni irregulares, videlicet qui finiuntur in .a. acuto sive in .c. acuto. Si finit in .a. acuto cum re, erit plagalis secundi, si finit in .c. acuto cum fa erit plagalis sexti, sed isti vocantur irregulares », cf. München, clm 16208 (c. 1390-1425) et clm 24809 (c. 1406-1417). Ed. CSM 40, p. 56.

deau supérieur de chaque tableau indiquent les dénominations (pseudo-)grecques de chaque ton : *hypodorius*, *dorius*, etc. (Sans doute peu familiarisé avec la théorie des modes, le copiste a systématiquement interverti les légendes des authentiques et des plagaux.)

Ces tableaux ne sont autres que les « diagrammes en forme de châteaux » (*figurae sub species castrorum*) qui accompagnent le traité versifié « Quatuor ecce tropi... » transmis par l'auteur des *Quaestiones in musica* composées vers 1100 et attribuées à Rodolphe, abbé de St-Trond⁴¹. Les *Quaestiones* n'ont guère connu de diffusion : elles figurent dans deux manuscrits du XII^e siècle (*D-DS* 1988, *DK-Kk* Ny kgl. S. 73, 8^o) dont le plus ancien (*D-DS*) a été exécuté à Liège, peut-être à l'abbaye St-Jacques⁴² où Jacques de Liège les a étudiées avant de les reproduire dans son *Speculum*⁴³.

5. <De tonis> : éléments de psalmodie (f. 28v-29v)

Les formules mnémoriques copiées à la suite d'un traité anonyme sur la notation mesurée (f. 27v-28v, cf. ci-dessous) connaîtront une large diffusion en Italie au XV^e siècle. La présente copie figure en tous cas parmi les témoins les plus anciens. Ces résumés versifiés des règles de la psalmodie sont les suivants :

« Primus cum sexto *fa sol la* semper habeto... »

(initiales des formules psalmodiques)

« Septimus et sextus dant *fa mi re* quoque primus... »

(médiantes des formules psalmodiques)

« Fines cunctorum cantor dignosce tonorum... »⁴⁴

(finales des tons)

Ces résumés versifiés sont suivis de formules notées, qui présentent successivement, pour chaque ton, une différence, puis le « neuma », enfin une formule caractérisant respectivement l'*ascensio* et la *descensio* du ton. Le *neuma* coïncide en général avec la formule finale des antennes-types « Primum querite », etc., et la différence est généralement celle ou l'une de celles qui a été retenue dans le tonaire cistercien.

41. Rudolf Steglich (éd.), *Die Quaestiones in musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond* (Leipzig, 1911), p. 93-98.

42. Ce manuscrit a lui-même servi de modèles à plusieurs sections du ms. *B-Br* 10162/6 copié au XV^e siècle à l'abbaye St-Laurent de Liège.

43. Iacobus Leodiensis, *Speculum musicae*, VI, lv, (éd. CSM, 3,vi, p.150-153).

44. Encore attesté par *I-Fr* 688 (fin XIV^e siècle [1381]; origine : Avignon), f. 145v et *NL-Uu* 16 H 26, 3 (vers 1500).

6. <Modus est...> : traité-tonaire (1) (f. 31v-47r)

La longue introduction théorique de ce traité-tonaire est une compilation composée principalement à partir de la *Musica* de Jean Cotton dont le texte a été largement remanié. Deux passages plus brefs sont extraits de la préface du tonaire cistercien : la définition du mode, donnée au début du traité⁴⁵ et, un peu plus loin, l'énoncé des critères de différenciation entre authentique et plagal⁴⁶. On reconnaît enfin, vers la fin du traité, un assez long passage sur les chants réguliers, irréguliers et faux, qui se retrouve également dans le texte de l'Anonyme Lafage (cf. f. 1r-19r, en particulier f. 8r).

Par delà ces éléments théoriques assez largement répandus – la *Musica* de Jean Cotton a principalement été diffusée en Lotharingie et dans le Sud-Ouest de l'Allemagne –, deux passages retiennent plus particulièrement l'attention par la singularité des théories développées.

Il s'agit tout d'abord d'un passage qui décrit un principe de classement des antennes selon leur *informatio*, terme qui désigne ici l'intervalle caractéristique du début de l'antienne. Ce concept d'*informatio* n'est connu jusqu'à présent que par le tonaire d'origine cartusienne, dit de Grenoble⁴⁷, et un tonaire transmis par un manuscrit français du XII^e siècle originaire du Nord de la France⁴⁸. L'*informatio* qui caractérise l'intonation d'une antienne se résume ainsi à un intervalle compris entre l'unisson et la quinte : unisson, demi-ton, ton, tierce mineure, quarte ou quinte. La différence est évidemment étroitement solidaire de cet intervalle car elle sera précisément choisie en fonction de cet intervalle afin de permettre une bonne réintonation de l'antienne après le chant du psaume ou du verset. Ce point est expressément souligné par l'auteur au moyen d'une habile citation remaniée du *Micrologus* de Guy d'Arezzo. Plus loin, le terme d'*informatio* désigne l'intervalle entre la teneur et la finale, mais peut-être aussi, par extension, l'intonation psalmodique elle-même.

Les explications recueillies par le compilateur de ce traité-tonaire sont encore attestées dans une compilation réalisée en 1460 par un étudiant allemand, Georgius Erber, sur des livres qu'il a consultés à Paris⁴⁹. Dans les notes de Georgius Erber, cet exposé sur les *informationes* est en outre placé sous l'autorité d'un certain magister Urandus, de haute réputation.

45. « Modus est regula naturam et formam cantuum regularium demonstrans... progreditur vel componatur », cf. GS2, p. 266.

46. « Si vero cantus in quinta voce inceperit... sub ea faciens iterum plagalis est », cf. *ibid.*, p. 267.

47. « Antiphone in .D. hoc modo incipientes habent informationem per diatessaron remissum, in .C. per diapente. (...) Antiphone iterum in .D. hoc alio modo incipientes habent informationem per unisonantiam, in .C. per tonum remissum, in .F. per semiditonus intensum », éd. Hansjakob Becker, *Das Tonale Guigos I.* (München, 1975 ; *Münchner Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung*, 23), p. 16, *passim*. Je remercie Dr. Michael Bernhard de ces références extraites de la base de données du Lexicon Musicum Latinum (München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Musikhistorische Kommission).

48. Cambrai, Bibliothèque municipale, Ms. 172. Cf. RISM B III,1, p. 83 et B III,6 (sous presse).

49. Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. 962, f. 128-163 ; sur la compilation de Georgius Erber, voir : Chr. Meyer, « L'enseignement de la musique à Paris au xv^e siècle », in : Michael Bernhard (éd.), *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, III (München : Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2001 ; *Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*, 15), p. 305-328

E-Bbc M. 883
f. 34r-v

Valet autem discretio principii ad informationes et differentias modorum constituendas (et situendas *ms.*) et ideo de informationibus videamus.

Sunt autem secundum ordinem consonantiarum informationes dispositae⁵⁰ ita, quod

que per dyapente prime differentie,
que per dyathessaron secunde,
que per ditonum tertie,
que per tonum quarte,
que per semitonium quinte,
que per unisonantiam sexte <exeant>

Est autem informatio formam modi sibi legitime diserviens et ipsam per finem non destruens, sed per finem proprium principio et modi autenticum plagalem quemque sonum regulariter imprimens. Differentia dicitur idcirco quia discernat seu separat informationes autenticas a plagalibus quia omnis informa<34v>tio in autenticis rectis in quinta voce et in plagalibus in quarta voce informanda est. Hoc excepto quod in secundo autentico in sexta voce et in primo et tertio plagalibus in tertia informantur.

Un second passage retient encore l'attention, vers la fin du traité, lorsque l'auteur introduit la notion de « forma modorum » pour distinguer le mode en tant qu'élément de structure de la mélodie (*forma moderalis*) du ton psalmodique (*forma intonalis*). La définition de la « forma moderalis » fait plus précisément référence aux notions de *progressio* et de *compositio* développées, à des fins classificatoires, dans les écrits cisterciens sur la musique⁵¹. La *progressio* se rapporte à l'ambitus du chant autour de sa finale tandis que la *compositio*, notion plus qualitative, caractérise les mouvements mélodiques qui permettent de préciser le caractère authentique ou plagal d'un chant. La *forma intonalis* concerne en revanche les règles de psalmodie et le choix de la bonne différence.

50. *deposite ms.*

51. Guido Augensis, *Regulae de arte musica*, éd. Cl. Maître, *La réforme*, p. 162, 164.

Georgius Erber
Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. 962
f. 141r (Paris, 1460)

Numerum praedictarum informationum si quis requirat secundum magistri Vrlandi autentice persone auctoritatem ita inueniet.

Sunt secundum ordinem consonantiarum informationes dispositae ita ut

per dyapente consonantiam fuerit primae
quae per diatessaron secundum in emmelis sonis vocibus
quae per ditonum, tertiae
quae per tonum, 5
quae per semitonium, 4
quae per semiditonum, 6 exeant.
Ypodorius et omnes alii toni informantur tot ac talibus modis accurrentibus.

Le tonaire qui demande encore un examen plus attentif, se compose de plusieurs sections : 1. une série de huit antiennes illustrant chacune un ton (f. 35r-36r) ; chacune d'entre elle est suivie de la différence consacrée par l'usage cistercien, ou du moins de la première lorsqu'il y en a deux⁵² ; 2. une série de huit répons avec leur verset et la doxologie (f. 36r-39v) ; les formules d'intonation ordinaire et solennelle des psaumes, différences, intonations du Benedictus et du Magnificat ; le huitième ton est suivi du ton dit "pérégrin", illustré par l'antienne « Nos qui vivimus » et le psaume « In Exitu Israel » (f. 40r-42r) ; 3. une série de huit Introit (avec psaume et doxologie) (f. 42v-46v) ; enfin 4. une série de six « Ite missa est » (f. 46v-47r).

7. <Incipiunt toni sive modi> : traité-tonaire (2) (f. 47r-64v)

Le tonaire proprement dit est précédé d'une brève introduction qui développe les lieux classiques du prologue du tonaire. L'auteur évoque tout d'abord l'origine (pseudo-)grecque des quatre tons dans leur forme authentique et attribue au monde latin l'invention des plagaux. Il s'agit à la fois d'un lieu commun, mais qui retrouve ici une nouvelle formulation et une "historicisation" plus précise. En effet, déjà Jean Cotton (dit Jean d'Afflighem) soutient l'origine grecque des quatre tropes en attribuant aux *moderni* l'invention des plagaux pour permettre une caractérisation plus précise des mélodies⁵³. Mais l'idée que les plagaux seraient une invention du monde latin n'est guère connue par ailleurs que sous la plume du maître parisien Lambertus⁵⁴. L'auteur du présent traité tonaire renonce – *propter breviloquium* – à exposer la théorie des aspects de quarte, de quinte et d'octave, et poursuit avec une description de l'échelle des sons et de la notation alphabétique. Cette notation et sa structure implicite s'inscrit dans la tradition issue de Guy d'Arezzo qui distingue deux octaves, respectivement grave (A-G) et aiguë (a-g), complétées par un tétracorde dit "suraigu" (aa-dd), ici augmenté d'une note (ee) selon un usage que Jacques de Liège désigne comme étant celui des *moderniores*⁵⁵. Curieusement, le Si bémol de la seconde octave est absent de cette échelle (ainsi que celui de l'octave supérieure), mais on se gardera toutefois d'y voir la marque d'une éventuelle influence cistercienne car, par ailleurs, les rubriques du tonaire font fréquemment allusion non seulement à l'usage du Si bémol de la seconde octave et des suraiguës, mais recommandent même l'emploi du Si bémol au grave dans les chants du second mode. L'exposé s'achève enfin sur une évocation des finales et par une longue digression sur le tétracorde des affinales (a b c d) dont l'usage – *per licentiam* – est ici explicitement justifié par des usages observés dans certains diocèses.

Le constat de la diversité des usages selon les diocèses ou les régions revient au demeurant à plusieurs reprises dans ce même traité ; l'auteur observe ainsi, à propos du premier ton « que les différences de ce ton varient selon les endroits, diocèses ou régions ; il est donc impos-

52. Voir le tableau des différences in M. Huglo, *Tonaires*, p. 365 et Cl. Maître, *La réforme*, p. 306.

53. ch. X.

54. *CSI*, p. 261.

55. Roger Bragard (éd.), *Jacobi Leodiensis speculum musicae* (Roma 1955-1973 ; CSM 3), VI, c. lxi,7 (éd. vol. 6, p. 162).

sible de décider de telles différences selon la théorie, mais, assurément, d'un diocèse à l'autre, elles peuvent être corrigées avec justesse en fonction de l'usage local »⁵⁶. Un peu plus loin l'auteur soupçonne toutefois que les variantes pourraient également provenir de la négligence ou de l'ignorance des notateurs⁵⁷. Ces diverses observations indiquent à l'évidence que l'auteur avait été un grand voyageur ou disposait tout au moins d'une bibliothèque riche en livres liturgiques notés, de provenances diverses, qu'il pourrait avoir confrontés pour la rédaction de son traité. Malheureusement le texte donne peu d'indices sur la provenance de ces livres. On suppose toutefois d'après une remarque à propos du sixième ton que l'auteur connaissait sans doute l'usage de la Curie romaine, puisqu'il reproduit, pour ce ton, une intonation de la psalmodie ordinaire qu'il qualifie explicitement « secundum consuetudinem curie romane »⁵⁸. A la suite de l'exposé sur les tons, l'auteur donne d'ailleurs l'ensemble des formules d'intonation « selon la coutume et l'usage de la Curie romaine et d'autres diocèses et régions »⁵⁹.

Les rubriques du tonaire présentent successivement : 1. l'antienne-type du ton (ce sont les formules « Primum querite regnum dei », « Secundum autem simile... » etc., largement répandues dans l'enseignement depuis Guy d'Arezzo et Jean Cotton et qui servaient à mémoriser les tons⁶⁰) ; 2. le schéma du ton psalmodique (« Primus tonus sic incipit, et sic mediatur et sic finitur », etc.), suivi 3. des différences ; 4. les tons des psaumes, du Magnificat, du Cantique de Simeon et du Benedictus ; 5. les antiennes caractéristiques du mode, classées par leur initiale et présentées par leur incipit et leur différence ; enfin, pour chaque ton : 6. un répons de l'office dont le verset est intégralement noté ; 7. une antienne d'invitatoire ; 8. un verset d'introït.

L'analyse et la présentation des caractéristiques des tons sont intégrées aux rubriques du tonaire⁶¹. La formulation qui pose au départ la *determinatio* du ton se retrouve également dans un traité dialogué sur les tons transmis par un manuscrit d'origine française ou anglaise de la fin du XI^e s.⁶² et dans le tonaire dit de Nevers, copié vers 1150⁶³. La formule revient également avec insistance dans la *Practica artis musice* rédigée en 1271 par le théoricien anglais Amerus, alors qu'il était au service du cardinal Ottoboni Fieschi, futur pape Adrian V⁶⁴.

56. « Notandum est autem quod huius differentie secundum diversitatem locorum ut puta dyocesum vel regionum variantur, et ideo de talibus differentiis non potest circa doctrinam compilari, tamen per diversas dyocesum secundum loci consuetudinem possunt recte certe mendari. » (f. 48v)

57. « quod evenit aut propter imperitiam aut ignorantiam notarum (*ms. notarum*) aut propter varietatem locorum et dictionum » (f. 49v).

58. Sur le tonaire de la Curie romaine, voir M. Huglo, *Tonaires*, p. 225-231.

59. « Nota quod secundum consuetudinem et usum curie romane et aliquarum dyocessum regionum sic incipiunt octo toni sive modi flectuntur, mediantur ut patet convenienter in exemplis » (f. 63v-64) ; également signalé par M. Huglo, *Tonaires*, p. 229, n. 1. Les formules d'intonations présentent toutefois quelques divergences par rapport aux formules transmises dans le tonaire de la *Practica* d'Amerus qui consigne également l'usage de la Curie.

60. Voir Joseph Smits van Waesberghe (éd.), *Johannis Affligemensis de musica cum tonario* (Roma, 1950 ; CSM 1), ch. XI (éd. p. 86). Sur ces formules, voir Huglo, *Tonaires*, p. 383-390.

61. Elles manquent cependant pour le premier ton.

62. *GB-Lbl* 3199, f. 74-79.

63. *F-Pn* Nouv. acq. lat. 1235, f. 141v-146 ; éd. Armand Machabey, « Tonale inédit du graduel manuscrit de Nevers », *Revue de Musicologie*, 10 (1926), p. 113-125. Sur ces deux tonaires voir Huglo, *Tonaires*, p. 323-324.

64. Ce traité est connu par deux manuscrits dont l'un a vraisemblablement été copié à Paris (*D-BAs* Lit. 115, 65-79). Voir Cesarino Ruini (éd.), *Ameri practica artis musice (1271)* (Rome, 1977 ; CSM 25, 1977).

Les ambitus des tons et la désignation des hauteurs par la lettre et le numéro d'ordre dans l'échelle (A = 1) s'inscrivent nettement dans la tradition du *Dialogus de musica* faussement attribué à Odon.

Les tons observent les ambitus suivants :

	Finale	au dessus de la finale	en dessous de la finale
1 ^{er} ton	(D)	manque	
2 ^e ton	D	a (<i>licencialiter</i> : b)	A
3 ^e ton	E	e (<i>licencialiter</i> : f ou g)	D
4 ^e ton	E	c (<i>licencialiter</i> : d)	H (<i>licencialiter</i> : A)
5 ^e ton	F	f (<i>licencialiter</i> : g ou a)	E
6 ^e ton	F	c (<i>licencialiter</i> : d)	C
7 ^e ton	G	g (<i>licencialiter</i> : a ou h)	F
8 ^e ton	G	d (<i>licencialiter</i> : e)	D (<i>licencialiter</i> : C)

Le tableau suivant résume les données concernant les initiales et les différences des antiennes :

TON	I	II	III	IV	V	VI	VII	VII
Initiales des antiennes	CDFa	GACDF	EGc	CDEFGa	Fac	DEF	Gabcd	CDFGac
Différences	9	–	6	4	1	1 (non notée)	6 (5 notées)	5 (4 notées)

L'exposé présente en outre une nomenclature de l'ethos des modes qui se distingue des typologies connues⁶⁵, à la fois par ses définitions, mais aussi par sa structure générale, notamment par le fait qu'à partir du troisième ton, les modes sont – contrairement à la tradition – caractérisés par paires, le plagal étant réputé posséder le même ethos que son homologue authentique. Ces caractères sont les suivants :

I : « voluntarius, mobilis et excitatus » (f. 50v) ;

II : « quasi lugubris, inquisitivus, humilis et deprecativus » (f. 52v) ;

65. cf. Karlheinz Schlager, « Ars cantandi - ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals », in : Th. Ertelt, Fr. Zamminer (éd.), *Geschichte der Musiktheorie* 4 (Darmstadt, 2000), p. 251-252.

III et IV : « bellicosus est et durus » (f. 56r) ;

V et VI : « lascivius et salutativus atque mitis » (f. 59r) ;

VII et VIII : « de arduis et superexcellantibus rebus ut puta de celestibus et spiritualibus loquitur, ideo signa excelsiora tenet » (f. 62v).

Cette nomenclature est en outre volontiers mise en rapport avec l'usage ou non du "Si bémol". L'auteur précise en particulier à cet égard que le deuxième mode doit être chanté avec "Si bémol" au grave « et qui aliter cantat non sane cantat »⁶⁶. Les troisième et quatrième tons se chantent plutôt par bécarré que par bémol. Une exception notoire à cet égard est l'antienne "irrégulière" « Post partum » (finale sur La) qui se chante avec bémol. En revanche dans les cinquième et sixième tons, l'usage du bémol est plus fréquent en raison de leur caractère réputé lascif et amolli.

Les exemples du tonaire appellent sans doute un examen plus attentif qui permettra peut-être un jour d'en préciser l'origine. L'auteur donne deux mélodies pour l'antienne « Post partum » classée ici en quatrième ton. Elle est notée une première fois (f. 55v-56r), en entier, avec la mélodie : a G a c c c e e dc de (différence : d c d f c ah), puis par l'incipit seulement, transposée à la quinte inférieure (D C D FG G). L'auteur fait également observer (f. 57v) que l'antienne du cinquième ton « Alma redemptoris mater » (Fabc c df f) est classée ainsi *secundum artem*, alors « que dans d'autres lieux, régions ou diocèses, on la chante en septième ton et elle commence alors sur G »⁶⁷.

L'analyse des tons s'achève sur une série de résumés versifiés (f. 62v-63r) concernant les finales des tons (« Est in .D. vel in .A. primus tonus atque secundus/ Tertius et quartus... »), l'intonation des psaumes (« Primus cum sexto fa sol la semper habeto »), les teneurs (« Primus cum quarto sextus simul incipit ex .A. »), enfin les médiantes des tons psalmodiques (« Septimus et primus cum sexto fa mi re mi dant »).

La psalmodie « selon l'usage de la Curie romaine » (f. 63r-64r) est suivie d'un extrait remanié d'une compilation anonyme (f. 64r) qui avait circulé sous le nom de Thomas d'Aquin⁶⁸ et d'un extrait du tonaire dominicain⁶⁹ (f. 64v). A ces deux textes s'ajoute enfin une version notée de la formule *Ecce modus primus* (f. 64r-v) destinée à la mémorisation du début des versets de répons prolixes⁷⁰. Cette formule transmise par huit témoins du XII^e s. copiés dans le nord de la

66. On notera que l'usage du si bémol au grave est assez répandu dans la tradition des mesures de monocorde et d'organistrum dans l'espace germanique. Voir notre étude, « *Organistrum et synemmenon grave*. Observations sur l'échelle acoustique dans l'espace germanique », *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa*, éd. W. Pass, A. Rausch (Tutzing, 1998 ; *Musica mediaevalis Europae occidentalis*, 4), p. 87-106.

67. « Tamen nota quod licet ista antiphona irregulariter est (*ms.* et). Secundum artem sit de quinto tono, in aliquibus locis et regionibus seu dyocesum cantatur de septimo et tunc incipit in .G. » (f. 57v)

68. Ps.-Thomas Aquinas, « Quoniam inter septem liberales artes », éd. par Mario di Martino, *S. Tommaso d'Aquino Ars musicae. Trattato inedito illustrato e trascritto* (Napoli, 1933), p. 29-38. Sur les témoins de ce texte, cf. RISM B III,6.

69. Simon Cserba, *Hieronymus de Moravia*, éd. cit., p. 162.

70. M. Huglo, *Tonaires*, p. 256, *passim*.

France, l'espace lorrain et l'espace germanique⁷¹, fut recueillie au XIII^e siècle par Amerus avec laquelle la version du manuscrit de Barcelone présente d'évidentes parentés.

B. *MUSICA PLANA*

1. « Subjectum musicae sunt... » (et tableau de solmisation) (f. 22v-23r)

Le tableau de solmisation noté à la suite du traité de déchant « Septem sunt species... Si cantus ascendit tonum... » (f. 21r-22r, voir ci-dessous) est accompagné de diverses légendes dont la signification, pour certaines, nous échappe encore (cf. III. 2). La légende : « Subjectum musicum sunt septem discrete voces, scilicet *ut re mi fa sol la re mi* vel *la mi fa*. » semble suggérer – à la suite d'une énumération des syllabes de solmisation – deux types de nuances ascendantes :

(... *sol la*) – *re mi* : nuance ascendante de l'hexacorde par nature (sur .C.) vers l'hexacorde par bécarre (sur .G.) ou de l'hexacorde par bémol (sur .F.) vers l'hexacorde par nature.

(... *sol la*) – *mi fa* : nuance ascendante de l'hexacorde par bécarre vers l'hexacorde par nature ou de l'hexacorde par nature vers l'hexacorde par bémol.

La règle « *Ut re mi scandunt, descendunt fa* quoque *sol la* » copiée en dessous du tableau apparaît vers la fin du XIII^e siècle dans un traité de *musica plana* de la tradition d'enseignement de Lambertus⁷² et pourrait avoir été forgée dans une tradition d'enseignement parisienne. Le principe résumé dans cette règle est d'ailleurs commenté dans plusieurs reportations issues de l'enseignement de Jean de Garlande. Dans l'une des plus anciennes elle est ainsi formulée :

« Unde regula quod omnis mutacio desinens in *ut, re, mi* dicitur ascendendo quia plus habet ascendere quam descendere et omnis mutacio desinens in *fa, sol, la*, dicitur descendendo, quia plus habet descendere quam ascendere. »⁷³

En revanche, nous n'avons pas trouvé d'explication aux légendes « *Vox immobilis* », « *Vox mobilis* » et « *Prima nota ? mobilis* » associées aux syllabes *ut re mi* (ou aux lettres Gamma, .A. et .B.) et qui se lisent diagramme retourné. Les notions de son mobile / immobile, sont empruntées à l'évidence à l'analyse du grand système parfait⁷⁴, mais n'ont guère de sens

71. Voir Chr. Meyer, *The Theory of Music. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500. Addenda, Corrigenda* (München : Henle Verlag, 2003 ; RISM B III,6), index.

72. André Gilles, « *De musica plana breve compendium* (Un témoignage de l'enseignement de Lambertus) », *Musica Disciplina*, 43 (1989), p. 45. Le texte est transmis par F-Pn 15128, f. 124-127.

73. Anonymus ex traditione Iohannis de Garlandia, « *Musica est veraciter canendi scientia* » (*I-Rvat* lat. 5325, origine française, vers 1260), 73 ; Chr. Meyer, *Musica plana Johannis de Garlandia*, p. 28.

74. Voir ci-dessous.

dans le présent contexte. Ces légendes se retrouvent d'ailleurs en partie dans les *De musica questiones* copiées un peu plus loin.

2. *De musica questiones* (f. 24v-26r)

Ce petit traité (éd. Annexe III), placé sous l'autorité de Guy d'Arezzo, l'auteur du *Dialogus de musica* (Ps.-Odon) et Jean Cotton résume, sous forme de douze questions, les points élémentaires du « solfège » des XII^e/XIII^e siècles et doit être complété par le tableau de solmisation copié au f. 22v auquel il fait explicitement référence (voir ci-dessus).

Les deux premières questions traitent du « gamma ». La première explique pour quelles raisons la lettre la plus grave du système peut être ainsi nommée et la seconde pourquoi ce terme a été donné au tableau de solmisation ; cette dernière question introduit, en même temps, quelques indications sur la fonction de ce tableau et de son usage. D'autres questions demeurent plus mystérieuses. Ainsi les concepts de sons (*voces*) « mobiles » ou « immobiles » évoqués dans la cinquième question sont empruntés à Boèce qui désigne par là les propriétés de certaines cordes du grand système parfait : les cordes immobiles sont les extrêmes des cinq tétracordes du grand système parfait, les cordes mobiles varient selon les genres de division du monocorde⁷⁵. Mais on ne voit guère la fonction que ces notions sont sensées remplir dans le cadre d'une conception hexacordale de l'échelle des sons.

La rédaction de ces questions est enfin marquée par des réminiscences plus anciennes comme en témoigne la formulation de la sixième question, inspirée à l'évidence par la *Musica enchiriadis* :

« Sexto queritur utrum *sonus* potest esse *musicus sine coniunctione alterius soni* (...) Ad quod respondeo quod *sonus nequaquam potest esse musicus sine coniunctione alterius soni cum ex diversis sonis ordinetur musica seu oriatur* (...) » (f. 25r)

« Omne musicum ad aliquid esse constat. Nam nec *sonus musicus esse potest sine adiunctione alterius soni*, ad quem naturali spacio musicum sonat. » (*Musica enchiriadis*, éd. Schmid, p. 84.)

De même, cette évocation de la « diversité des sons » (*ex diversis sonis*) dont la musique tire son origine pourrait être une réminiscence de Boèce⁷⁶ même si la formule est devenue un lieu commun de l'*ars musica* médiévale.

75. Voir Boèce, *De inst. mus.*, IV, 13.

76. « Cum interea divino quodam nutu praeteriens fabricorum officinas pulsos malleos exaudit ex diversis sonis unam quodam modo concinentiam personare » (éd. Friedlein, p. 197).

3. Une compilation sur la *musica mundana* (f. 26r)

Les *De musica questiones* représentent sans doute l'une des strates les plus anciennes de cette compilation. On notera d'ailleurs qu'elles sont suivies, sans transition, d'une compilation sur la *musica mundana* dont le style et le choix des textes évoquent certaines compilations des XI^e et XII^e siècles :

1. Des extraits remaniés du second des *Commentaires* de Macrobe sur le Songe de Scipion (« Omnis habitus anime cantibus... efficit »).

2. L'extrait du *Songe de Scipion* recueilli par Boèce (« Et natura fert... haeret », f. 26r, l. 17-21)⁷⁷.

3. Une liste des planètes (f. 26r, l. 21-25) suivie de deux remarques, l'une sur la nécessité du mouvement, l'autre sur le son des planètes, qui donnent l'une et l'autre le texte (sans doute corrompu) de brefs extraits remaniés du commentaire de Macrobe sur le Songe de Scipion.

4. La liste des Muses d'après les *Mythologies* de Fulgence⁷⁸ :

« Item nota quod aliqui introducunt .ix. musas. Prima clyos, i. uelle doctrinam. Secunda euterpe, i. dlectari quod vellis. Tertia methomone, i. instare ad id quod desideratus est. Quarta talia, i. capere ad quod instas. Quinta polumia, i. memorari quod capis. Sexta eratho, i. invenire du [!] tuo similem. Septima Tersicore, i. iudicare quod invenias. Octava unania [!], i. elligere de quo iudico. Nona caliope, i. captiva vox, scilicet proffere. » (f. 26r, l. 25-33)

L'interprétation allégorique des Muses d'après Fulgence ne semble avoir connue qu'une diffusion relativement restreinte – du moins dans le contexte de l'*ars musica*. Cet extrait doit être rapproché du texte recueilli dans la compilation du manuscrit *I-Rvat* Barberini lat. 307 à la suite du chapitre sur la musique des *Etymologies* d'Isidore et d'un extrait d'Aurélien sur les huit tons⁷⁹. Un extrait comparable figure également dans la *Nova musica* de Iohannes Ciconia, à la suite d'un extrait de Rémi d'Auxerre sur le même sujet⁸⁰.

A la suite de ces quatre textes qui relèvent plutôt du commentaire philosophique, le compilateur a ajouté trois textes qui intéressent directement la théorie de la modalité et les règles de la psalmodie (voir ci-dessus, p. 10-12)

77. Voir Boèce, *De inst. mus.*, I, 27.

78. Rudolf Helm (éd.), *Fabii Planciadis Fulgentii V. C. opera* (Leipzig, 1898, 2^e éd. Jean Préaux, Stuttgart, 1970), p. 26.

79. « Ut superius dictum est permultos novem sunt muse... Hic est ordo sapientiae » (f. 29r-v). Ms. d'origine italienne du 1^{er} tiers du XV^e siècle. Cf. RISM B III,2, p. 102-104 et B III,6 sous presse.

80. Oliver B. Ellsworth (éd., trad.), Iohannes Ciconia. *Nova musica and De Proportionibus* (Lincoln-London, 1994 ; Greek and Latin Music Theory 9), I,5-6.

4. Traité sur les intervalles (f. 31r-v)

L'étude des intervalles est un chapitre majeur de l'enseignement de la musique au Moyen Age. La liste des treize intervalles commentée par ce traité, semble avoir été mise au point dans le milieu parisien, au plus tard au cours du troisième quart du XIII^e siècle⁸¹. Les intervalles sont présentés ici dans l'ordre strictement croissant – U, 2m, 2M, 3m, 3M, 4, tr, 5, 6m, 6M, 7m, 7M, 8 – observé, par exemple, dans l'abrégé franconien du manuscrit de St-Dié⁸² ou dans la compilation des *Quatuor principalia* du Ps.-Simon Tunstede⁸³. L'exposé du manuscrit de Barcelone se distingue toutefois de ces derniers par une terminologie qui rappelle celle du *Compendium discantus* du Ps.-Franco de Colonia⁸⁴. Les intervalles sont en effet clairement désignés comme des intervalles de consonance et non comme des intervalles mélodiques : « tresdecim species sunt concordantiarum et discordantiarum ». Cette définition s'inscrit dans le prolongement de la typologie en usage dans le milieu parisien depuis la seconde moitié du XIII^e siècle⁸⁵. Au fil du commentaire, sept concordances sont curieusement qualifiées de « consonanciae » (l'unisson, les secondes, mineure et majeure, la tierce mineure, la quarte et la quinte, la sixte mineure et l'octave). La distraction du rédacteur est sans doute à l'origine de cette curieuse définition de l'octave : « Dyapason ex consonantia constans ex dyatessaron et dyapente, continet enim sex tonos, et fit ex octo vocibus de .C. ad .C. et de .A. usque ad .A. sicut patet hic » (exemples notés sur portée : D-d d-D, E-e e-E, F-f-F). Pris à la lettre, l'auteur du traité souscrirait ici en effet à la thèse aristoxénienne selon laquelle une octave serait formée de six tons, thèse unanimement réfutée par l'*ars musica* médiévale à la suite de Boèce.

5. <De partibus gammatis> (f. 66r-70r)

Ce traité qui commente la structure de l'échelle des sons présente quatre grandes parties :

1. une présentation des signes (les lettres de la notation alphabétique) et des syllabes (*ut re mi*, etc.) des hexacordes qui structurent l'échelle ;
2. le principe de la répartition diastématique des sons ;

81. Voir notre étude « Le *Tractatus de consonantiis musicalibus* (CS I Anonyme I / Jacobus Leodiensis, alias De Montibus): une *reportatio*? », *Revue Belge de Musicologie*, 49 (1995), 5-25. Nous nous reporterons pour la suite, à l'inventaire des sources p. 16-18.

82. Anonymus (II, CS1) ex traditione Franconis « Quandocumque punctus quadratus vel nota quadrata tractum habens » : Albert Seay (éd., trad.), *Anonymus II - Tractatus de discantu (Concerning discant)* (Colorado Springs, 1978 ; *Texts/Translations*, 1).

83. Anonymus OFM de Bristollia (Ps.-Simon Tunstede), *Quatuor principalia musicae* : Charles-Edmond-Henri de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series* (Paris, 1864-1876), vol. 4, p. 278a.

84. Gilbert Reaney (éd.), *Anonymus, De musica Libellus - Anonymus, Tractatus de discantu - Pseudo-Franco de Colonia, Compendium discantus - Anonymus, Traité ...* (Neuhäuser, 1996 ; CSM 36), p. 50.

85. Voir en particulier Klaus-Jürgen Sachs, « Musikalische Elementarlehre im Mittelalter », in : Fr. Zamminer (éd.), *Geschichte der Musiktheorie*, vol. 3 (Darmstadt 1990), 138-141.

3. la propriété des hexacordes en fonction de leur position (par bécarre, par bémol ou naturel) ;
4. le principe de la solmisation.

La structure quadripartite de cet exposé se retrouve dans la plupart des témoins de la tradition d'enseignement de *musica plana* de Jean de Garlande et suggère que ce texte pourrait être issu d'un enseignement parisien de la seconde moitié du XIII^e siècle. L'une des deux reportations les plus anciennes de ce type d'enseignement, transmise par un manuscrit copié vers la fin du XIII^e siècle dans le Sud-Ouest de la France, présente ces matières sensiblement dans le même ordre⁸⁶ : « de signis et nominibus vocum », « de proprietatibus », « de paritate et imparitate », « de mutationibus ». En outre, dans deux témoins plus tardifs de cet enseignement, copiés au cours de la seconde moitié du XIV^e (*I-Rvat* Reg. lat. 1146) et du premier tiers du XV^e siècle (*I-Rvat* Barb. lat. 307), et d'origine respectivement anglaise (?) et italienne, l'ordre de présentation des matières correspond rigoureusement à celui du manuscrit de Barcelone. La parenté entre ces traités ne s'arrête d'ailleurs pas à la structure formelle de l'exposé, mais s'étend à la terminologie et à l'argumentation scolastique mise en œuvre dans l'étude de l'échelle des sons. Cette tradition d'enseignement a connu au demeurant une large diffusion dont témoigne aussi un bref compendium issu de la tradition d'enseignement de Lambertus transmis par un manuscrit qui a appartenu autrefois à l'abbaye St-Victor de Paris⁸⁷. Une comparaison de quelques témoins de cet enseignement, notamment du *de proprietatibus* qui expose la théorie des hexacordes, montre l'étroite parenté de ces textes, souvent jusque dans le détail de l'expression (cf. Annexe VII). A cet égard il convient de rapprocher tout particulièrement la rédaction du manuscrit de Barcelone d'un long passage de la reportation de l'enseignement de Jean de Garlande transmise par le manuscrit *I-Rvat* Reg. lat. 1146. Un examen attentif des variantes indique toutefois que les deux textes dérivent sans doute de deux antigraphes très proches. Ces conclusions sont d'ailleurs confirmées par le curieux tableau de solmisation qui, dans les deux sources, présente cette forme pyramidale tout à fait atypique (ill. 3).

Le <*de partibus gammatis*> est suivi de plusieurs séries d'exemples didactiques notés sur des portées de quatre ou cinq lignes. La première (f. 68v-69) concerne les nuances hexacordales avec un exemple pour les cinquante-deux nuances possibles, ascendante ou descendante. La seconde (f. 69r-70r) présente les exemples notés pour l'étude des intervalles. Dans cette nouvelle série d'exemples, la technique de la *probatio* retient plus particulièrement l'attention. Chaque exemple d'intervalle, ascendant ou descendant, est en effet donné sous deux formes : tout d'abord en posant successivement toutes les notes remplissant l'intervalle, puis l'intervalle seul. Par exemple, pour la quarte ascendante C-F : C D E F, puis C F (en ligature par carrés superposés). La première présentation de l'intervalle est dite « cum probatione coniunctim », la seconde

86. F-Pn Lat. 18514, f. 85r-94r ; éd. Chr. Meyer, *Musica plana Johannis de Garlandia*, p. 3-21.

87. F-Pn Lat. 15128, 124-127 ; voir A. Gilles, « *De musica plana ...* », p. 40-51.

« disiunctim ». Cette technique de présentation est assez rare. On ne la retrouve guère que dans les deux reportations les plus anciennes de l'enseignement de Jean de Garlande⁸⁸. Une dernière série présente une nouvelle fois les intervalles, mais cette fois-ci, avec la mention « conversio ». Dans cette dernière série chaque intervalle est noté sous sa forme "directe" en mouvement ascendant, puis immédiatement en mouvement descendant sous forme de carrés liés. Cette présentation des intervalles et la qualification de cette présentation de « conversio » se retrouve également dans les deux reportations de l'enseignement de Jean de Garlande qui viennent d'être évoquées.

6. <Cartula de cantu plano> : un traité sur les altérations accidentelles dans le plain-chant (f. 70v-71v)

Ce traité, contrairement à ce qu'en suggère l'incipit (« <I>ncipit quedam cartula de cantu plano... »), est consacré aux degrés altérés réalisés au moyen des positions irrégulières des hexacordes. L'auteur expose tout d'abord l'emplacement de ces degrés altérés sur l'échelle des sons, puis la manière dont ils sont obtenus. Chaque altération est ensuite commentée à l'aide d'exemples empruntés à des chants liturgiques⁸⁹. Ce traité s'inscrit dans une tradition théorique sans doute forgée dans le milieu parisien du XIII^e siècle et dont l'un des stades les plus anciens est représenté par la théorie des quatre « synemmena » :

- le demi-ton entre .F. et .G. (à la quinte du .B. grave ; pour éviter le triton) ;
- le .b. de la seconde octave ;
- le demi-ton entre .d. et .e. (à la quarte supérieure du .b. de la seconde octave) ;
- le demi-ton entre .A. et .B. (à l'octave inférieure du .b. de la seconde octave).

Cette théorie, exposée pour la première fois dans des sources du dernier tiers du XIII^e siècle, à la suite d'une mesure de monocorde transmise par l'une des reportations de l'enseignement de Jean de Garlande et par le *Tractatus de musica* de Jérôme de Moravie⁹⁰, sera amplifiée au XIV^e siècle sous la forme de la présente théorie de sept, huit, voire dix altérations.

88. cf. Anonymus ex traditione Iohannis de Garlandia « Scientia est cognitio rei sicut est » (TRAD. Garl. plan. I, vers 1300), éd. Chr. Meyer, *Musica plana Iohannis de Garlandia*, p. 17 (exemples non notés dans le manuscrit) ; Anonymus ex traditione Iohannis de Garlandia, « Musica est veraciter canendi scientia » (TRAD. Garl. plan. II, vers 1260), éd. *ibid.*, p. 30-35.

89. Ce traité a été édité par Karl-Werner Gümpel, « Gregorianischer Gesang und Musica ficta. Bemerkungen zur spanischen Musiklehre des 15. Jahrhunderts », *Archiv für Musikwissenschaft*, 47 (1990), p. 144-147.

90. Anonymus ex traditione Iohannis de Garlandia « Scientia est cognitio rei sicut est », 115-127 (éd. Chr. Meyer, *Musica plana Iohannis de Garlandia*, p. 11).

7. <Introductio secundum Iohannem de Garlandia> (f. 71v-78r)

Le dernier cahier du manuscrit (71v-78r) contient trois brefs traités. Les grandes initiales qui marquent le début de chacun de ces textes semblent indiquer qu'ils constituaient des unités distinctes. Ils abordent en effet divers aspects du plain chant, mais sans se recouper :

1. Un exposé sur les nuances. Il s'agit d'un commentaire prolixe du tableau de solmisation qui étudie toutes les nuances possibles, exemples à l'appui.

2. Un traité sur les treize intervalles en usage « tant dans la musique mesurable que dans la musique non mesurable » (*tam in mensurabilis quam inmensurabilis vel etiam plane*).

3. Une introduction générale sur les parties de la musique (*musica plana, musica mensurabilis, musica instrumentalis*), le « sujet de la musique » (la combinaison des sons et des silences), l'échelle des sons et la répartition des sons par registres, enfin la théorie des hexacordes.

Ces trois textes ont d'ailleurs fait l'objet d'une tradition singulière puisqu'ils ont également été diffusés, dans un ordre différent (3-1-2), sous la forme d'une introduction à la *musica plana* placée sous l'autorité d'un « Johannis de galandia » (ou « Galadia ») qui n'est autre sans doute que le musicien (et grammairien ?) Jean de Garlande⁹¹. Cette *Introductio musice plane secundum magistrum Iohannem de Galandia* est connue par trois copies d'origine italienne⁹² dont la plus ancienne (F-SDI 42), réalisée en Italie (ou dans les Flandres d'après un modèle italien) au cours de la seconde moitié du XIV^e siècle, serait sensiblement contemporaine du manuscrit de Barcelone. Le témoignage du manuscrit de Barcelone suggère néanmoins que les trois textes ont sans doute circulé isolément et que l'*Introductio* n'est en définitive qu'une habile compilation complétée (dans les manuscrits de Rio de Janeiro et de Saint-Dié) par l'exposé sur les tons d'après le *Dialogus* du Ps.-Odon. En revanche l'attribution à Jean de Garlande n'est sans doute pas fortuite puisque la matière de ces traités semble bien illustrer l'enseignement mis au point dans le milieu parisien du XIII^e siècle. Nous avons déjà observé ailleurs que le cadre pédagogique de l'*Introductio* est le même que celui des reportations issues de l'enseignement de Jean de Garlande : celui d'un enseignement des éléments fondamentaux de la musique où l'analyse de la structure hexacordale du système acoustique et l'apprentissage raisonné des intervalles tiennent une place centrale et se déploient selon un *cursus* identique⁹³. On ajoutera cependant à ces observations que l'origine des trois manuscrits de l'*Introductio musice plane* suggère que cette compilation pourrait avoir été réalisée en Italie du Nord, dans la plaine du Pô, entre Pavie et Venise. Des liens privilégiés semblent en outre associer ce traité au milieu des Frères mineurs : le manuscrit de Saint-Dié

91. *Introductio musicae planae secundum magistrum Iohannem de Garlandia* « Pro introductione in arte musice primo videndum est » (TRAD. Garl. plan. V.), éd. Chr. Meyer, *Musica plana Johannis de Garlandia*, p. 63-97.

92. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Cofre 18, f. 610r-617r ; Saint-Dié, Bibl. mun. , 42, f. 68r-83r (éd. CS1, p. 157-175) ; Washington, Libr. of Congress, Music Division ML 171 J 6 Case, f. 56r-70r. Voir Chr. Meyer, *Musica plana Johannis de Garlandia*, p. 63-97.

93. *Ibid.*, p. 130. Voir ci-dessous Appendice IV la synopse de la tradition.

(*F-SDI* 42) contient en effet une copie d'un tonaire d'origine franciscaine⁹⁴ tandis que dans le manuscrit de Rio (*BR-Rn* Cofr. 18), l'*Introductio* est copiée (parmi d'autres traités de musique) à la suite d'un graduel-antiphonaire également destiné à l'usage de ce même ordre religieux.

C. POLYPHONIE ET *MUSICA MENSURABILIS*

1. « Ad habendum discantum... » (f. 20r-21r)

Le traité de déchant « Ad habendum discantum » est un texte composite formé à partir de deux classifications des intervalles en polyphonie⁹⁵. La première partie du texte est introduite par une définition du déchant que l'on retrouve encore dans l'*Ars cantus mensurabilis* de Francon de Cologne⁹⁶ et poursuit par une énumération des treize intervalles dont chacun fait l'objet d'un commentaire plus détaillé (4-13). Bien qu'il s'agisse indiscutablement de la nomenclature en usage au cours de la seconde moitié du XIII^e siècle, il est impossible toutefois de déterminer plus précisément la tradition d'enseignement à laquelle se rattache cette liste, car les intervalles ne présentent aucun indice de classement.

La seconde partie du texte (soudée à la précédente par le pronom « istis ») propose une classification des treize intervalles qui viennent d'être présentés : ce faisant, le rédacteur de cette partie utilise également la terminologie latine quantitative (*tertia*, *quinta*, *sexta*, etc.) et élargit le cadre de l'octave en mentionnant les dixièmes et la douzième, tandis que le principe de classement (par discordances et concordances parfaites, médianes et imparfaites) rappelle encore les typologies du XIII^e siècle. Le manuscrit de Barcelone et la version assez proche, recueillie vers 1350-70 par l'auteur des *Quatuor principalia*⁹⁷, indiquent que ce type de classification avait encore conservé une certaine actualité au XIV^e siècle. La classification adoptée dans le manuscrit de Barcelone est la suivante :

- concordances parfaites : unisson, quinte, octave (et douzième) ;
- concordances médianes : tierce majeure, sixte majeure (et dixième majeure) ;
- concordances imparfaites : tierce mineure, sixte mineure (et dixième majeure).

Les six intervalles restants (secondes mineure et majeure, triton et quarte, septièmes majeure et mineure) sont classées parmi les intervalles discordants.

La dernière règle (25) recommande l'usage d'une consonance parfaite au début et à la fin du déchant qui sera choisie en fonction du mouvement mélodique du ténor.

94. f. 83-106. Sur ce tonaire, voir *Huglo, Tonaires*, p. 184.

95. Transcription en ligne sur le site internet du *Lexicon musicum Latinum* (<http://www.lml.badw-muenchen.de/>; accès à partir de la description du manuscrit sur le répertoire « Les sources manuscrites de la théorie de la musique »).

96. Gilbert Reaney et André Gilles (éd.), *Franconis de Colonia ars cantus mensurabilis* (Rome, 1974 ; CSM 18), p.26.

97. *Quatuor principalia*, IV, *Secunda distinctio*, 13, éd. Ch. E. de Coussemaker, *Scriptores*, vol. 4, p. 278-279; voir aussi Kl.-J. Sachs, « Musikalische Elementarlehre... », p. 140.

2. « Septem sunt species... Si cantus ascendit tonum... » (f. 21r-22r)

Le traité de déchant « Si cantus ascendit tonum... » (éd. Annexe I) présente successivement :

1-3. Classification des intervalles du déchant (*species discantus*) distinguant les intervalles parfaits (unisson, quinte et octave) et imparfaits (tierces majeure et mineure, quarte et sixte majeure). Cette classification peut-être rapprochée de celle du traité de contrepoint de Jean de Murs (à l'exception de la quarte, absente chez Jean de Murs).

4-5. Ces règles précisent le mode de “résolution” des consonances imparfaites (tierces ou sixte majeure) sur l'unisson, la quinte ou l'octave et relèvent déjà de la théorie naissante du contrepoint. Passablement corrompu à cet endroit, le texte ne semble cohérent que pour la résolution des tierces mineure et majeure, soit à la quinte (ténor en mouvement conjoint descendant), soit à l'unisson (ténor en mouvement conjoint ascendant).

6-10. Remarques sur les degrés altérés soit par altération “structurelle” par *b-fa-h-mi*, soit par *musica falsa*.

11-25. Huit règles de construction d'un déchant compte tenu d'une succession octave-quinte (règles 1 à 4) ou d'une succession quinte-octave (règles 5-8)⁹⁸. Comme l'observe Klaus-Jürgen Sachs, la formule « discantus existens in... » évoque les formules employées dans un traité de déchant attribué à Francon de Cologne⁹⁹.

26. Cette dernière règle pose le principe du mouvement contraire et l'interdiction du mouvement parallèle sur deux consonances parfaites. Elle échappe évidemment à l'exposé “classique” du traité de déchant, mais résume assez bien les huit règles pratiques énoncées auparavant. Cette remarque finale semble, à ce titre, représentative de cette période de transition – le premier tiers du XIV^e siècle – qui voit l'émergence du traité de contrepoint proprement dit.

3. Kyrie à 3 voix et un exemple didactique pour la *musica ficta* (f. 22v-23r) (cf. ill. 2a et 2b)

Cf. RISM B IV,3, p. 428 (n° 7). La pièce est en concordance avec *E-Sc* 5-2-25, f. 80¹⁰⁰. L'exemple de *musica ficta* est introduit par la mention « nota has figuras », comme dans ce manuscrit.

98. Sur ces règles voir K.-J. Sachs, « Zur Tradition... », p. 264-265.

99. Ps.-Franco de Colonia, *Compendium discantus* (CSM 36, voir ci-dessus note 84). Ce traité est transmis, à la suite de l'*Ars cantus mensurabilis* de Francon, par un manuscrit copié en Angleterre au cours de la première moitié du XIV^e siècle (*GB-Ob* Bodley 842, 60-62v).

100. Ed. par J. Handschin, « Festschrift für Johannes Wolf... (Berlin, 1929) » [compte rendu], *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XVI [1934], p. 120, note 2.

4. « Quicumque voluerit discantare... » (f. 23r-24r)

Ce traité de déchant (éd. Annexe II) insiste en particulier sur l'utilisation des *fictae* dans le cadre de la polyphonie. Selon l'enseignement de ce traité, le recours à des altérations accidentelles semble principalement dicté par la règle du mouvement contraire par degré conjoint – à savoir que « le déchant doit monter ou descendre (en mouvement contraire) au moyen des concordances les plus proches ». L'interprétation de cette règle, et notamment du concept de *partitio* longuement développé dans ce traité, ne va cependant pas sans difficultés. Les explications données par la suite suggèrent en effet que la *partitio* consiste à augmenter ou à diminuer une concordance donnée d'un demi-ton en fonction des règles de succession des concordances du contrepoint (tierce mineure → unisson, tierce majeure → quinte, sixte majeure → octave, par exemple). La difficulté tient surtout à l'interprétation du terme *mensura* introduit dans la définition de la *partitio* (cf. 8, « ... sub eadem mensura »). Si l'on prête une connotation temporelle à ce terme, la transformation, ou muance (*mutatio*) s'effectue dans l'unité temporelle de la concordance donnée, sous la forme d'une transition mélodique, comme dans l'organum fleuri (ornement, notes de "passage" d'une consonance vers l'autre). Si, en revanche, le terme de *mensura* se rapporte à la dimension "brute" de l'intervalle (tertia, quinta...), la "muance" désignera plutôt l'altération de la hauteur du son en fonction de l'hexacorde (pour produire, par exemple, soit une *tertia semiditonalis*, soit une *tertia ditonalis*), rejoignant ainsi la notion plus familière de muance hexacordale.

5. Le diagramme du f. 27v

Ce diagramme est l'un des documents les plus étranges de ce recueil et son interprétation demeure encore incertaine. Selon la légende notée autour de la roue intérieure (ill. 4), ce diagramme permettrait de trouver toutes les concordances entre trois sons¹⁰¹. Les nombres qui, selon cette indication, doivent être mis en rapport (« proportionando numerum ad numerum »), sont sans doute les nombres qui figurent de part et d'autre des sons désignés par leur lettre et les syllabes de solmisation correspondantes. On notera toutefois que, dans la copie du manuscrit de Barcelone, seuls le Gamma et les six sons de la roue intérieure (A, B, C, D, E et F) sont dotés de chiffres. Dans la copie exécutée par Gaffurius (ill. 5), les douze sons de la roue extérieure en sont également pourvus.

Alors que le terme « figura » désigne plutôt un tableau ou un diagramme fixe, la légende qui figure au-dessus du diagramme, suggère qu'il s'agit d'un dispositif mobile : « Ista rota debet volvi ponendo istud capud superius inferius versus litteram et ponendo unisonum ubi est dyapente ». Cette légende pose plusieurs questions : de quelle roue est-il question ? – s'agit-il de

101. « Per istam figuram habebis omnem concordantiam trium vocum proportionando numerum ad numerum sicut pertinet » (f.27v).

l'ensemble du diagramme, ou, plus vraisemblablement, de l'une des deux roues enboîtées qui composent cette structure ? – et que faut-il entendre ici par « caput » ? Enfin comment faut-il comprendre l'indication « en posant l'unisson là où est la quinte » ? – car tel qu'il se présente, ce dispositif ne comporte aucun unisson (il faudrait pour cela au moins deux séries complètes de hauteurs). Cette indication pourrait éventuellement être mise en rapport avec des règles de déchant développées à partir d'une pratique du chant à la quinte, comme dans le traité « *Quicumque vult quintare* » des f. 64v-66r (voir ci-dessous). Par ailleurs – à supposer que la roue extérieure portant les lettres G à dd eût été mobile – ce dispositif ne permet de réaliser de quinte que pour les degrés C, D, E et F.

Les chiffres inscrits de part et d'autre des lettres ainsi que dans les cercles disposés aux quatre coins de la figure résistent pour l'instant à toute interprétation, mais se rapportent peut-être à des numéros d'ordre correspondant à des positions fixes.

On notera cependant que Gaffurius reproduit cette roue en indiquant qu'elle est sans grand intérêt, mais qu'elle a l'avantage de présenter l'ensemble des lettres utilisées dans le plainchant¹⁰². Cette remarque semble indiquer que l'usage de ce diagramme était sans doute déjà perdu du temps de Gaffurius. Mais, si Gaffurius semble bien avoir eu le manuscrit de Barcelone sous les yeux, selon quelle logique aura-t-il complété les chiffres de la roue extérieure ?

Par-delà toutes ces incertitudes, on remarquera enfin que cette roue s'apparente à la notation d'origine du rondeau de Baude Cordier *Tout par compas suy compose* du manuscrit de Chantilly¹⁰³ qui présente également deux roues concentriques et quatre roues encadrant le diagramme central.

Transcription des éléments du diagramme

Dans les cercles disposés au quatre coins du diagramme :

12	19	15	12
dyapason	dyapente	dyatessaron	unisonus
11	15	4	14

Au centre du diagramme :

12
Gamma
7 ?

102. « *quamvis infrascripta figura seu rota parum sit neccessaria in hac materia cantus plani tamen quoniam in ei sunt ostente littere omnes existentes in manu volui ibi eam figurare* » (Parma, Biblioteca Palatina, pal. parm. 1158, 60v).

103. Chantilly, Ms. 564, f. 12r. La page est reproduite in : Hartmut Möller et Rudolf Stephan (éd.), *Die Musik des mittelalters* (Laaber, 1991 ; *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. 2), p. 383.

Roue intérieure :

10	10	12	11	10	6
A	B	C	D	E	F
11	13	9	8	12	9

Roue extérieure (d'après Parma, Biblioteca Palatina, pal. parm. 1158)

8	2	6	4	9	6	7	12	12-	14	12
G	a	b	c	d	e	f	g	aa bb	cc	dd
7 ?	7	2	7	5	10	11	8	0 -	11	11

6. Un traité de notation (f. 27v-28v)¹⁰⁴

Le traité de notation des f. 27v-28v est une version inconnue jusqu'à présent, d'un petit traité qui, dans deux manuscrits italiens du dernier quart du xv^e siècle, a été substitué à la seconde partie du *Tractatus de musica* de Pierre de St-Denis qui propose, à l'origine, une version commentée de la théorie de la notation musicale exposée dans la *Notitia* de Jean de Murs¹⁰⁵. Le *de ligaturis* et le *de pausis* de ce traité de substitution figurent cependant déjà dans une copie exécutée en 1391, à Pavie, par un certain G. de Anglia, au titre des chapitres XI et XII du traité de Pierre de St-Denis¹⁰⁶. La copie du manuscrit de Barcelone revêt dans ce contexte un intérêt particulier car elle constitue désormais le témoin le plus ancien de ce petit traité que des éditeurs ont substitué, vers la fin du xiv^e siècle, sans doute par souci de simplification, au texte de la *Notitia* de Jean de Murs que transmet le *Tractatus* de Pierre de St-Denis.

7. Ars motetorum (f. 30r-v)

Cet *ars* se présente sous la forme assez curieuse d'une collection d'exemples notés qui pourraient illustrer un traité de notation. Les exemples sont accompagnés de la légende suivante :

« Hic est ars motetorum tam in notis simplicibus, i. in notis per se stantibus, quam in notis compositis, i. notis ligatis ut patet intelligentibus. » (Ceci est l'art des motets, tant en notes simples, c'est-à-dire détachées les unes des autres, qu'en notes composées, c'est-à-dire en notes liées, comme le pratiquent des connaisseurs.)

104. Edition en préparation.

105. Ce texte figure respectivement dans *I-Sc L V 30*, f. 132r-v (fin du XVe s. ; origine italienne indéterminée) et *US-Wc ML 171 J 6 Case*, f. 106r-107 (1465-1477, origine: Venise). Ce traité a été édité par Ulrich Michels en appendice à son édition du *Tractatus de musica* de Pierre de St-Denis (CSM 17), p. 160-163.

106. *US-Cn MS 54.1*, f. 5v (éd. CSM 17), p. 161-163.

L'intitulé de ces exemples évoque l'expression « *Ars motetorum compilata breviter* » du traité de notation attribué à Petrus Picardus dans le *Tractatus de musica* de Jérôme de Moravie¹⁰⁷. Les exemples de la présente *ars* sont notés sur les six premières portées du f. 30r et pourraient avoir été préparés pour illustrer un traité de notation. On y distingue en effet, après une présentation des quatre figures (longue, brève, semibrève et minime), divers exemples illustrant les principales règles de notation. L'identification précise des règles ainsi illustrées dépasse le cadre de cette étude. Il conviendra d'identifier par la suite d'éventuels emprunts au répertoire des motets, sinon aux exemples donnés dans les traités eux-mêmes.

Cette première série d'exemples est suivie (f. 30r [dernière portée]- 30v) d'une seconde série introduite par la mention « *Ibi sunt quedam exempla floretinarum tam de tempore perfecto <...>* » et qui se rapporte à l'évidence au contrepoint diminué et concerne en particulier la réalisation de formules cadentielles.

8. « *Quicumque vult quintare...* » (f. 64v-66r)

Le traité « *Quicumque vult quintare* » est l'un des rares textes médiévaux à faire explicitement référence aux pratiques du déchant improvisé¹⁰⁸. La technique développée dans ce traité s'appuie sur la pratique du « quintoiement », héritée de l'organum primitif, qui consiste à élaborer une voix d'accompagnement dont les points d'appui sont à la quinte du ténor, sinon, sous sa forme la plus élémentaire, à doubler un chant donné à la quinte. Ce contrepoint improvisé se fait sur le livre, et consiste à lire et à chanter le ténor à la quinte supérieure, en s'échappant parfois à l'octave, par transposition mentale de cette quinte à la quarte supérieure. Le traité de déchant s'appuie ici sur cette forme d'improvisation pour introduire un élément plus artificiel qui consiste précisément à alterner quintes et octaves et rejoint sur ce point les exposés connus par ailleurs.

*
* *

107. *F-Pn* Lat. 16663, f. 83rb-84vb. Deux copies anonymes de ce traité sont transmises par *I-Nn* XVI.A.15, f. 1v-3 (XVe siècle ; origine : Italie du Sud) et *S-Uu*, C 453, f. 172r-173v (1336 ; origine inconnue).

108. Ce texte a été édité et commenté par K.-J. Sachs, « *Zur Tradition...* », p. 261-263.

ANNEXES

I.

« Septem sunt species... Si cantus ascendit tonum...»

(*E-Bbc* M. 883, f. 21r-22v)

¹ Septem sunt species discantus principales, scilicet unisonus, dyapason, dyapente, diatessaron, ditonus, semiditonus et tonus cum dyapente. ² Ex hiis quedam sunt perfecte, quedam imperfecte. ³ Tres sunt perfecte, scilicet unisonus, dyapason, dyapente. Alie quatuor sunt imperfecte et volunt perfici per predictas tres, ⁴ ita quod diatessaron semper perficitur per [†]octavam recipiendo cum tribus aliis et aliter nichil valeat[†]. Semiditonus et ditonus requirunt perfici per diapente cantu descendente, cantu ascendente per unisonum. ⁵ Tonus cum diapente vul<t> perfici per diapason cantu descendente, [†]cantu descendente[†] per quintam supra duplum, que reducitur a<d> dyapente.

⁶ Dyapente continet tres tonos cum semitonio. ⁷ Dyapason continet quinque tonos cum duobus semitoniis et potest fieri ubicumque in manu. <21v> ⁸ Quinta videlicet dyapente non in illis locis in quibus sunt fa mi mi fa et econverso nisi per falsam musicam. ⁹ Falsa musica est facere mutationes non usitatas in Gamma. ¹⁰ Duo sunt signa false musice, scilicet .b. dicimus mi, ubique invenimus .b. dicimus fa. Semitonium semper est inter mi et fa et econtra.

¹¹ Si cantus ascendit tonum, discantus existens in diapasson debet descendere semiditonus et tunc erit in diapente. ¹² Verbi gratia cantus existens in *C-fa-ut* et ascendit in *D-sol-re*, discantus existens in diapasson, id est in *c-sol-fa<-ut>* [et ascendit ut] debet descendere in *a-la-mi-re* et erit quinta.

¹³ Si cantus ascendit <di>tonum vel semiditonus, discantus existens in dyapason potest descendere tonum vel semitonium et erit in dyapente. ¹⁴ Verbi gratia, cantus existens in *C-fa-ut* et ascendat in *E-la-mi*, discantus existens in *c-sol-fa-ut* descendat in *b-fa-b-mi*, vel cantus existens in *D-sol-re* et <ascendat in *F-fa-ut*, discantus> descendat in *c-sol-fa-ut* et erit in quinta.

¹⁵ Si cantus ascendit per dyatessaron, discantus existens in diapasson debet ibidem remanere, et erit in dyapente, verbi gratia, si cantus fuerit in *C-fa-ut* et <ascendat in *F-fa-ut*, discantus> in eodem loco remaneat et erit in quinta.

¹⁶ Si cantus ascendit per dyapente, discantus existens in dyapason potest ascendere tonum et erit in dyapente. ¹⁷ Verbi gratia si cantus fuerit in *D-sol-re* et ascendat ad *a-la-mi-re* et discantus existens in *d-la-sol-re* et ascendat in *e-la-mi* et erit in quinta.

¹⁸ Si cantus descendit tonum, discantus incipiens in quinta potest ascendere dytonum siue semiditonus et erit in dyapason, ¹⁹ verbi gratia, cantus existens in *D-sol-re* et descendit <22v> in *C-fa-ut* et discantus existens in *a-la-mi-re* et ascendit in *c-sol-fa-ut* vel cantus existens in *E-la-mi* et descendit in *D-sol-re* et discantus existens in *b-fa-b-mi* et ascendit in *d-la-sol-re* et erit in diapasson.

²⁰ Si cantus descendat ditonus sive semiditonus, discantus existens in dyapente potest ascendere tonum vel semitonium et tunc erit in diapasson, ²¹ verbi gratia si cantus existens in *E-la-mi* et descendat in *C-[sol-]fa-ut* vel cantus existens in *G-sol-re-ut* et descendat in *E-la-mi* et discantus existens <in *b-fa-b-mi* et ascendat in *c-sol-fa-ut*, vel> in *d-la-sol-re* et ascendat in *e-la-mi*, tunc erit in diapasson.

²² Si cantus descendat per dyapente, discantus existens in dyapente potest descendere tonum et erit in diapasson, verbi gratia. ²³ Si cantus existens in *a-la-mi-re* et descendat in *D-sol-re*, discantus existens in *e-la-mi* alto et descendat in *d-la-sol-re* vel cantus existens in *G-sol-re-ut* et descendat in *C-fa-ut* et discantus existens in *d-la-sol-re* et descendat in *c-sol-fa-ut* et erit in diapasson.

²⁴ Si cantus descendat dyatessaron, discantus existens in dyapente potest in eodem loco remanere et tunc erit in diapasson, ²⁵ verbi gratia si cantus existens in *F-fa-ut* et descendat in *C-fa-ut* vel cantus existens in

G-sol-re-ut et descendat in D-sol-re, discantus existens in D-la-sol-re remaneat in eodem puncto et primus istius clausule discantus existens in c-sol-fa-ut et remaneat in eodem puncto et erit in dypasson.

²⁶ Cum cantus ascendat, discantus debet descendere, cum descendit debet ascendere, nec debet ascendere discantus neque descendere cum cantu in perfectis speciebus discantus.

5 que] quem *ms.* | ad] a *ms.* | descendente] ascendente *ms.* 8 sunt]sol *ms.* 13 si cantus] discantus *ms.* 14 b-fa-b-mi] b-fa-b-mi

II.

« Quicumque voluerit discantare... »

(E-Bbc M. 883, f. 23r-24r)

¹ Quicumque voluerit discantare primo debet scire quod sunt sex concordantie, scilicet tertia, quinta, sexta, octava, decima, duodecima.

² Quandocumque cantus ascendit, prima discantus debet esse in duplo et si cantus descendit, prima discantus debet esse in quinta. ³ Item si cantus sit in unisono, prima discantus debet esse in quinta vel in duplo ad voluntatem.

⁴ Nulla sexta debet esse nisi duplum sequatur, et nisi una sit altior altera et hoc inmediate. ⁵ Duplum invenietis littera contra licteram sicut C-fa-ut et c-sol-fa-ut.

⁶ Item quando cantus ascendit, discantus debet descendere per concordantias magis propinquas et econverso. ⁷ Ad solvendum istam regulam “quando cantus ascendit, discantus debet descendere” etc. oportet scire partitiones facere. ⁸ Partitio est mutatio unius concordantie in aliam concordantiam sibi propinquiore, tam ascendendo quam descendendo sub eadem mensura. ⁹ Nota quod omnes concordantie possunt partiri, altera in alteram sibi propinquiorem tam ascendendo quam descendendo, sexta excepta, quia nullam secum potest addere concordantiam, sed concordantie ipsi bene possunt.

¹⁰ Ut totum simul colligamus, ficta musica quam aliqui appellant falsam musicam et malem, fuit inventa ad implendum defectus quarumdam concordantiarum non omnes suos tonos habentium. ¹¹ Vel sic : ficta musica est quando b quadratum, vel b molle ponitur in loco non consueto. Et omnia supradicta patent in hoc manifesto exemplo : [cf. Ill. 6a]

¹² Aliquando inveniuntur quinque voces tres tonos cum dimidio non habentes, sicut de mi in b-fa-b-mi existenti in inferiori usque ad fa de F-fa-ut altiori. ¹³ Oportet quod istud semitonium, quod est inter mi et fa, mutetur in tonum per b quadratum in F-fa-ut positum, dicendo de <E in F> re mi. [cf. Ill. 6a]

<24r> ¹⁴ Sex concordantiarum quedam sunt in aliquibus locis perfecte, id est habent tonos suos debitos, et quedam non.

¹⁵ Primo videamus de prima concordantia, scilicet de tertia. ¹⁶ Nota quod tertia tendens ascendere ad quintam, debet esse ditonalis, id est habere duos tonos, sicut de .f. usque ad .a., et si semiditonalis inveniatur, sicut de .d. usque ad .f., oportet quod ditonalis effitatur. ¹⁷ Unde apponatur in .f. b quadratum quod signat ascensum semitonii ubique ponatur, et sic ditonalis effitatur, et hoc per fictam musicam. ¹⁸ Si tertia tendens descendere ad unisonum semiditonalis inveniatur, bene potest.

¹⁹ Nota quod inter omnes concordantias gradatim ascendentes vel descendentes est tonus perfectus nisi inter mi et fa ubi non est nisi semitonium.

²⁰ Quinta [concordantia] debet habere tres tonos cum dimidio, sicut de .d. usque ad .aa. et si de tribus tonis inveniatur oportet ibi apponere b quadratum, ibi causa semitonii lucrandi, sicut de .b. usque ad .f. apponatur ergo b in .f. et tunc quinta erit perfecta.

²¹ Sexta debet habere quatuor tonos <et unum semitonium>, ut de .D. usque ad \flat . Si semitono careat apponatur \flat quadratum sicut in predictis.

²² Octava semper est perfecta littera contra litteram.

²³ Decima debet habere VII tonos et duo semitonia sicut de .C. et de .E. et idem iudicium de tertia et <de> decima.

²⁴ Duodecima est ex una quinta perfecta et octava et predicta patent in hoc exemplo : [cf. Ill. 6b]

2 prima] primam *ms.* 9 partiri] participari *ms.* 10 malem fuit inventa] male. Est quedam fictio inventa *ms.* 20 d] D *ms.*

III

<De musica questiones>

(E-Bbc M. 883, f. 24v-26r)

<24v> ¹ Inter diversas de musica questiones queritur cur Gama a .G. potius habeat exordium quam ab .a., cum res a digniori semper inchoandum est vel initianda et .a. uidetur dignior littera quam .g. ² Ad quod respondeo quod triplici de causa. ³ Primo ut musica a Grecis denotetur esse inventa. ⁴ Secundo ut inter sonum et sonum, videlicet sonum gravem et finalem, nulla est differentia sive discretio fieret, et inter litteras nulla distinctio. ⁵ Tertio qua ratione per thesim plagalis designaretur verus descensus.

⁶ Secundo queritur quid sit Gama et unde dicatur, et cur sit inventa, et cur Gama potius <isto> quam alio nomine nominetur. ⁷ Ad quod respondeo, quod gama est quedam figura a .G. greca dicta propter diversas [†]musici[†] intensiones seu remissiones et concordantias seu melodias nec non discor<ant>ias intelligendas seu agnoscendas pueris attributa, a Guidone inventa, et a sua prima figura que Grece Gama dicitur, potius Gamma quam alio nomine nuncupata.

⁸ Tertio queritur cur potius hiis litteris, scilicet .a. .b. .c. .d. .e. .f. .g., denotetur quam aliis, seu quibus litteris cantus naturaliter \flat duri atque \flat molli designentur et utrum equales scribantur an non ? ⁹ Ad quod respondeo quod cum dicte littere apud latinos quasi digniores aliis preponuntur, hinc potius dicta figura dictis litteris declaratur quam aliis latinis. ¹⁰ Est sciendum quod secundum Guidonem, Obdonem, Iohannem, clarissimos dictos musicos, dicti tres cantus dictis tribus litteris discerni debuit seu denominari, scilicet .c., .f. et .g. non tamen describuntur equales ut patet in figura duodecimi questionis [†]determinatis[†] suscripta.

¹¹ Quarto queritur quot sunt graves, acute, superacute, quot finales, quot affines et quare potius iste quam alie. ¹² Ad quod respondeo quod octo sunt graves, scilicet .G., A-re, b-mi, C-fa-ut, D-sol-re, E-la-mi, F-fa-ut, G-sol-re-ut, <septem acute (...) et> quinque superacute, scilicet a-la-mi-re, b-fa-b-mi, c-sol-fa, d-la-sol, e-la. ¹³ Quatuor quoque ex hiis dicuntur fina<25r>les, scilicet D-sol-re, E-la-mi, F-fa-ut, G-sol-re-ut, tres vero affines, scilicet a-la-mi-re, b-fa-b-mi, c-sol-fa-ut, et potius dicte quam alie quia in prolatione seu auditu tonorum, in dictis locis graves acutioresque percipiuntur atque a dicte figure compositoribus ordinantur.

¹⁴ Quinto queritur quot sunt voces discrete, que mobiles, que immobiles sive que prima mobilium et quid sit sonus musicalis. Ad quod respondeo quod VII sunt voces discrete, scilicet *ut, re, mi, fa, sol, la, re, mi* aut *la, mi, fa*. ¹⁵ Immobiles una, scilicet .G. que est prima gravium. ¹⁶ Mobilis una, scilicet A-re, que a prima gravium movet sonum ad sonum per tonum. ¹⁷ Prima vero mobilium una, scilicet b-mi, que a prima mobili movet sonum ad sonum per intentionem, nec est aliud sonus musicalis nisi vera discretio.

¹⁸ Sexto queritur utrum sonus potest esse musicus sine coniunctione alterius soni et unde tonus seu semitonium dicitur. ¹⁹ Ad quod respondeo quod sonus nequaquam potest esse musicus sine coniunctione alterius soni cum ex diversis sonis ordinetur musica seu oriatur. ²⁰ Dicitur vero tonus a tono, -nas, quia per for-

tem repercussionem aeris distinguitur sonum a sono. ²¹ Semitonium non a semis quod est dimidium ut quidam dicunt, dicitur sed a semus, -ma, -mum quod est imperfectus, -ta, -tum, quasi sonus imperfectus.

²² Septimo queritur quot sunt naturalia instrumenta et quid sit musica et unde dicatur, seu quid sit subiectum musice et cui presupponitur. ²³ Ad quod respondeo quod duo sunt instrumenta musicalia, scilicet naturale et artificiale. ²⁴ Naturale quidem sunt concavitates gutturis. ²⁵ Artificiale vero quod arte patet ut organum et similia. ²⁶ Musica est quedam symphonia qua deus in celestibus atque in terra laudatur. ²⁷ <A> tristitia avertitur, letitia augmentatur, omnisque animus a diversis cogitationibus liberatur, et dicitur a moys quod est aqua vel a musa, -se. ²⁸ Subiectum vero musice sunt VII discrete voces et supponitur <25v> arismetice.

²⁹ Octavo queritur cur non pluribus litteris soni sive motus Game designantur quam predictis, sive quare sit per arsim thesimque incedere et qualiter una a se vel aliam ab altera supponantur. ³⁰ Ad quod respondeo quod non fuit necesse eosdem sonos diversis locis sive sillabis appositos sub diversis seu amplioribus signare litteris, quia secundum grammaticum quod potest fieri per pauciora non debet fieri per plura, <et sic> per arsim et thesimque incedere, scilicet modo intentione modo remissione, modo intensione remissione<que> atque in contrario canere.

³¹ Nono queritur quot sunt claves in Gamma et quare non sunt plures neque pauciores, et ubi hee sillabe, scilicet *ut, re, mi, fa, sol, la* primo invente sunt, et cur pocius dictis sillabis quam aliis diversi soni Game denotentur. ³² Ad quod respondeo quod viginti sunt claves nec ideo plures neque pautiores. ³³ Quare dicte figure tam gravitas quam altitudo sonorum unicuique homini sufficit fuerunt vero iam dicte sillabe a latinis primo invente in ipso ympno de sancto iohanne batista, scilicet "ut queant laxis" etc. et ideo pocius dictis sillabis quam aliis diversi soni Game denotentur quia primo sic impositoribus placuit.

³⁴ Decimo queritur quot sunt modi cantus et qualiter Gama scribatur sive que sit proportio tonorum. ³⁵ Ad quod respondeo quod octo sunt modi cantus, scilicet primus, secundus, tertius, quartus, quintus, sextus, septimus, octavus. ³⁶ Proportio vero denotabitur in figura dictis questionibus supposita atque in alia ac predicta qualiter Gama scribatur quotque sunt species dyatessaron seu dyapente.

³⁷ Undecimo queritur ad quid recurrendum sit dum erratur in concordantiis seu dum earum cognitio seu processus bonarum melodiarum ignoratur. ³⁸ Ad quod respondeo quod secundum Boetium, Guidonem atque alios de musica loquentes recurrendum est ad instrumenta et specialiter ad thetracordum.

³⁹ Duodecimo queritur <26r> qualiter cantus sit formandus et utrum omnibus materiis possunt vel debent secundum artem, id est modi, soni, toni, concordantie seu dissonantie, apponi vel non. ⁴⁰ Ad quod respondeo quod secundum modos subiectos cantus est formandus et quod diversis materiis diversi modi, soni, concordantie seu dissonantie sunt appetende, ut Boetius predictique musici ac alii non pre tudio nominati testantur et cetera.

5 quare-thesim] quare roni (toni?) perthosque *ms.* **7** intensiones] inventiones *ms.* **10** discerni] discretus designari *ms.* **11** quare] que ar. *ms.* | iste] ipse *ms.* **17** mobilium] mobilis *ms.* **20** repercussionem aeris] recuperationem actis *ms.* **24** concavitates] concauitatis *ms.* **26** qua] quam *ms.* laudatur] laudat *ms.* **27** avertitur]advertitur *ms.* **30** fuit] sint *ms.* | canere] cauere *ms.* **33** laxis] lapsis *ms.* **36** quotque] quodque *ms.*

IV.

Introductio musice plane secundum magistrum Iohannem de Garlandia

(TRAD. Garl. plan. V)

Synopse de la tradition

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883 (*B*).

Parma, Biblioteca Palatina, pal. parm. 1158 (*Pa*).

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Cofre 18 (*R*).

Saint-Dié, Bibliothèque municipale, 42 (*S*).

Washington, Library of Congress, Music Division ML 171 J 6 Case (*W*).

Introductio musice plane secundum magistrum Iohannem de Garlandia: éd. Christian Meyer, *Musica plana Iohannis de Garlandia*, op. cit., p. 63-97. (= TRAD. Garl. plan. V).

<i>B</i>		Concordances
71v-73r	Sequitur de mutationibus de quibus dicendum est quod... ... cantus suffitiat nobis. (TRAD. Garl. plan. V, 89-131)	<i>RSW</i> <i>Pa</i> 57r-58r
	Notandum generaliter quod novem sunt consonantie... Nota quod tonus est ut re, re mi, fa sol et converso... (TRAD. Garl. plan. V, 132-141)	<i>R</i>
73r-76r	Ad evidentiam tocus musice tam de mensurabilis quam immensurabilis vel etiam plane. Primo intendum est quod sunt eius species... Expliciunt omnes species cantus necessarie et utiles omnibus illis in musicam introducendis. (TRAD. Garl. plan. V, 142-187)	<i>RSW</i> <i>Pa</i> 58r (142-148) <i>Pa</i> 58v (151-154)
	Sed quoniam cantor diu sine intermissione continuare non potest... (TRAD. Garl. plan. V, 188-220)	<i>RSW</i>
	Licet dictum sit supra quod primus tonus potest ascendere usque ad f acutum... (TRAD. Garl. plan. V, 221-270)	<i>RS</i>
76r-78r	Introducendis in artem musice... ... patet in exemplis precedentibus. Deo. Gratias. Amen (TRAD. Garl. plan. V, 2-88)	<i>RSW</i> <i>Pa</i> 63v-64v

V.

Franchinus Gafurius, *Tractatus brevis cantus plani*
(Parma, Biblioteca Palatina, pal. parm. 1158, f. 55v-64v)
Edition analytique

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883 (*B*).

MARCH. luc. = Marchettus de Padua, *Lucidarium in arte musicae planae*, éd. J. Herlinger (Chicago – London, 1985).

TRAD. Garl. plan. V, cf. ci-dessus.

Franchinus Gafurius *Tractatus brevis cantus plani* *B*
(55v) Subiectum musicae sunt... (et tableau de solmisation) 67r+67v
(56r l. 1) Incipit tractatus brevis cantus plani extractus a musicis doctoribus per franchinum gaforum laudensem ad paulum grecum. Quoniam qui nescit palmam in vanum tendit ad musicam, ideo dupliciter signavi ibi supra quare

- (56r l. 3) sciendum est quod quatuor sunt partes principales ipsius palme seu manus sive gamatis. Unde prima pars est... 66r-v
 Dantque semi mi fa nec sit plenus tonus infra.
- (56r l. 31) Primo igitur sciendum est quo octo sunt littere graves... 70v-71v
 hiis exemplis (56v-57r: tableaux) (57r) Explicit demonstratio litterarum gravium, acutarum et superacutarum regularum notularum clavium, scilicet E grave et C acutum proprietatum, scilicet b mollis et b quadrati per istas dimittitur maius spatium et minus spatium et ascensus proprius totius manus ut patet.
- (57r l. 4) Sequitur de mutationibus de quibus dicendum est quod mutatio in ut... (58r) ...ut patet hic 71v-73r
 in exemplo. Satis de mutationibus vocum consistentium in tota[m] manu seu in circulo manus sufficit declaratio clericis ad cantum planum volentibus introduci. (= TRAD. Garl. plan. V, 89-130)
- (58r l. 14) Ad evidentiam totius musice plane... speciei dyapason (= TRAD. Garl. plan. V, 142-147) 73r
 (58r l. 27) Hiis autem superadduntur alie septem species a nostris doctoribus musicis cum tamen omnes non sunt species sed vocum coniunctiones ad quas declarandas me amplius non extendam quoniam ad plenum in alio opere nostro *parvus musice extractus*¹⁰⁹ nuncupato ad plenum distinximus et declaravimus de singulis ordinatim procedendo in tractatu septimo ipsius operis. Sed ibi solum videndum est de tribus consonantiis principalibus ad tonorum compositionem necessariis. Sunt autem tres consonantie, scilicet dyatessaron, dyapente et diapason. Diatessaron constat ex duobus tonis et uno semitonio, habet tres differentias, nam prima differentia est que componitur ex tono, semitonio et tono, secunda autem componitur ex semitonio et duobus (58v) tonis, tertia componitur ex duobus tonis et uno semitonio. Incipit enim dyatessaron in a-re, i. in .A. gravi et tendit usque ad .D. grave, hec est prima differentia. Secunda vero in b gravi et tendit usque ad .E. grave, tertia autem in .C. gravi et tendit usque ad .F. grave. Hoc modo dicitur dyatessaron inferius. Oriuntur etiam hec differentie seu hec species in similibus litteris acutis, scilicet <prima> in .a. acutum et tendit ad .d. acutum, secunda in b-fa-b-mi acutum et tendit usque ad .e. acutum, tertia in c-sol-fa-ut et tendit usque ad F-fa-ut acutum et sic similiter ubicumque reperiuntur similes voces. Dicitur autem diatessaron a dya quod est de, et tessaron quatuor et quia componatur ex quatuor sonis seu vocibus, quequidem voces faciunt duos tonos et unum semitonium minus.
- (58v l. 8) Guido. Tonus est legitimum spatii magnitudo... in animo audientis (= TRAD. Garl. plan. V, 151-154)
- (58v l. 12) Reperitur autem tonus in manu ab una littera ad aliam et ab una nota seu voce ad aliam preter ab ista voce mi ad fa et e converso, scilicet ubicumque reperitur mi et fa, vel fa et mi est ibi semitonium minus et dicitur semitonium non a semi quod est medium, sed a semi quod est imperfectum, quia imperfectus tonus est. Tonus constat ex quinque diesibus seu continet quinque dieses, et semitonium minus continet duas, et sic duo semitonia minora continent quatuor que non complent tonum, sed sibi defficit quinta pars, i. una diesis, etc. Semitonium maius constat ex tribus diesibus et invenitur in utroque b-fa-b-mi. Duo autem simul adequata excedunt tonum in una diesi. Semitonium maius excedit medietatem toni tantum quantum deficit semitonium minus eadem medietate toni. Diapente est coniunctio quatuor sonorum seu vocum et constat ex tribus tonis et uno semitonio, quidquidem semitonium aut in principio aut in medio aut in fine ponitur sicut in dyatessaron. Habet enim quatuor differentias, prima est a .D. gravi ad .a. acutum et sic procedendo ordinatim sicut dyatessaron. Dicitur autem dyapente

109. Copié dans ce même manuscrit (*I-Pac* pal. parm. 1158), f. 1-34. Edition : F. Alberto Gallo, *Franchini Gafurii Extractus parvus musice* (Bologna, 1969 ; *Antiquae musicae italicae scriptores*, 4).

a dya quod est de, et pentha quinque, eo quod ex quinque vocibus componatur. Invenitur autem dyapente ab .D. gravi ad .a. acutum, ab .E. gravi ad *b-fa-b-mi* acutum, ab .F. gravi ad .c. acutum, a .G. gravi ad .d. acutum. Similiter etiam habet predictas differentias seu principium ipsarum in .d., .e., .f. et .g. acutis et finem in .a., .b \flat , .c. et .d. superacutis et hoc modo dicitur dyapenthe superius. Dyapason est consonantia habens in se octo voces et constat ex quinque tonis et duobus semitonis. Componitur autem ex dyatesseron et dyapenthe, et omnes voces, seu tonos et semitonia que continent iste due species, continet dyapason sola. Incipitur autem in manu in .A. grave ubi incipit dyatesseron et tendit usque ad .a. acutum ubi finitur prima species dyapente et sic de singulis. A littera simili ad litteram similem constant octo voces et sic componitur dyapason. Dicitur autem dyapason a dya quod est de, et pason octo, eo quod ex octo vocibus componatur. Habet enim tot differentias quot potest reperiri ab una littera ad aliam gradiendo. De cognitione tonorum per cordas cui tono attribuitur quis cantus. Quamquam ex supradictis cognosci optime possint omnes cantus cui tono vel quibus tonis attribuantur ut patebit in sequentibus declarationibus tonorum, tamen ne prae nimia prolixitate dicendi, et ut brevius cognoscere possis mi Paule, cui toni attribuere debeas cantus, disposui declarare predictorum cantuum cognitionem per quatuor cordas principales breviter et succinte. Quare scire debes quod corde sunt quatuor, scilicet .F. grave, .G. grave, .a. acutum et .b \flat . acutum. Corda namque primi et secundi toni est .F., tercii vero et quarti est .G., quinti autem <59r> et sexti est .A. septimi enim et octavi est .b \flat . Toni sunt octo quorum quatuor sunt autentici et quatuor plagales. Autenti habent suam proprietatem in ascensu quia ascendunt per octavam a suo fine et etiam unam aliam vocem et si neesse est usque ad decimam ascendunt. Unde versus: Nature talis autenticus esse probatur Ut queat a fine protendi (*ms.* pretendi) vocibus octo. Hiis dat lisentia decimam quandoque tenere Cum sub fine queant vocem descendere solam Toni vero plagales habent suam proprietatem in descensu. Ascendunt enim per quintam vocem ac per sextam et descendunt per quartam et aliquando per quintam. Unde versus: Atque natura datur plagalibus ista Ut queant ad quintam vocem a fine levare. Hiis dat lisentia vocem contingere sextam. Octavam licet hiis quandoque contingere vocem Cum sub fine queant ad vocem descendere quintam. Et finis tonorum est: primi et secundi toni finis est *D-sol-re*. Tertius et quartus finiuntur in *E-la-mi*. Quintus et sextus in *F-fa-ut*. Septimus et octavus in *G-sol-re-ut*. Unde versus: Sedes tonorum graves sunt .d., .e., .f., .g. Et plagales habent in acutis .a., .b. simul et .c. Toni habent voces finales *re, mi, fa, sol*. Finit in *re* primus tonus cum tono secundo. Tertius cum quarto in *mi* se terminaverunt Volunt *fa* quintus et sextus simul habere. Septimus in .g. manens semper octavum sibi nectit Et in .d. vel in .a. secundus tonus reperitur. Quartus habere finem in .b. quandoque probat. Sextus in .c. sumpsit quandoque sibi finem. Notandum est etiam quod species dyapente que fit ex uno intervallo, quecumque sit illa, si in uno cantu bis vel ter reperienda fuerit, quamvis talis cantus ascendat et si non ascendat ultra suum dyapente a fine, talis cantus dicitur autenticus, ut responsorium “Sint lumbi”.

Sunt enim nonnulli cantus, qui a fine eorum ad dyapente et non ultra procedunt et per talem interruptionem, que in autentico et plagali cadere potest, nec infra aliquid descendunt ultra dyapenthe. Cui talis cantus debet attribuere, autentico an plagali? Dicimus autem quod talles cantus attribuendi sunt per cordas, quia si note que sunt supra cordam sint plures quasi ille que sunt infra, autenticus erit, et e converso si note que sunt inferiores subtus cordam sint plures quam superiores, plagalis erit. Non tamen ponantur note, que sunt in corda constitute cum inferioribus nec cum superioribus, sed dicet aliquis unus cantus formatur ex speciebus communibus dyatessaron et dyapente, ergo per has non poterit iudicari, quia in notis supra et infra cordam policis equalitas invenitur. Dicimus talem cantum plagalem esse et ratio est quia quilibet

- autenticus ascendit ad suam perfectionem, vel ad eius partem, et si hoc facere nequit ob sui brevitatem tamen sunt in eo aliquae species aut partes earum per quas potest iudicari autenticum esse et hoc de cordis sufficit. (Sunt enim... sufficit = MARCH. luc. XII,14) 24v-26r
- (59r l. 30) Inter diversas de musica... (60r l. 9) ...non nominati testantur.
- (60r l. 9) Superadditur etiam ultima questio. Utrum omnis nota in cantu plano sit equaliter proferenda an non ? Aut ad placitum an non ? Ad quod respondeo quod nota cantus plani debet equaliter proferri ad differentiam cantus mensurabilis in quo non cantantur equaliter sed inequaliter quoniam inter se note differunt nam alia valet unum tempus, alia duo, alia medium, etc. Cantantur ergo ad placitum in cantu plano note seu voces et patet quoniam secundum Petrum hispanum omnis vox fit aut naturaliter aut ad placitum, sed naturaliter est illa que apud omnes idem representat, nota vero cantus plani non representat seu significat idem apud barbaros et alias nationes quod significat apud nos, ergo non fit naturaliter. Sequitur ergo quod fiat ad placitum, id est subicitur enim mensura et mensura est equalis ergo et nota. Respondeo quod mensura semper est equalis, sed ad libitum proferentis tenenda, aut larga aut stricta etc. (60r l. 19) Notandum est quod est omnis habitus... Et natura fert... Etsi autem octo cursus... 26r
- Item nota quo aliqui... proferre 26r-v
- (60r l. 34) Octo sunt toni, quatuor pares... sextus et octavus 26v
- (60r l. 38) Omnis antiphona que desinit in D-sol-re... toni irregulares 27r-v
- (60v) Diagramme des octaves modales
- (60v) quamvis infrascripta figura seu rota parum sit necessaria in hac materia cantus plani tamen quoniam in ei sunt ostente littere omnes existentes in manu volui ibi eam figurare (61r) Ista rota debet volui... (roue des consonances, cf. ill. 5)
- (61r) De modis ac tonis. Modus est regula naturam et formam cantuum... (63r l. 2) ...ceteri vero quibus hec non sufficiunt 31v-35r
- maiores summam nostram ad philippum trexenum directam *extractum parvum musice* nuncupatam requirant, in quaquidem omnia pertinentia musice connexa sunt. Si autem etiam ad maiora et altiora huius musice artis transcendere peroptant boetii *musicam* requirant, que licet universorum radix sit et fundamentum musicarum, nemini tamen nisi philosophis utilis esse probatur. Preterea notandum est quod primus modus habet quatuor differentias principiorum principales, bene possunt etiam habere plures, sed quia secundum usum ecclesie generaliore plures non inveniuntur et si aliquae inveniuntur paucae, quarum prima est in .C., secunda in .D., tertia in .E., quarta in .a. etc.
- (63r l. 9) De speciebus seu specierum differentiis ex quibus tonos componimus. Viso superius de ascensione et descensione modorum seu tonorum et de litteris, vocibusque suis finalibus, nunc restat videre ex quibus speciebus et differentiis earum componuntur, sed quoniam in predicto alio opere nostro diffusius et ad plenum de ipsis pertractavimus in tractatu 8° cum exemplis intonationum et finitionum, ideo ibi animadverti breviter tractare pro quo siquidem aliqua in hac materia que sint necessaria deficiant requirantur supra in predicto alio opere.
- Unde primo sciendum est quod primus modus formatur ex prima specie seu differentia dyapente que incipit in .D. gravi ex prima dyatessaron superiori que incipit in .a. acutum. Secundus [tonus] modus seu tonus formatur ex prima specie dyapente et prima dyatessaron inferiori que incipit in A-re gravi. Tertius tonus formatur ex secunda specie dyapente et ex secunda dyatessaron superiori que est vel incipit in b-fa-b-mi acutum. Quartus tonus formatur ex secunda specie dyapente et ex secunda dyatessaron inferiori que incipit in b-mi grave. Quintus tonus formatur ex tertia specie dyapente et tertia dyatessaron superiori que incipit in c-fa-ut acutum. Sextus tonus formatur ex tertia specie dyapente et tertia specie diatessaron infe-

- riori que incipit in .C. grave. Septimus tonus formatur ex quarta specie dyapente et ex prima specie dyatessaron superiori que incipit in .d. acutum. Octavus tonus formatur ex quarta specie dyapente et ex tertia dyatessaron que incipit in .c. acutum scilicet superiori. 19v
- (63r l. 25) Omnis antiphona quae finitur in re... octavi toni est
- (63r l. 33) In hiis versibus continentur intonationes tonorum et terminationes. Primus cum 19v
sexto *fa sol la* semper habeto... (4 vers) 19v
- (63r-v) Septimus et primus cum sexto *fa mi re mi* dant... (4 vers)
- (63v l. 2) Est in .d. vel in .a. primus tonus... (5 vers)
- (63v l. 7) Hic nota principium Septimus ac in .d. quandoque quiescit acuta. Primus cum quarto sextus simul incipit ex .a. Tertius, octavus, quintus simul incipit ex .c. Et quia secundus amat .d. septimus altior istis. Sextus gradali cunctis octavus et uno Fallit in antiphona .f. .g. sex octo petit .g. Per hec metra potest cognosci et haberi principia, media et fines tonorum seu cantuum cuiuscumque toni. Quamvis ibi non ponamus exempla notata quoniam ut fertur per exempla, res magis nota fit, hoc facimus quia pueris longus fert tedia sermo, tamen ponuntur hec exempla in tractatu 8° alii alterius nostri operis. Sed quoniam mihi videtur satis tractasse de hac plana musica, ideo preposui quedam huic musice spectabilia tractare et postmodum finem facere quare non te tediatur hec legere cum sint valde utilia.
- (63v l. 19) Introducendis in artem musice... (64v) ...Hec autem omnia apparent in exemplis 76r-78r
precedentibus (TRAD. Garl. plan. V, 2-88)
- (64v) Hoc autem mihi videtur satisfacere pueris et clericis volentibus ad planam musicam adequari, si enim aliqua sint in hac facultate necessaria de quibus non fecerimus mentionem, omnia ad plenum in alio opere nostro evidentius iminent. Finis. Deo gratias semper et virgini matri. Explicit tractatus cantus plani extractus ab autoribus musice per presbiterum Franchinum gaforum laudensem. Qui fecit hoc opus a deo sit benedictus Facto fine pia laudetur virgo maria.

VI.

Les textes de *E-Bbc* M. 883 dans la tradition italienne

- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883 (*B*)
- Parma, Biblioteca Palatina, pal. parm. 1158 (*Pa*) (Mantoue, 1472-1474)
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana II I 406 (Magliab. XIX 19) (Italie du Nord, fin du xv^e s.) (*F*)
- Pisa, Biblioteca Universitaria, 606 (IV.9) (Italie du Nord, 1411) (*Pi*)
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Cl. VIII.85 (3579) (Mantoue, Bozollo, 1463-1464) (*V*)
- Sevilla, Biblioteca Capitulare y Colombina, 5-2-25 (Italie, deuxième moitié du xiv^e s.-début xv^e s.) (*S*)

	<i>B</i>	<i>Pa</i>	<i>F</i>	<i>Pi</i>	<i>V</i>	<i>S</i>
ANON. La Fage I (cf. A.1)	1-15v	65-71	1r-4r (précédé d'une lacune matérielle)	52-57 fragmt	24r-43v	

<Tonarius secundum Tonale cist.> (cf. A.1)	15v-19r	71-73	4r-5r	43v-47v
Gamma epogdoa...	19r	73	5r	47v
Incipit rude documentum tonorum (cf. A.2)	19r-v		5r-v	
Omnis antiphona quae finitur in re (cf. A.2)	19v-20r	63r	5v	
Ad habendum discantum (cf. C.1)	20r-21r	–	5v	78r-79r
Septem sunt species discantus (cf. C.2)	21r-22r	–	5v « ...existens in diapason » (suivi d'une lacune matérielle)	79r-80r
Subiectum musicae sunt (et tableau de solmisation) (cf. B.1)	22v	–		–
Exemples de musica ficta et Kyrie à 3 voix (cf. C.3)	22v-23r	–		80r
Quicumque voluerit discantare (cf. C.4)	23r-24r	–		80r-81r
Inter diversas de musica (cf. B.2 et B.3)	24v-26r	59r-60r		
Notandum est quod est omnis habitus (cf. A.3)	26r	60r		
Octo sunt toni, quatuor pares (cf. A.3)	26r-v	60r-v		
Omnis antiphona que desinit in D-sol-re (cf. A.3)	26v	60v		
Diagrammes (cf. A.4 et C.5)	27r-v	60v-61v		
Longa, brevis, semibrevis (cf. C.6)	27v-28v	–		
Sequitur de tonis (cf. A.5)	28v-29v	–		
Hic est ars motetorum (cf. C.7)	30r-v	–		
Notandum est quod tredecim species sunt (cf. B.4)	31r-v			
Modus est regula naturam et formam cantuum (cf. A.6)	31v-47r	61v-63r		
Incipiunt toni sive modi (cf. A.7)	47r-64v	–		
Quicumque vult quintare (Disc. Quicumque III) (cf. C.8)	64v-66r	–		81v-82r
Sciendum est quod quatuor sunt partes (cf. B.5)	66r-70r	56r		
main de solmisation	67r	55v		

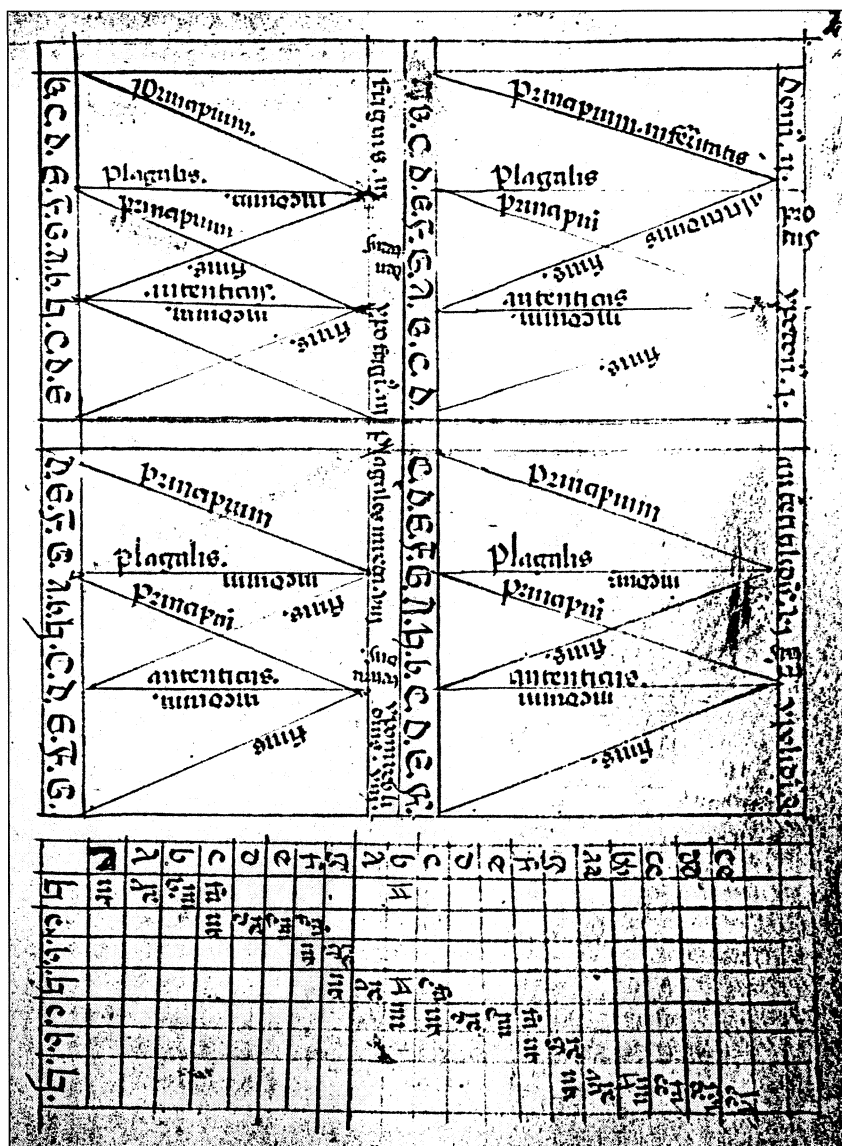
tableau de solmisation	67v	55v
Cartula de cantu plano (CART. PLAN.) (cf. B.6)	70v-71v	56r-57r
Iohannes de Garlandia <i>Introductio musicae</i> , 89-131 (cf. B.7)	71v-73	57r-58r
Iohannes de Garlandia <i>Introductio musicae</i> , 142-187 (cf. B.7)	73r-76r	58r (142-148)
Iohannes de Garlandia <i>Introductio musicae</i> , 2-88 (cf. B.7)	76r-78r	63v-64v
Cantus est dileccio et animi cordis...	78v	–

VII.

André Gilles, « *De musica plana breve compendium* », p. 40-51 (= TRAD. Lamb.)
 Chr. Meyer, *Musica plana Johannis de Garlandia*, p. 3-21 (= TRAD. Garl. plan. I)
Ibid., p. 39-53 (= TRAD. Garl. plan. III)

Barcelone M. 883	TRAD. Lamb. (fin du XIII ^e s.) (<i>F-Pn</i> Lat. 15128)	TRAD. Garl. plan. I (fin du XIII ^e s.) (<i>F-Pn</i> Lat. 18514)	TRAD. Garl. plan. III (seconde moitié du XIV ^e s.) (<i>I-Rvat</i> Reg. lat. 1146)
Sequitur de proprietate	Ad majorem vocum expressionem perutilis est proprietatum cognitio.	Et primo de proprietatibus	Sequitur de proprietate
Unde proprietas nichil aliud est quam differentia.	Unde proprietas, ut hic sumitur, nihil aliud est quam differentia.	Proprietas enim ut hic accipitur idem est quod differentia	Unde proprietas nihil aliud <est> quam differentia.
et sunt tres species ipsarum differentiarum, scilicet [bq] quadratum sive durum et b rotundum sive molle et natura.	et sunt tres differentiarum species, scilicet [sqb] durum, b molle et natura.	Differentiarum vero III sunt species, scilicet b quadratum, b rotundum sive b molle, et natura.	Et sunt tres species ipsarum differentiarum, sicut b quadratum sive durum, et b rotundum sive molle, et natura.
Unde [bq] quadratum sive durum dicitur esse tonus ante tonum.	B durum dicitur esse tonus ante B quadratum,	Unde b quadratum dicitur tonus ante b.	Unde b quadratum sive durum dicitur esse tonus ante b
b rotundum sive molle dicitur esse semitonium ante b molle.	b molle dicitur esse semitonium ante b rotundum,	Item b rotundum dicitur semitonium ante b.	b rotundum sive molle dicitur esse semitonium ante b.
Natura dicitur can<66v>tus sumptus sine differentia, i. sine utroque [bq] et b.	natura dicitur esse cantus sumptus sine aliquo b, id est sine aliqua differentia, et hoc proprie, eo quod omnis cantus naturalis in ejus confinio principium habet et finem.	Item natura dicitur cantus sumptus sine aliquo b, id est sine differentia	Natura dicitur cantus sumptus sine differentia sicut scribitur sub gammate ex parte sequenti etc. <seq. fig.> Natura dicitur cantus sumptus sine differentia id est sine utroque b b.
	Et notandum est quod b molle non est de origine aliarum clavium.		
Unde regula generalis est quod in omni .g., .c. et .f. sumitur <i>ut</i>		Unde regula quod	Unde regula generalis est quod
et omne <i>ut</i> in .g. cantat per [bq] quadratum et omnes voces sequentes secundum suum ordinem rectum	Omne <i>ut</i> in C cantatur per naturam, et sequentes voces sunt sibi pertinentes;	omne <i>ut</i> in .G. per b quadratum et voces sequentes.	in omni .g. .c. et .f. sumitur <i>ut</i> et omne .g. cantat per b quadratum et omnes voces sequentes secundum similem ordinem et etc.
et omne <i>ut</i> in .C. cantat per naturam etc.	omne <i>ut</i> in F cantatur per b molle et caetera;	Item omne <i>ut</i> in .c. per naturalem et voces sequentes.	et omnes <i>ut</i> in .C. cantant per naturam, etc.
Et omne <i>ut</i> in .f. cantat per .b. rotundum etc.	omne <i>ut</i> in G cantatur per [sqb] quadratum et caetera.	Item omne <i>ut</i> in .F. per b molle et voces sequentes.	et omnes <i>ut</i> in .F. cantant per b rotundum etc.
	Unde versus: "C naturam dat, F b molle tibi signat, G quoque [sqb] durum tu semper quis reperire."		

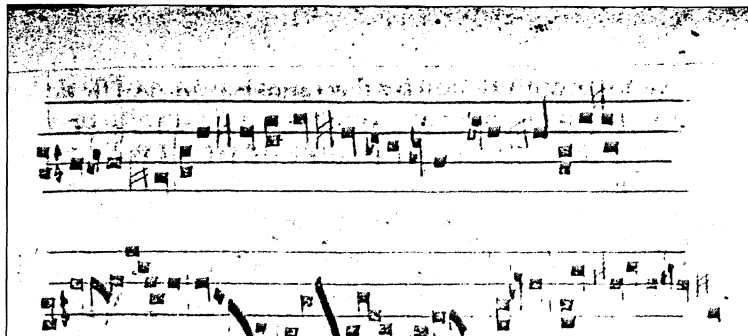
ILLUSTRATIONS



Ill. 1 : Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883, f. 27r.

The image shows a manuscript page with musical notation and Latin text. The text is written in a Gothic script. The page is divided into several sections by vertical lines. The top section contains the text "Iste lité duplicee supicente dicuntur" and "Iste lité simplee a ante dicuntur." Below this is a vertical column of letters: "ce", "do", "ce", "ta", "aa", "G", "G", "D", "C", "G", "G", "F", "G", "D", "C", "G", "A", "N". To the right of this column is the text "la", "la sol", "sol fa", "fa mi", "la mi re", "sol re ut", "fa ut", "la mi", "la sol re", "sol fa ut", "fa mi", "la mi re", "sol re ut", "fa ut", "la mi", "sol re", "fa ut", "mi", "re", "ut". Below this is the text "C sol fa ut", "h. c. b. h. c. b. h.", and "N re mi. scandunt. descendunt fa quat. lol. la.". The bottom section contains musical notation on a staff with the text "Kync", "leyto", "Nomlas figns", "Kync", and "leyson.". The page is annotated with various markings, including a large "7" on the left and a circled "finales." in the middle.

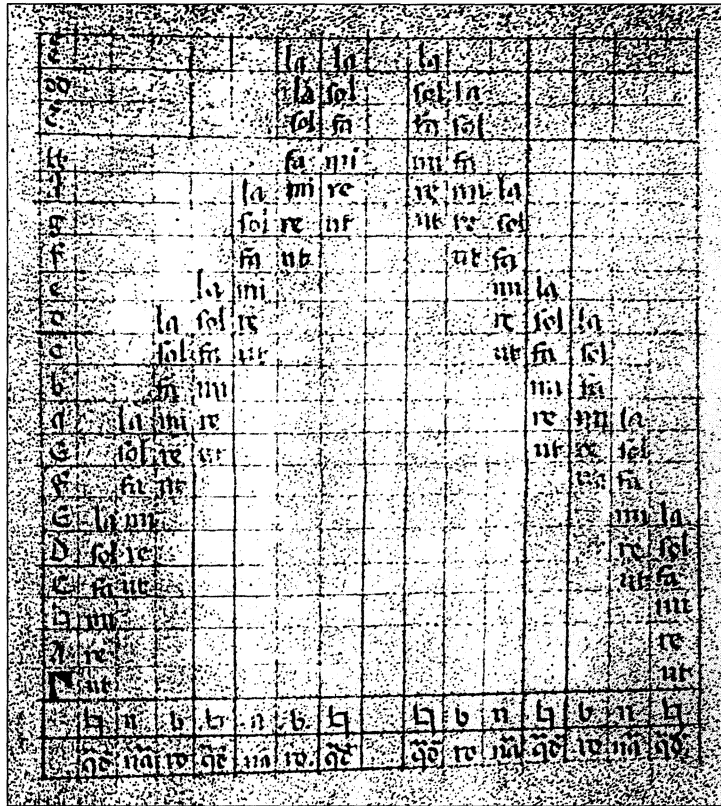
Ill. 2a : Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883, f. 22v.



Fyne **leyson.**

Quicunq; uoluerit diſtantie primo debet ſcire q
ſunt ſex concordantie ſcilicet Tertia. Quinta. Sex-
ta. Octaua. Decima. Duodecima. Quandocunq; cantus
aſcendit primam. diſtantus debet eſſe in duplo. et
ſi cantus deſcendit prima diſtantus debet eſſe i qui-
ta. Item ſi cantus ſit in diſſono prima diſtantus
debet eſſe in quinta ul' in duplo ad uoluntate. Nu-
lla ſexta debet eſſe niſi duplum ſequat. et uulima
ſit altiꝝ altera. hoc in mediate. Duplum inueni-
entis liſta contra liſteri ſicut. C. fa. ut. et C. ſol. fa. ut.
Itē quando cantus aſcendit diſtantus debet deſcen-
dere p. concordias magis propinquas. et conuſo.
Ad ſoluendum iſta regulas. quando cantus aſcendit
diſtantus debet deſcendere. et c. oportet ſcire pr-
titionis ſac. Partio eſt mutatio unius concordantie
i alia concordantia. ſibi propinquiorē tam aſcenden-
do q̄ deſcendendo ſub eadem menſum. Nota q̄ omis
concordantie poſſit partiam altera in altera ſibi pin-
quiorē tam aſcendendo q̄ deſcendendo ſexta excepta
quia nulla ſeca pot aſcende concordantia. ſi concordie
ipi bene poſſunt. Ad iſta ſic colligamus ficta mu-
ſica qua aliqui appellat falſam muſicā. et male. Et
quicunq; fictis inuenta ad implendum defectus quare

Ill. 2b : Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883, f. 23r.



III. 3 : Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883, f. 67v.

12
Dyapason.
21

Ista nota cetera nolum ponere istud autem
supius in sermo uel in littera et ponedo
unisona ubi e.

19
Dyapente
14

12
Dyapasonus.
18

19
Dyatesilon.
2

Longa
Breuis
Cumbicis
Cinuna

Longa duplex
Breuis duplex
Cumbicis modo formata
Cinuna ut hic.

Longa triplex
Breuis triplex
Cumbicis nonem
Cinuna ex cogito
Cumbicis ut hic.

III. 4 : Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883, f. 27v.

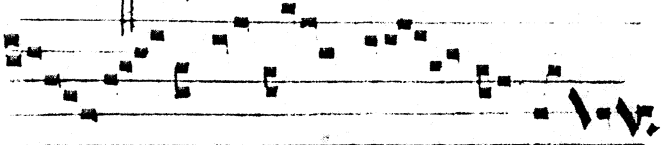
*Ista nota debet uolui. ponendo istud caput super istud... ad huc litteras
et ponendo unsonu ubi e habentur.*

De modis ne tonis

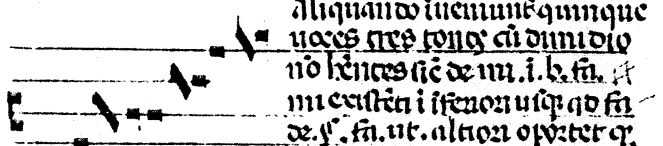
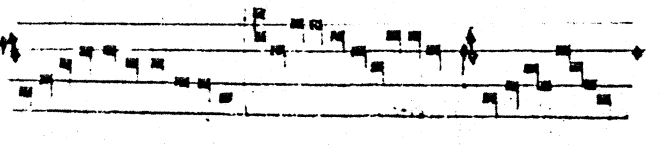
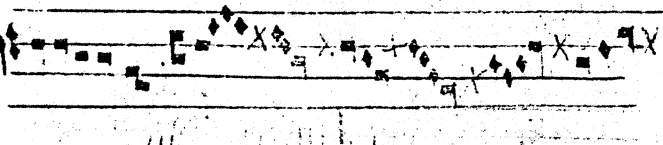
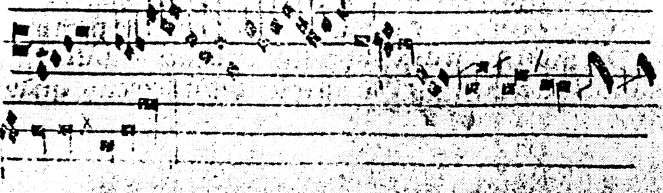
*¶ Istud e regula. nra et forma cantu reglari Aristoteli. Naturae
est tona. et dispositione ostens. Forma uo coponone a ppositice dispo
et tona. et dispositione. Directa ordinatio. sicut nra. lra. primos utroque
uero e elatio et dispositio. cognoscat q tona in pntia si coactis aut de
situa sit. coactis q forma. utriusq uoluntate. ut pignatuz y quatuor. ut apat
¶ Istud modus e regula. y elevatione et dispositione. et si cini tona. hinc
dico et tona. et ne pntis. ut tona. uo illi. Cindoni. Inatton. cini
ad sequit istud. finito uo ad partit. videmus. Isti tona. cu uo sub
deus. uo ad. et modus e pnt. Dixi tñ no tm erat optimus pntis. Sit q
reus. actio. ad finem respicit. sic cantu. modus. lra. ne tona. ad finem
tendit. vñ uo uoluntate. pntis. et qd. lra. tona. cantu. Ite bonu
reus. exinis. pntis. metis. No q tona. huc. musico. scia. et pntis.*

Ill. 5 : Parma, Biblioteca Palatina, pal. parm. 1158, f. 61r.

dam coramque non oēs suos tonos bēniam ul sic sic
 ca multa est quando a quadratū. ut b. molle pon
 tur in loco nō sicut. 7 oīa supradā patent in lxx ma
 nifesto exemplo.



Aliquando inveniunt quinque
 voces tres tonos a dimidio
 nō hēntes sic de mi. i. b. fa. a
 mi exister i ssona usq ad fa
 de. y. fa. ut. altiori oportet q
 illud semitonium q est in
 mi. 7 fa mutet in tonū p a quadratū in. f. fa. ut.
 positam dicendo. te. re. mi.

III. 6a : Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883, f. 23v.

Sec^{da} corda. 12 quecū sit in aliquib; locis pfecte
 .i. lēta tonos suos debitos. 7 quecum non. C. pmo
 in decimis de prima corda. .f. de tertia. Nota q
 tertia tendens ascendere ad quinta debet ēē ditonal
 .i. hēre duos tonos sicut. de. f. usq; ad. a. et si semidi
 tonalis inueniat sic de. d. usq; ad. f. oportet q di
 tonalis efficiat. unde apponatur. m. f. h. quadra
 tum q signat ascēsum semitonij ubiq; ponatur
 et sic ditonalis efficietur. et hoc p fictam musicā
 Si tertia tendēs descendere ad vniūsonū semidi
 tonalis inueniat bene potest. Nota q int omēs
 cōcordantias gradatim ascendēs vel descendētēs ē
 tonus pfectus nisi inter m^a fa. ubi non est nisi se
 mitonij. Quinta corda debet hēre tres tonos
 cū diuidio. sicut de. d. usq; ad. a. et si de tribus tonis
 inueniatur oportet ibi apponē. h. quadrati. ibi cū
 semitonij lucāno sicut de. b. usq; ad. f. apponaf. g.
 h. m. f. et tunc quinta erit pfecta. Sexta debet hē
 bere quatuor tonos. ut de. d. usq; ad. h. si semitono
 careat apponaf. h. quadrati sicut in pcedis. Octa
 ua semp est pfecta litta cōtra litterā. Decima deb
 hēre vii. tonos 7 duo scitona sicut. de. c. et de. e.
 et idē videtur de tertia 7 decima. Duodecima ē ex
 una quinta pfecta 7 octaua 7 pda pte hē exēplo.

III. 6b : Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883, f. 24r.